

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
1988

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, С. А. Фомичев

Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское кн.
Б79 изд-во, 1988. — 191 с.
60 коп.

Основу сборника составляют материалы докладов, прочитанных на Болдинских чтениях 1987 года.

Поэтика Пушкина, традиция предшествующей литературы в его творчестве, литературные влияния и связи — эти темы находятся в центре внимания исследователей.

Сборник рассчитан на педагогов-словесников, студентов, на широкий круг читателей.

Б $\frac{4603020101-101}{M140(03)-88}$ 87-88

ББК 83. Зр1

ISBN 5-7420-0090-1

© Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдине, 1988

**ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА.
ЖАНРЫ,
ПОЭТИКА,
ИСТОКИ**



ТРАГЕДИЯ А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ» И ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

В обширной литературе о пушкинском «Борисе Годунове» содержится немало превосходных разборов этой великой трагедии¹. Ученые обычно рассматривают ее в широкой историко-литературной перспективе, показывая ее связь с произведениями предшественников и последователей поэта². Однако исследователи, сопоставляя трагедию Пушкина с произведениями других русских писателей, долгое время не выходили за пределы XIX века. Лишь сравнительно недавно О. М. Фельдман сопоставил с «Борисом Годуновым» русскую классицистическую трагедию XVIII века и драматургию начала XIX столетия, усмотрев прежде всего в пушкинском шедевре опровержение исканий, начатых Сумароковым и продолженных драматургами-декабристами³. Дальше пошла Г. В. Москвичева, отметившая не только различия, но и большое типологическое сходство между «Борисом Годуновым» и трагедиями драматургов-классицистов⁴.

¹ К их числу относятся, например, работы Д. Д. Благого, Б. П. Городецкого, С. М. Бонди, Г. О. Винокура, Г. А. Гуковского, А. С. Слонимского, С. Рассадина, О. М. Фельдмана, Н. Ф. Филипповой, В. С. Непомнящего, Н. И. Балашова и других.

² См., например: Бернштейн Д. И. «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941. С. 217—261; Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Там же. С. 365—436.

³ См.: Фельдман О. М. «Борис Годунов» и русская допушкинская трагедия // Вопросы театра. М., 1973. С. 244.

⁴ См.: Москвичева Г. В. Некоторые вопросы жанровой специфики трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 51—55.

Еще слабо прослежена связь «Бориса Годунова» с древней русской литературой и русской драматургией последней четверти XVII — первой половины XVIII века. Между тем ученые не раз убеждались в наличии у пушкинской трагедии глубоких корней, связывающих ее с различными жанрами древнерусской письменности.

Необычайно глубоким и разносторонним является творческое использование автором «Бориса Годунова» «старых наших летописей», в которых он «старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» (XI, 140). Результаты изучения Пушкиным летописей оказали существенное влияние на идейно-нравственную доминанту пьесы, на ее композицию, на весь ее стилистический строй. И. П. Еремин, изучая «Повесть временных лет», пришел к заключению о существовании летописного стиля, «рецидивы» которого «можно проследить и в литературе нового времени»⁵. Характерной чертой этого стиля является наличие у летописца позиции, независимой от княжеских распри, и строгой нравственной оценки человеческих поступков, даваемой им по ходу повествования. Преступления, совершаемые князьями, неизбежно влекут за собой кару («за грехы наша»), которая «почти всегда» следует «непосредственно за рассказом о преступлении как его естественное продолжение»⁶. Мысль И. П. Еремина о летописном стиле блистательно развил на материале, взятом из литературы нового времени, Б. М. Эйхенбаум. Анализируя пушкинскую трагедию, Эйхенбаум замечает: «И силою вещей получилось так, что трагедия по своей структуре и «образу мыслей» оказалась ближе к эпосу, чем к драме⁷, чем-то вроде драматизированной эпопеи с Пименом в роли летописца-повествователя: действие трагедии оказывается прямым продолжением записанного Пименом «последнего сказанья» (или, по черновому тексту, — «ужасного преданья») об убиении царевича Димитрия»⁸.

⁵ Еремин И. П. Повесть временных лет. Л., 1947. С. 92.

⁶ Там же. С. 18.

⁷ Об эпичности летописного повествования говорит и И. П. Еремин (см.: Указ. соч. С. 58).

⁸ Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 374. О влиянии работы Пушкина над летописными источниками на эпический характер его трагедии говорит театровед Т. М. Родина: «Обращение к летописям и документам послужило основой для того симбиоза драмы и эпоса, выражением которого для Пушкина было творчество Шекспира» (Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма. М., 1984. С. 133).

Рассказ Пимена о смерти царевича не только служит «первотолчком» к развитию сюжета трагедии, но и содержит в предваряющем его горестном, оценочно-эмоциональном восклицании летописца ее основную мысль:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли. (VII, 21)

О «гневе божием», навлеченном на страну преступлением Бориса Годунова, говорится в цитате из Подробной летописи, которую приводит Карамзин в примечаниях к своему труду и пересказывает в основном тексте⁹. Об этом же писали авторы других летописей и повестей, например, Авраамий Палицын, подчеркнувший в своем «Сказании» мысль об ответственности не только царя-преступника, но и всего народа «за вся же сия злая, и лукавая наша дела»¹⁰. Обличая Годунова, Пимен выразил народное мнение, которое с такой сокрушающей силой высказал потом, обращаясь к царю, Юродивый.

Создание Пушкиным образа Пимена явилось величайшей победой его творческого гения, способного, проникая в глубь вещей, находить в знакомом новое, невиданное. «Характер Пимена, — писал поэт, — не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие [можно сказать] набожное к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших <...> Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца <...>» (XI, 68).

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин вдохновлялся не только летописями, но и житийной литературой, традиция которой, по словам И. П. Еремина, определила, вместе с традицией, условно названной ученым «народно-эпической», стилистический строй летописного повествования¹¹. И. И. Пущин, навестив Пушкина в Михайлов-

⁹ См.: Рабинович М. Б. «Борис Годунов» Пушкина, «История» Карамзина и летописи // Пушкин в школе. М., 1951. С. 314.

¹⁰ Палицын Авраамий. Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря. М., 1822. С. 21.

¹¹ Еремин И. П. Указ. соч. С. 58.

ском, видел «лежащую на столе Четью Минею»¹². Это были жития святых Димитрия Ростовского.

Характерно, что в житии царевича Димитрия, составленном Димитрием Ростовским, дается в общем такое же освещение событий и лиц смутного времени, какое находим в хронографе 1617 года, «Летописи о многих мятежах», «Сказании» Авраамия Палицына и других памятниках XVII столетия. О Борисе Годунове в житии говорится, что он был «зело смыслен и разумен, вкупе же и хитроковарен»¹³. Составитель обвиняет его не только в убийстве царевича, но и в смерти Федора Иоанновича. Говоря о гневе божием, навлеченном на Русь преступлениями Бориса, составитель жития подчеркивает угрызения совести царя-преступника. В житии отмечается, что Годунов запрещал распространять слухи о чудесах, исходящих от гроба царевича, сам же от этих слухов жестоко страдал: «студ бо и срамота покрываше лицо его, и совестью внутрь яко Каин обличаемый, сам в себе снедашеся, и тщашеся окаянный скрыти светилник под спудом, но не можаше утаити величия божия, являемая на святом страстотерпце»¹⁴. Не этими ли словами навеяна сцена «Царская дума», где патриарх рассказывает об исцелении слепого у гроба Димитрия?

В житии говорится о явлении убиенного царевича жителю Углича Тихону с пророчеством о самозванце. Но «чудеса», связываемые с именем царевича, приурочиваются обычно в житиях ко времени, когда мощи Димитрия были перенесены (при царе Василии Ивановиче, в 1606 году) из Углича в Москву. Среди рассказов этого рода в житии, составленном Димитрием Ростовским, есть рассказ о стороже Вознесенского монастыря Симеоне, Стефанове сыне, который был «расслаблен» с ранних детских лет. Желая исцелиться, он провел ночь у гроба царевича, заснул и увидел «во сне пришедша к нему отрока млада в светлой одежде и глоголюща ему с запрещением: востани, что седиши zde; он же воспрянув от сна, исполнился ужаса, и ощуты себе быти здрава»¹⁵. И в житии, и в трагедии жаждущий исцеления принадлежит к людям низшего звания (монастырский отрок,

¹² Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956. С. 82.

¹³ Ростовский Димитрий. Жития святых. Июнь—июль—август. М., 1764.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

простой пастух). И там, и тут он поражен болезнью с ранних лет. И там, и тут царевич является ему во сне, произнося в обоих случаях слово «встань».

Очень сильным словом жития «студ бо и срамота покрываше лицо его» Пушкин нашел адекватное сценическое выражение в виде замечания одного из бояр о крупном поте, закапавшем с побледневшего лица Бориса, и авторской ремарки, говорящей о том, что в продолжение рассказа патриарха царь при общем смущении несколько раз отирал лицо платком.

В житии не раз говорится о народном мнении, занимающем столь важное место в идейной концепции пьесы. Это мнение, как и в трагедии, не на стороне Бориса: «Уже бо и в царствующем граде Москве и в прочих великороссийских градах людие много, сумняшеса, начаша мнети (здесь и далее подчеркнуто мною. — В. Б.) о розстриге, яко истинно царевич Димитрий есть». Говорится в житии и о мерах, предпринимаемых Борисом Годуновым для успокоения кипящих умов: «Не тайно же бысть и царю Борису таковое *сумнение народное*, и повеле святейшему Иову патриарху и болярину князю Василию Иоанновичу Шуйскому утверждати народ, да не емлют веры розстригиной лже»¹⁶. С этими словами полностью согласуется заявление Шуйского, сделанное им в конце сцены «Царская дума»:

Так, государь — когда изволишь ты,
Я сам явлюсь на площади народной,
Уговорю, усовещу безумство
И злой обман бродяги обнаружу. (VII, 72)

Говоря о развитии в пушкинской трагедии отечественной литературной традиции, следует учитывать и раннюю русскую драматургию последней четверти XVII—первой половины XVIII века. Пушкин сам указал на эту традицию первоначальным названием трагедии, под которым она была представлена в цензуру: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (VII, 290). Автор цензурных замечаний на «Бориса Годунова» писал, что

¹⁶ Там же Отметим попутно, что в житии, как и у Пушкина, мамка Волохова названа предательницей. Г. О. Винокур полагал, что Пушкин, вероятно, заимствовал из «Летописи о многих мятежах» сравнение Битяговского с Иудой См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 466—467. Такое же сравнение есть и у Димитрия Ростовского.

«Пушкин хотел подражать даже в заглавии старине»¹⁷.

Пушкин, вероятно, знал пьесы Димитрия Ростовского (Д. С. Туптало). Он упоминает о них в набросках статьи о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина, называя их мистериями (XI, 179). Записью содержания одной из них — пьесы «Кающийся грешник» — располагал А. А. Шаховской, опубликовавший ее в «Театральном альманахе на 1830 год». Текст мистерии передал ему известный русский актер И. А. Дмитриевский (1736—1821), который, по словам авторов комментария О. А. Державиной и А. С. Демина, «принимал участие не только в переписке драм Димитрия Ростовского, но и сам играл в «Кающемся грешнике», вновь поставленном в 1750-х годах при дворе императрицы Елизаветы Алексеевны»¹⁸. Пушкин часто посещал перед своей ссылкой салон («чердак») А. А. Шаховского, где и мог познакомиться с пьесами Димитрия Ростовского.

Некоторые пьесы старинного русского театра, как полагал Г. О. Винокур, «могли быть известны Пушкину по «Древней российской вивлиофике» Новикова¹⁹, опубликовавшего в ней одну из первых русских пьес — «Иудифь», пьесы лучшего русского драматурга XVII века Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне» и «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных», панегирические пьесы петровского времени «Комедия Страшное изображение второго пришествия Господня» и «Комедия царство Мира»²⁰.

Пьесы раннего русского театра неоднородны по своему стилистическому строю. Например, «Иудифь», написанная под влиянием «английских комедиантов», сильно отличается не только от пьес петровской эпохи, но и от близких к ней по времени написания пьес Симеона Полоцкого. Вместе с тем все эти пьесы несли на себе яркую печать стилистического своеобразия ранней русской дра-

¹⁷ Цит. по комментарию к «Борису Годунову», составленному Г. О. Винокуром: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 412.

¹⁸ Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в М., 1972. С. 335.

¹⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 498.

²⁰ См.: Древняя российская вивлиофика. Спб., 1775. Ч. 8. С. 187—328, 34—59, 158—169; Там же. Ч. 9. С. 465—470, 470—476. В дальнейшем при сопоставлении «Бориса Годунова» с ранней русской драматургией примеры будут заимствоваться прежде всего из названных пьес.

матургии, совершенно непохожей на драматургию классицизма, пришедшую ей на смену.

Ранняя русская драматургия отличалась высокими идейно-нравственными качествами, унаследованными ею от всего предшествующего развития древнерусской литературы: серьезностью тона, выдвиганием на первый план нравственно-философских вопросов, значительностью социального содержания. Во многих пьесах речь шла не только о судьбе главных персонажей, но и о судьбе целых народов, как, например, в пьесе «Иудифь».

Конечно, на пьесах и спектаклях раннего русского театра лежала печать его придворного происхождения, отмечавшегося Пушкиным. В «бунташный» XVII век эти пьесы проповедовали социальный мир и безусловное подчинение всех воле монарха²¹. Придворный тон и требования этикета не помешали, однако, раннему русскому театру выразить гуманистические идеи. Не случайно именно со сцены этого театра впервые зазвучали слова, осуждающие тиранов и завоевателей. Царем-деспотом, угнетателем народов выступает в пьесе «Иудифь» вавилонский царь Навуходоносор, образ которого выразительно дополняется образом его свирепого полководца Олоферна. Тот же Навуходоносор, показанный в качестве жестокого, склонного к самообожествлению человека, фигурирует в пьесе Симеона Полоцкого «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных». Носитель агрессии, насильник, наглый и беспощадный завоеватель аллегорически представлен в образе Мира в пьесе «Страшное изображение второго пришествия господня». В одиннадцатом явлении этой пьесы, по словам В. Д. Кузьминой, «развертывается ино-

²¹ Иногда в пьесах затрагивалась и тема межсословной борьбы, которая трактовалась в духе решительного осуждения мятежей и мятежников. В статье Н. И. Греча Пушкин мог прочитать сообщение о театре, устроенном в Петербурге попечением царевны Натальи Алексеевны. «Первая игранная на нем пьеса была трагедия, в коей представлены были некоторые сцены, заимствованные из мятежей, недавно потушенных правительством...» (Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. Спб. С. 12). Не идет ли здесь речь о пьесе, поставленной, по свидетельству иностранца Ф. Х. Вебера, в 1716 году в театре царевны Натальи Алексеевны, в которой, как предполагает Ю. К. Бегунов, аллегорически представлены на библейском материале бунт четырех стрелецких полков летом 1698 года и попытка царевны Софьи захватить власть? См.: История русской драматургии XVII — первой половины XIX века. Л., 1982. С. 41.

сказательно» «тема губительных и несправедливых войн»²².

Осуждая захватнические войны, русские драматурги высказывались в пользу мира и дружбы между народами. Эту проповедь мира, исконную в русской литературе, с еще большей страстью и силой убеждения, вели в своих пьесах драматурги второй половины XVIII — начала XIX века от Ломоносова до Озерова и Кюхельбекера. Не случайно мы встречаем ее и у Пушкина, являвшегося убежденным сторонником мира²³. Эта тема затрагивается им уже в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», где Пимен говорит о том, что в годы правления царя Федора Иоанновича, вздыхавшего на престоле «о мирном житие молчальника», Русь утешилась «во славе безмятежной» (VII, 21).

Пушкин, видимо, учитывал свидетельство Карамзина о миролюбии Бориса Годунова. По словам историка, «Борис в Европе и в Азии возвеличил имя России без кровопролития и без тягостного напряжения сил ея»²⁴. Перелагая молитву о царе, сочиненную при властвовании Бориса, Карамзин говорит «о благоденствии и тишине отечества»²⁵, охраняемых царем.

Сложнее дело обстоит с Самозванцем, в характере которого отмечена его воинственность²⁶, гармонирующая с некоторыми другими чертами ловкого авантюриста. Вознесшись на волне народного негодования, ревностно поддерживаемый поляками, Самозванец выдвигает демагогическую идею мнимого единства интересов народов Литвы и Руси, поднявших «братские знамена» «на общего врага» (VII, 51). Но сам-то он знает и об этом прямо скажет Марине Мнишек, что для польского короля, папы, вельмож он лишь «предлог раздоров и войны» (VII, 65). Испытывая угрызения совести, он говорит:

Кровь русская, о Курбский, потечет —
Вы за царя подъяли мечь, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!.. (VII, 67)

²² Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974. С. 483.

²³ См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 160—207.

²⁴ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. II. С. 94.

²⁵ Там же. С. 95.

²⁶ Ему мила «игра войны кровавой» (VII, 64).

Тема совести, затрагиваемая в «Борисе Годунове» в связи с образами Самозванца, Шуйского («Не чисто, князь...»; «А что мне было делать?» — VII, 7), Басманова (в сцене «Ставка») и особенно самого царя Бориса, присутствует и в произведениях ранней русской драматургии.

Уже в первой пьесе русского театра — «Артаксерксовом действе» — наличествует мотив совести, бывший, по словам А. Н. Робинсона, «прогрессивным идейным явлением в обстановке феодально-крепостнического гнета»²⁷. Эта пьеса, опубликованная после Октября, была неизвестна Пушкину. Зато он, видимо, знал «Рождественскую драму» Дмитрия Ростовского, в которой разработка данного мотива находится в прямой ассоциативной связи с «Борисом Годуновым». В этой пьесе выведен царь Ирод, произносящий монолог, каждые две строчки которого сопровождаются короткими однострочными репликами какого-то неназванного персонажа. По замечанию О. А. Державиной, их «произносил, видимо, кто-то другой, символизирующий голос совести»²⁸. Интересно, что одна из этих реплик имеется и в «Успенской драме» того же автора. Ее произносит там аллегорический персонаж Гнев Божий, решительно заявляющий в ответ на просьбу Грешника повременить с возмездием: «уже не время!»²⁹. В «Рождественской драме» Ирод просит вельмож и воинов не покидать его в смертный час и слышит тот же ответ. Рядом с образом Грешника в «Успенской драме» фигурирует аллегорический персонаж Совесть, встречающийся во многих школьных драмах.

Таковы точки соприкосновения пушкинской трагедии с произведениями ранней русской драматургии, обнаруживаемые при типологическом изучении на разных уровнях драматургической системы. Конечно, пушкинский «Борис Годунов», который по выражению Белинского, «словно гигант между пигмеями до сих пор высится

²⁷ См.: Первые пьесы русского театра. М., 1972. С. 85. Ср. в кн.: Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII в. М., 1974. С. 177. Характерно, что автор этой книги часто ссылается на трагедию Пушкина «Борис Годунов», находя в ней яркую художественную характеристику тех явлений духовной жизни русских людей XVII века, наличие которых устанавливалось на основе кропотливого научного анализа большого фактического материала.

²⁸ Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 267.

²⁹ Там же. С. 204.

между множеством quasi-русских трагедий»³⁰, настолько велик и художественно совершенен, что его можно сопоставлять лишь с гениальными творениями. Рядом с ним скромные пьесы русских драматургов, создававшиеся за полтора века до его появления, кажутся несовершенными. И все же, думается, сопоставление с ними пушкинского шедевра является оправданным и необходимым при типологическом изучении русской исторической драматургии.

³⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 527.



УТВЕРЖДЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА 1820-х ГОДОВ

Проблема идеала становится в 20-е годы XIX века центральной в европейской романтической литературе. Актуализация ее значимости в рамках романтического мировосприятия связана с резким противопоставлением статики наличной действительности и бесконечной устремленности художника к воплощению совершенных образцов прекрасного. В. Г. Белинский в цикле статей о Пушкине подчеркивал в романтизме «вечное и неопределенное стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением»¹, называл В. А. Жуковского «поэтом стремления, душевного порыва к неопределенному идеалу»². Поэты-романтики постоянно подчеркивали роль высокого идеала как цели искусства и как характерную особенность любого объекта художественного творчества. Утверждение «идеальной» направленности творчества стало исторически обусловленной формой наиболее полной реализации родовых особенностей лирики, поскольку романтики отказывались от узкоэмпирической констатации душевных движений, стремясь к предельно обобщенному типизированию своих представлений о внутреннем мире человека. Новая трактовка соотношения идеала и действительности придавала изображению переживаний лирического субъекта иное, нежели в предшествовавших романтизму литературных направлениях, ценностное измерение: они одновременно наделялись остроиндивидуальной характерностью, граничащей с невозможностью

¹ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М. 1981. Т. 6. С. 122.

² Там же. С. 182.

словесного воплощения (ср. тезис Жуковского: «невывразимое подвластно ль выраженью»), и предельной общечеловеческой значимостью, как бы универсальной внушимостью. Новое отношение к современной действительности в ее связи с идеалом вызвало рост символического иносказания. «<...> Духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу»³, как определил Гегель существо художественно-познавательных открытий романтиков, стала сутью романтического идеала.

Вопрос утверждения нового романтического идеала в лирике Пушкина 20-х годов требует систематической историко-литературной разработки. Пушкин еще в лицейский период познакомился с новейшими трактовками категории идеала⁴, во многом определившей ход раздумий крупнейших философов и поэтов на рубеже XVIII—XIX веков. В период 20-х годов романтические представления об идеале широко и многообразно проявляются в лирике Пушкина, определяя картину его идейно-образного мира. Мы остановимся на двух, на наш взгляд, важнейших фазах в процессе эволюции форм утверждения романтического идеала в пушкинском творчестве первой половины 1820-х годов.

В 1820 г. в стихотворении «Погасло дневное светило...» поэт впервые в своей творческой практике достигает целостного воплощения романтического идеала.

В произведении впечатляет личность самого поэта, вольнолюбивого мечтателя, распрощавшегося с прошлым и вступающего в новый этап своей жизни, он страстно жаждет нравственного очищения и хочет приобщиться к положительным началам идеала свободы, однако испытывает сомнения и колебания, исполнен чувства разочарования. Несмолкающая стихия грозного океана вызывает ощущение новизны будущих впечатлений, поэтому всеми силами души поэт устремляется к таинственно-прихотливой жизни природы, в которой он каждый раз находит отклик, созвучный всем неосознанным движениям в духовно напряженной жизни лирического «я». Повторяющийся мотив «Шуми, шуми, послушное ветри-

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 233.

⁴ См. курс лекций по эстетике преподавателя Царскосельского лицея П. Е. Георгиевского, опубликованный по записям А. М. Горчакова в журнале: Красный архив. 1937. № 1.

ло» призван подчеркнуть безграничность активной устремленности души поэта в ответ на призывы грозного и могучего океана. Но, несмотря на то, что лирический герой претендует на универсальный и всеобъемлющий характер главенствующей эмоции неудовлетворенности, общая перспектива его надежд и желаний теряется в постоянно меняющейся гамме новых впечатлений, а мощь природной стихии может оказаться губительной для доверившегося ей человека (ср. мотив коварства и произвола морской стихии, получивший отчетливое звучание в стихотворении «К морю»).

В тексте мы почти не обнаружим чувственно-пластических образов, чем так щедра была поэзия одного из наставников поэта — Державина, они буквально тонут в процессе переосмыслений, лишаются устойчивости. Живописная конкретность, столь органичная для описания морской стихии, не находит выражения, так как все подчинено задаче передать психологическую атмосферу всеобщего движения, активную смену впечатлений и намерений лирического героя. В стихотворении царит динамика перехода от предметного к психологическому изображению, чем, в сущности, ставится под сомнение истинность и устойчивость романтического идеала. Идеал и его носитель оказываются разделены, в итоге не совершается их воссоединение, как не происходит и коренного преобразования лирического героя в свете высоких стремлений.

Общая концепция стихотворения содержится в последовательной смене состояний героя: добровольное бегство из родного края к отдаленным пределам, «волшебным краям» «полуденной земли», усиливает воспоминание о прошлом, когда сердечные переживания иссушили душу и привели его к страданию. И далее душевный конфликт развивается драматично — разрыв с прошлым, которое уже не осознается в идиллическом плане, как это было в лицейской лирике, приносит новые страдания:

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило... (II, 147)

Обновление души оказывается все же возможным благодаря душевному подъему, вызванному созерцанием волшебного края:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает... (II, 146)

Сила воспоминаний позволяет романтику вновь и вновь устремляться навстречу идеальным формам существования, пытаясь воссоединить невоссоединимое, сохранить перспективу полноты жизни, возвышенного начала. В последующем творчестве Пушкина роль памяти, воспоминаний будет постоянно возрастать, его лирический герой неизменно возвращается в прошлое, мысленно пробегает кульминационные этапы жизни, как бы хранит в своем поэтическом сознании всю полноту и цельность жизненной судьбы. Достаточно вспомнить «Воспоминание», «Элегию» («Безумных лет угасшее веселье...»). Тоска по идеалу у романтиков неразрывно связана с воспоминаниями.

«Искатель новых впечатлений» приобщается к идеальной полноте жизни благодаря текучести потока жизненных впечатлений. Оставаясь в рамках своей индивидуальности, он в то же время претендует на универсальность мироощущения. Герой и мир в целом — такова исходная ситуация стихотворения «Погасло дневное светило...», предполагающая сложный комплекс внутренних свойств лирического субъекта, его исключительность: необычную интенсивность переживаний, прихотливые переходы настроений, жажду нового и неизвестного, непредсказуемый характер реакций на реальный мир, все возрастающую мятежность, тягу к острым эмоциям и потаенные движения души. Пушкин лишает взаимоотношения героя и мира и намека на приметы обыденности, поиск идеальной полноты жизни передается через переменчивость чувств, которые из-за бесконечной смены не могут целиком воплотиться в целостное явление. Таким образом, перед нами раскрываются не реальные, а **потенциальные** возможности духовного мира личности, романтическая «абсолютная» свобода поведения лирического «я». Настойчивое троекратное повторение рефрена («Шуми, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся подо мной, угрюмый океан») отражает неизбежную потребность души в обретении содержательного импульса в ее стремлении к безграничным возможностям природных стихий.

Однако бесконечность дали ощущается и как непреодолимое для героя начало, и элегическая жанровая окраска стиха едва ли не в первую очередь связана с невозможностью восторжествовать над стихийной мощью природы, воплощенной в бушующем океане. Постоянное

беспокойство лирического героя, тоска по неизведанным формам жизни накладывают отпечаток на все его реакции и в отношении будущего и в отношении прошлого. Ему чужды и поверхностный оптимизм, и иллюзии, и самообман. Хотя внутренние причины бегства героя нам неизвестны, ибо они не обусловлены конкретными внешними обстоятельствами, мы ощущаем общую дисгармонию в его отношениях с окружающими людьми. Тонкое наблюдение над основными свойствами лирического субъекта в романтической лирике Пушкина принадлежит В. А. Грехневу: «Лирический субъект располагается здесь в зоне современной реальности, он наделен способностью легко и свободно переноситься в мир поэтической мечты, но он всегда возвращается в реальный мир, всегда помнит о нем»⁵. Основное содержание романтического идеала в стихотворении «Погасло дневное светило...» утверждает принципиальное расширение возможности проявления активности личности. Ориентация на новый идеал привела к новаторским художественным открытиям: масштабности лирических эмоций, повышенной экспрессивности в изображении психологически контрастных переживаний.

Эти художественные открытия были закреплены в стихотворениях «Редеет облаков летучая гряда...», «К морю». Первое из них характерно для элегической линии в восприятии романтического идеала: сердцу поэта исключительно дороги утонченные картины «мирной страны» и образ «девы юной», ищущей «печальную, вечернюю звезду», слабо мерцающую в вышине предзакатного небосвода. Магический луч, исходящий от нее, пробуждает в душе дорогие воспоминания, сладостные размышления о высоком и значительном. Само построение стихотворения в виде обращения лирического героя к далекой звезде, признание в любви к женщине, олицетворяющей земную ипостась небесного светила, станет традиционным для русской романтической лирики XIX века.

В стихотворении «К морю» состояние душевного порыва к романтическому идеалу образует центр ценностной ориентации личности. Сверхиндивидуальный аспект идеала выявляется через систематическое уподобление

⁵ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 109.

душевных движений природной стихийности. Поначалу грандиозность моря подавляет человека, чувствующего свое ничтожество перед ним, но позднее, когда оно становится «желанным пределом» для души поэта, лирический герой обнаруживает в себе внутреннюю мощь и энергию, которые торжествуют над первоначально охватывавшим его чувством неуверенности. Сравнение могучей силы океана с результатами воздействия Наполеона и Байрона на судьбы и души людей постепенно приводит лирического героя к осознанию своих потенциальных преимуществ: человек в отдельные периоды своей жизни может обладать исключительной активностью и независимостью. Однако моральное право на самоутверждение личности ставится под вопрос самим фактом существования гигантской бесконечной пустыни, изначально несущей в себе отрицание всякой индивидуальности:

Смиренный парус рыбарей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей. (II, 331)

Восхищаясь таинственным поведением морской бездны, ее капризами и загадками («Как я любил твои отзвуки, // Глухие звуки, бездны глас // И тишину в вечерний час, // И своенравные порывы!» (II, 331), поэт в состоянии восторга ощущает свое единство с ней, хотя и не исключает для себя возможности губительного исхода в результате подобного единения. Хаос и неопределенность стихии игнорируют поэтическое восхищение. Мысленно приобщаясь к стихии, поэт чувствует необходимость союза всего со всем, и это возвышает и восхищает его душу. А концовка стихотворения («В леса, в пустыни молчаливы // Перенесу, тобою полн, // Твои скалы, твои заливы, // И блеск, и тень, и говор волн» (I, 333), запечатлевшая своеобразный синтез свободы морской стихии и молчаливого уединения пустыни, позволяет поэту мысленно обрести идеальную сферу обитания.

Жанровое содержание философской элегии «К морю» удачно определено В. А. Грехневым: пушкинское «разочарование» «. восходит по концентрическим кругам, поднимаясь от биографии к истории и взмывая в финале в надысторические выси, где безраздельно господствуют законы судьбы»⁶.

⁶ Грехнев В. А. Указ соч С 140

В пределах нового художественного мировоззрения образы бури, океана во всей совокупности стихийных проявлений природы становятся пейзажными аналогами сверхиндивидуальных сторон романтического идеала. Своеобразие пушкинской позиции отчетливо выявляется при сравнении ее с романтической концепцией Жуковского, отраженной в медитативной элегии «Море» (1822).

Антитеза «моря» и «неба» осмыслена в ней в соответствии с общеевропейской романтической концепцией ирреальной устремленности всех природных начал к единой праснове — «мировой душе». У Жуковского идеал переживается лишь как внутренняя имманентная данность лирического субъекта. Благодаря этому одухотворенность природных сил достигает в его поэзии такой высокой степени. В глубине моря скрыты «смятенная любовь», «тревожная дума», расцветает «таинственная, сладостная» жизнь в противовес подчиненности «земной неволе». В сфере идеала лирический герой прислушивается и приобщается к пульсу мировых ритмов. Вопрос о значении внешней реальности отпадает сам собой, поскольку она изначально враждебна герою.

Пушкин никогда не подвергает сомнению относительную полноту реальности, он каждый раз соотносит ее с идеальными началами по-новому, моралистическая заданность итогов стихотворений Жуковского ему в корне чужда. Идеал Пушкина — **действенное** проявление красоты, идей гражданской свободы, духовно-творческое претворение действительности. Море не только свободно само по себе, но и каждому созерцателю помогает обрести силу и уверенность в праве на свободную реализацию своей личности. Постигание идеала у Пушкина связывается с периодом надежд молодости, духовной активности, бурной деятельности, и, будучи окрашено поэтической мечтой, оно образует единство творческого акта и эстетического созерцания.

Стихотворение 1825 года «Буря» («Ты видел деву на скале...») знаменует собой переход к новым формам воплощения романтического идеала: прекрасна не динамика бури, не затрагивающая душу ни одного из собеседников, а торжественная гармония, законченность, покой и недосыгаемая высота, которыми обладает женский образ. «Буря», как и ряд предшествовавших ей стихотворений («Кто, волны, вас остановил...», «Свободы

сеятель пустынный...», «Придет ужасный [час]... твои небесны очи...»), открывает новую сторону романтического идеала, — поэт стремится не к безгранично оптимистическому расширению индивидуальных возможностей героя, а к осознанию необходимости их ограничить, сосредоточить на самом важном и главном. Пушкин обращается к глубинным формам реализации богатств внутреннего мира, к устойчивым («нетленным») типам лирических переживаний. Напряженность поэтического чувства выражается в несовпадении внешней динамики окружающего мира и духовных коллизий лирического героя, исход которых всегда ясен. Ответ собеседника на вопрос: «Ты видел деву на скале...?», — опущен, и мы только по заверению вопрошающего: «Но верь мне...», — можем предположить, что он был отрицательным. По-видимому, это происходит потому, что адресат вопроса или исчезает в буре, или изначально лишь предполагается, а лирический герой ведет диалог с самим собой. Глубинная духовная устремленность автора вопроса настолько велика, что не остается никаких внешних опор для идеала, он как бы изымается из причинно-следственных связей.

Образ «девы» образует сферу эстетического созерцания, благодаря которому открываются такие черты, как неподвижность, замкнутость, законченность абсолюта. Это не физические свойства объекта, а реалии воображения поэта. Именно поэтому образ «девы» превосходит красотой все окружающее:

Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури. (II, 443)

Идеал как видение поэта теоретически был осмыслен А. Галичем, впервые давшим теоретическую формулировку многим эстетическим идеям русских романтиков. «Идея изящного принадлежит фантазии, которая, заимствуя представления свои от разума, облекает оные в форму, подлежащую созерцанию. Сей, соответственно идее составленный образ вещи есть ее первообраз (самообраз), идеал, видение»⁷.

Поэтому объективная реальность «бури» освобождается от иносказательного смысла и изображается во

⁷ Галич А. Опыт науки изящного СПб, 1825 § 23

всей полноте ее природной случайности, в независимом существовании, как самостоятельное начало. Обрамляя идеальный образ, объектные стороны образа «бури» не гармонируют с душевным состоянием лирического героя. Материал реальности приобретает статус предметной автономии за счет постоянного и неуклонного возрастания опыта душевной жизни. Духовность не пронизывает объекты внешнего мира, оставаясь лишь во внутренней жизни лирического «я». Образ «зримой» бури предельно конкретизирован в художественных деталях (эпитеты, глаголы), четко ориентирован по отношению к собеседникам-очевидцам. Все случайное и внешнее исчезает, в основе лирического «я» остается лишь истинное и глубокое, именно оно организует все манифестации лирической памяти поэта. В стихотворении «Буря» проявляется один из самых устойчивых признаков его лирической системы: наличие женского образа как формы воплощения (или замещения) носителя идеала духовной красоты. Нередко он может заменяться своим живописным изображением (см.: «Недоконченная картина», «Мадонна», «Возрождение»).

Идеал из внешних форм проявления переходит в сознание лирического героя. Явление «девы» становится образным творением души созерцателя. Внутренняя жизнь образа важнее, чем внешняя бытийность. Существование идеала красоты продолжается и тогда, когда всякого рода внешние его проявления прекратили существование. Остается жить то, что обладает статусом несомненности, который отныне станет для Пушкина важнейшим условием духовного бытия поэта.

Важную роль в изменении форм воплощения романтического идеала сыграла антологическая лирика Пушкина. Уже в «Подражаниях древним» В. А. Грехнев отмечает нейтрализацию романтической субъективности⁸.

Однако процесс утверждения романтического идеала, протекающий вне прямой зависимости от внешних — благоприятных или неблагоприятных — обстоятельств, станет важнейшим организующим принципом⁹ в различ-

⁸ См.: Грехнев В. А. Указ соч. С. 111. Ср. также его предшествующий вывод: «Романтическая фантазия, склонная порою возноситься в разреженные сферы чистой духовности, как бы восстанавливала в жанровых владениях антологической пьесы нарушаемое ею равновесие между вещественным и идеальным». (Там же. С. 92).

ные периоды творчества Пушкина. Сошлемся в качестве дополнительного примера на стихотворение 1825 года «Храни меня, мой талисман...». Несмотря на то, что герою изменила надежда, исчезло «души волшебное светило», талисман для него по-прежнему не теряет своей зиждительной и хранительной силы. Вопреки грустным обстоятельствам, трезвой очевидности утрат и потерь талисман продолжает «покровительствовать» романтической душе: мотив сопричастности чему-то родному и сокровенному реализуется в рефрене («Храни меня, мой талисман»). Мысль о том, что ценности романтического идеала существуют лишь в индивидуальной форме, данной им поэтом, переходит в этом стихотворении в идею невозможности передать их кому-либо другому. Ценности души лишаются общезначимой определенности, ибо своеобразно и неповторимо их внутреннее бытие.

Особый характер приобщения лирического субъекта к ценностным сторонам романтического идеала предполагает таинственность места действия («Там на берегу, где дремлет лес священный...»), интимное посредничество в момент соприкосновения с идеальным («Талисман»), уединение в моменты творчества (цикл стихотворений о поэте и поэзии). Контакт с высшими началами жизни устанавливается в сфере духовной деятельности и протекает не только скрытно от других людей, но и неосознанно для самого субъекта лирического высказывания.

Все эти изменения привели к кризису романтического мироотношения, так как всякое внешнее инобытие идеала, кроме души художника, оказывалось проблематичным, ставилось под сомнение.

Проанализированные в аспекте форм утверждения романтического идеала стихотворения Пушкина 1820-х годов позволяют сделать вывод об известной эволюции его взглядов: от образов природных стихий, символически выражавших сверхиндивидуальный характер идеала, в содержании которого, правда, сам человек сохранял свою целостность и универсальность, к осознанию высшей роли духовного начала человека в системе поэтических ценностей.

Идеал у Пушкина как новая форма восприятия действительности совмещает в себе и новое представление о реальности и об отражающей ее идее. Акцент на инди-

видуальной форме переработки эстетической реальности закономерно приводил к осознанию недостижимости идеала во всей его полноте, возможности лишь приближения к нему с помощью воображения, через созерцание «первообраза» красоты. В последующие периоды пушкинского творчества основной сферой кристаллизации романтических представлений об идеале стала любовная лирика с ее концепцией любви как предельно высокого и прекрасного чувства.

И. Л. ПОПОВА



«БОРИС ГОДУНОВ» И ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА 1830-х ГОДОВ

Проблема эволюции прозы Пушкина по-прежнему остается не вполне решенной. Включение собственно художественной прозы в контекст публицистики, мемуарных, критических, эпистолярных опытов Пушкина оказалось особенно плодотворным при исследовании форм повествования и стиля. Однако представление об автономном, независимом от остального творчества, развитии прозы оказывается недостаточным. Остается не ясным, как складывался собственно романый сюжет и его композиция; как формировалась «идейная структура» повестей и романа. Не находит пока более или менее удовлетворительного объяснения и их исключительная гармоничность, безошибочное чувство законченного целого после многочисленных незавершенных замыслов.

Необходимо расширить круг поисков, переступить жанровые границы, учитывая общие, наджанровые, свойства художественного мышления Пушкина. 1830-е годы были периодом создания русского романа. Принято считать, что главной трудностью Пушкина-романиста был поиск языка прозы. Возможно, первотолчком к такому утверждению послужило чересчур узкое толкование понятия «метафизический язык» (стиль), опорного в теории прозы Пушкина. «Путь Пушкина к прозе» сопровождался прежде всего формированием иного типа мышления, предполагавшего постановку проблемы самосознания личности; нравственного выбора, определяющего поведение человека; осмысление мира в философско-этических категориях, то есть романного мыш-

ления. С этой точки зрения возможно и необходимо включить прозу Пушкина в более широкий контекст, обратившись прежде всего к драме, генетически связанной с романом.

Попробуем пойти обратным путем, не от раннего творчества Пушкина к «Капитанской дочке», а наоборот, от «Капитанской дочки» к предшествующему творчеству. Речь пойдет о «Борисе Годунове».

В этой трагедии обратили наше внимание на сцену «Севск», следующий непосредственно за знаменитой сценой с Юродивым («Площадь перед собором в Москве»). Самозванец в присутствии своих сподвижников допрашивает русского Пленника — молодого дворянина Рожнова. Рожнов всего месяц на службе, он недавно прибыл из Москвы, к осаде которой готовится Димитрий. Диалог Самозванца и Пленника обнаруживает существенные параллели с диалогами Пугачева и Гринева в «Капитанской дочке». Аналогична и сама ситуация: Пугачев в присутствии своих «енералов» расспрашивает Гринева, только что вернувшегося из Оренбурга, о состоянии войска и города, к осаде которого готовится:

«Борис Годунов»

Самозванец.

Не совестно, Рожнов,
что на меня
Ты поднял меч?

Пленник.

Как быть, не наша воля.

Самозванец.

Сражался ты под Северским?

Пленник.

Я прибыл
Недели две по битве —
из Москвы.

Самозванец.

<...>

Ну что в Москве?

Пленник.

Все, слава богу, тихо.

Самозванец.

Что? ждут меня?

«Капитанская дочка»

<...> «А коли отпущу, — сказал он (Пугачев. — *И. П.*), — так обещаешься ли по крайней мере против меня не служить?» — Как могу тебе в этом обещаться? — отвечал я (Гривев. — *И. П.*). — Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя, — пойду, делать нечего.

<...>

«Добро, — сказал Пугачев. — Теперь скажи, в каком состоянии город?».

— Слава богу, — отвечал я (Гривев. — *И. П.*), — все благополучно.

«— Благополучно? — повторил Пугачев. — А народ мрет с голоду!»

Самозванец говорил правду; но я по долгу присяги стал уверять, что все это пустые слухи <...>

«Что говорят обо мне в Орен-

Пленник.
Бог знает; о тебе
Там говорить не слишком
нынче смеют.

<...>

Самозванец.

<...>

Ну, войско что?

Пленник.
Что с ним? одето, сыто;
Довольно всем.

Самозванец.
Да много ли его?

Пленник
Бог ведает.

<..>

Самозванец.
Ну! обо мне как судят в вашем
стане?

Пленник.
А говорят о милости твоей,
Что ты-дескать (будь не
во гнев) и вор,
А молодец
(VII, 79—81)

бурге?» — спросил Пугачев, по-
молчав немного.

— Да говорят, что с тобою
сладить трудно; нечего ска-
зать дал ты себя знать.

(VIII, 332, 349, 352)

За текстуальными параллелями обнаруживается идентичность структур соседствующих сцен. И Борис и Самозванец вынуждены признать незаконность своих притязаний на высшую власть. При этом «царь-ирод» способен услышать губительную правду, равносильную приговору, от Юродивого и помиловать его, самозванец — от верного присяге дворянина, которого также милует. Функции Юродивого и «простодушного» дворянина оказываются неожиданно тождественными. Метафора Бахтина по поводу «простодушного» героя — романного юродивого — приобретает буквальный смысл. Идея милосердия, способного объединить «две разрозненные стихии», является не в «последекабрьском» творчестве Пушкина, как принято считать, а существенно раньше — в концепции «Бориса Годунова».

Два сюжета, о Борисе и Самозванце, развиваются параллельно. Долгое время предпринимались попытки рассматривать один из них в подчинении к другому. Они

оказались безуспешными, нельзя установить иерархические отношения между явлениями разного рода. Еще Г. О. Винокур в своем исчерпывающем комментарии к «Борису Годунову» заметил: «Борис и Самозванец обрисованы Пушкиным при помощи совершенно разных приемов»¹. Сумма мотивов обоих сюжетов представляет собой архетип «легенды о самозванце». Рассказ о Лжедмитрии завершается тем, с чего началось повествование о Борисе: самозванца провозглашают царем. Сюжет на новом витке развития приходит к своему началу². Завершающая трагедию немая сцена как прием сигнализирует о потенциальной возможности повторения истории, как бы предрекая появление второго «Дмитрия». (Ср. то же значение немой сцены как приема в «Ревизоре» Гоголя).

Сюжет о самозванце основывается на оппозиции «дворянин—самозванец», наиболее распространенной в русском романе первой трети XIX в.: дворянин становится откровенным, нелюбезным собеседником самозванца, а самозванец — его дарителем. Именно эта сюжетная модель активно работает в романе «Ложный Петр III, или Жизнь <...> Емельки Пугачева», о котором Пушкин писал брату в ноябре 1824 года, приступая к работе над «Борисом Годуновым». Она же, как известно, ляжет в основу «Капитанской дочки».

В 1830 году Пушкин определит цель трагедии: «человек и народ — судьба человеческая, судьба народная». Они взаимосвязаны, но эта связь отнюдь не очевидна. Очевидно другое: непонимание, полное разрушение контакта между социальными группами. Практически все «народные» сцены построены таким образом, что создается иллюзия существования как бы двух языков, происходит «нарушение постулатов нормального общения»³. В разговоре Маржерета и Розена с солдатами этот эффект достигается смешением национальных языков; в

¹ Винокур Г. О. «Борис Годунов» Пушкина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 486.

² Первые три и последние три сцены трагедии повторяют друг друга: 1) Шуйский и Воротынский (Басманов и Пушкин) решают, признать ли нового царя; 2) народ на Красной площади (на Лобном месте); 3) объявление Бориса (Лжедмитрия) царем и реакция народа на это известие.

³ Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием // Ученые записки Тартуского университета, 1977. Вып. 411. С. 254 (прим. 10).

сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь» он усиливается пародийным началом по отношению к эпизоду «Истории» Карамзина, являвшему единство высших и народных интересов⁴. Для осуществления диалога необходим посредник, лицо, в силу своего особого статуса находящееся вне сословного и культурного разделения. Таким «посредником» для Бориса становится Юродивый. Расположение собора Василия Блаженного — на границе города и резиденции царя — пространственно закрепило эту функцию Юродивого⁵.

«И сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения <...>»⁶. При функциональном тождестве Юродивого и Пленника они принципиально не взаимозаменяемы, так как определяют разные типы сюжетов, один из которых связан с драмой, другой с романом. В драме роль действующего лица может сводиться к выражению мнения автора, его отношение к происходящему. Пушкин, отчасти направлявший читательское восприятие своих друзей, издателей и критиков, не раз намекал на Юродивого как на маску, за которой скрывается сам автор. При трансформации смысла в зону романа появляется характерная временная и оценочная дистанция между изображающим и изображаемым, между автором и героем. В декабре 1825 г. Пушкин напишет Плетневу о романе «Князь Курбский» весьма примечательные слова: «<...> Борька также вывел Юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя!» (XIII, 249). «Описание самого себя»,

⁴ См.: Карамзин Н. М. История государства Российского. 1824. Т. 10. С. 234—235. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.

⁵ Со строительством собора Покрова, что на рву (с 1588 г. получившего, по названию вновь построенного придела, имя Василия Блаженного), архитектурный центр Москвы был перенесен с Соборной площади Кремля на городскую торговую площадь. Этот акт означал новую веху в отношениях «народ—царь». Он символизировал обращение к народу, признание важности народного мнения, идею единства народных и государственных интересов как залог прочности власти и военных побед. Василий Блаженный стал постепенно утрачивать свое значение при Борисе Годунове, по приказу которого в 1600 г. был надстроен столп колокольни Ивана Великого и тем самым восстановлен приоритет Соборной площади. Завершил этот процесс Александр I, по приказу которого были снесены деревянные постройки, издавна окружавшие храм.

⁶ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 9.

как и отождествление автора и героя, противоречит законам романного мышления. В романе указанием на близость взглядов автора и героя, с одной стороны, и невозможность их отождествления, с другой, становится свидетельство «родства» или «дружества» автора со своим героем. Первое осуществляется в «Борисе Годунове» (Рожновы и Пушкины принадлежат к одному дворянскому роду⁷), в «Арапе Петра Великого» и «Капитанской дочке» (где «автор» и герой совпадают в одном лице, однако факт повествования о прошлом создает необходимую временную и психологическую дистанцию); второе — в «Евгении Онегине» («Онегин, добрый мой приятель <...>»). Таким образом создается необходимая видимость правдоподобия, подтверждение осведомленности автора.

Комментаторы текста трагедии, анализируя источники образа Пленника, ограничиваются указанием того, что у Карамзина о таком дворянине ничего не говорится. Между тем творческая история этого образа, одного из немногих «вымышленных» в «Борисе Годунове», весьма примечательна. Она дает представление о принципах работы Пушкина с историческим материалом, в частности о том, как происходил переход от исторического лица к вымышленному.

У Карамзина встречается упоминание о «первом чиновном изменнике», дворянине Хрущеве (См.: Карамзин, 10, 144—145). Хрущев, посланный Годуновым к донским казакам, чтобы «вывести их из бедственного заблуждения», был схвачен и приведен к Самозванцу. Представ перед Гришкой Отрепьевым, Хрущев «узнал» в нем Димитрия и, «мешая истину с ложью», рассказал о положении в Москве, об отношении народа к объявившемуся «Димитрию».

Пушкин, как позднее в «Капитанской дочке», показывает две возможности ролевого поведения в стане Самозванца: Хрущев, признавая Самозванца, становится изменником. Рожнов же остается верен присяге. Образ Хрущева соответствует Карамзину, образ Рожнова создается в противоположность Хрущеву, реальному историческому лицу. Первоначально их полярность была более очевидна: диалоги Самозванца с Хрущевым и

⁷ Предок Рожновых Михайло Никитич Пушкин, по прозвищу Рожон, был потомком Радши в IX колене. Потомки его писались и пишутся не Пушкиными, а Рожновыми (см.: Петров П. Н. История родов русского дворянства. СПб., 1885. Ч. 4. С. 193).

Рожновым строились параллельно. В 1830 году разговор Самозванца с Хрущевым был сокращен, «происхождение» Пленника перестало быть очевидным. Сама же оппозиция «благоразумного» и «простодушного» героя осталась, будучи перенесенной в пределы одного дворянского рода: Гаврила Пушкин — Рожнов. Композиция трагедии стала исключительно симметричной: прибывший из Москвы Рожнов предупреждает Самозванца и его сподвижников о тщетности их намерений; с той же целью «увещевать народ» в Москву будет послан Самозванцем Гаврила Пушкин.

Поведение Рожнова и Гаврилы Пушкина предстает как результат осуществления личного выбора. Каждый из них выступает носителем определенной правды. При этом автор не отдает явного предпочтения ни эпатажу общества одним, ни политической гибкости другого. Посмотреть на историю «взглядом Шекспира» значит оценить прошлое в его неоднозначности, попытаться понять резоны противоборствующих сторон, не поддерживая одну и не обличая другую; чтобы в конце концов найти выход в противоречивости настоящего.

Одной из существенных черт романного мышления является восприятие мира в категориях этики, сопровождающееся постановкой проблемы самосознания человека и его нравственного выбора. С середины 1820-х годов в центре творчества Пушкина находится мысль о человечности, способной объединить противоборствующие стороны, подняться выше политических и иных пристрастий. В этом смысле точка зрения Пушкина-художника полемична по отношению к точке зрения Пушкина-историка. Трагедии «Борис Годунов» с ее утверждением, что правитель, пришедший к власти через убийство, обречен на муки совести, ненависть народа и потерю престола, противостоят «Замечания на Анналы Тацита», где говорится, что «<...> в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостью» (XII, 192)⁸. В той же степени полемичны

⁸ О возможной противоречивости этической и социальной оценки поведения человека «сигнализировало» первоначальное заглавие «Бориса Годунова». Оно напоминало о комедиях начала XIX в., среди которых была «Комедия о честном изменнике». Об этой ассоциации писал, в частности, официальный рецензент трагедии (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 412). О другом «честном изменнике» — Гриневе — будет рассказано в «Капитанской дочке».

друг к другу «Капитанская дочка» и «История Пугачевского бунта»; «Повести Белкина» и «История села Горюхина»; «Арап Петра Великого» и «История Петра». Осмысление одних и тех же событий в категориях этики и философии истории необходимо дополняет друг друга, формируя цельную концепцию истории «человека и народа».

Особого внимания заслуживает проблема точки зрения автора и способов ее выражения. Официальный рецензент рекомендовал исключить одну из сцен трагедии на том основании, что читатели «еще не привыкли, чтобы каждый герой романа говорил своим языком без возражения вслед за его умствованием. Предоставлять каждому читателю возражать самому — еще у нас не принято, да и публика наша для сего еще не созрела»⁹. Тем не менее полемика автора со своими героями находит прямое выражение в тексте — в именовании действующих лиц.

Драма предполагает «реестр» действующих лиц, предваряющий текст. В «Борисе Годунове» он отсутствует, именование изменчиво. Утверждение, что Пушкин не замечал различий в именовании, не выдерживает критики. Обычно при смене именовании стремятся найти приметы эволюции героя или изменения его статуса, в то время как в «Борисе Годунове» оно становится проблемой точки зрения. Создается свойственная роману дистанция между изображаемым и процессом ведения речи.

Именование действующего лица (Бориса или Самозванца) в пределах одной сцены может варьироваться в зависимости от субъекта именования следующим образом. 1. Автор: а) именование в «реестре» действующих лиц, предваряющем сцену; б) именование действующего лица, произносящего монолог; в) именование в ремарках. 2. Действующие лица. 3. Автоименование.

Начнем с Бориса Годунова. Автор называет Годунова в основном соответственно его статусу: в I—IV сценах, то есть до венчания на царство, — «Борис», с VI сцены и далее, то есть после венчания на царство, — «Царь». Исключение составляет один случай. В списке действующих лиц XX сцены («Москва, Царские пала-

⁹ Цит. по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 413.

ты») — «Борис». В этой сцене Годунов произносит монолог против милосердия царя к народу; затем, в предсмертном монологе, он признается сыну в незаконном захвате власти. Изменение именованья здесь выражает негативную оценку автором поведения и слов Годунова как недостойных царя. Именованье Бориса Годунова действующими лицами после венчания его на царство различается в зависимости от того, какому лагерю, Бориса или Самозванца, принадлежит именуемый, причем определяется это внешним, «территориальным» принципом: в Москве — «государь», «царь Борис»; в стане Самозванца — «Цареубийца», «Годунов», «Борис-цареубийца» и др.¹⁰ В пределах одной сцены именованье Годунова действующими лицами однозначно, за исключением двух пограничных сцен, где представлены обе точки зрения: 1. «Площадь перед собором в Москве» («Царь» и «Царь Ирод»); 2. «Севск» («царь» и «Годунов»). Автоименование Бориса однозначно («подданный»). Таким образом, именованье Бориса Годунова определяется в основном «территориально», поэтому в пределах каждой из сцен (кроме «Севска» и «Площади перед собором в Москве») сохраняется последовательность в именовании действующими лицами; точка зрения автора, выраженная в имени только дважды, вступает в полемику с точкой зрения действующих лиц.

Иначе обстоит дело с именованьем Самозванца. Здесь единодушны Народ и Дружина, признающие в Отрепьеве Дмитрия, царевича. В остальных случаях именованье носит индивидуальный характер, являясь результатом сознательного выбора, так как все (кроме Народа и Дружины) знают, что объявивший себя Дмитрием — самозванец. Итак, именованье Самозванца само по себе становится характеристикой именуемого. Вариативность авторского именованья выглядит вполне

¹⁰ До сих пор вызывает необоснованную критику утверждение, что в трагедии представлены «два самозванца» Коль скоро в тексте изображены два лагеря, Бориса и Дмитрия, следовательно, в нем реально сосуществуют две точки зрения и на Бориса и на Дмитрия: Борис — в своем стане — царь, в стане Дмитрия — самозванец; Самозванец — в своем стане — царевич, в стане Бориса — вор, самозванец. Выбирать одну из точек зрения, безусловно, можно, но это уже будет точка зрения интерпретатора, в трагедии же они равноправны

закономерно при соотнесении его с сопутствующим именованьем Самозванца действующим лицом.

1. В ремарке XI сцены («Краков. Дом Вишневецкого») автор называет Самозванца «Гришкой»: «Поэт (*приближается, кланяясь низко и хватая Гришку за полу*)». Поэт в своем монологе называет Отрепьева «великий принц, светлейший королевич». Диссонанс именованый выражает точку зрения автора на своего героя — насмешливо-негативное отношение к поэту-льстецу.

2. «Димитрий» (XVI сцена — «Равнина близ Новгорода-Северского») и «Лжедмитрий» (XIX сцена — «Лес»). Так как существует полярность именованья Самозванца как лица, произносящего монолог, естественно сравнить содержание этих монологов:

Димитрий (*верхом*).

Ударить отбой! мы победили.
Довольно; щадите русскую
кровь. Отбой!

(VII, 75)

Лжедмитрий.

Мой бедный конь! Как бодро
поскакал

Сегодня он в последнее сра-
жение <...>

Пушкин (*про себя*).

Ну вот о чем жалеет!

Об лошади! Когда все наше
войско

Побито в прах! (VII, 83)

Когда Самозванец шадит свое войско, он — Димитрий. Когда, забыв о побитом войске, скорбит о коне, — Лжедмитрий.

3. «Димитрий»: в ремарке XII сценны («Замок воеводы Мнишка в Санборе») перед репликой Марины; в XIII сцене «Ночь. Сад. Фонтан» как лицо, произносящее монолог. Реплика Марины адресована царевичу, она не знает, что перед ней самозванец. Причину второго именованья объясняют обычно содержанием монолога, произносимого Самозванцем, что совершенно справедливо.

Таким образом, при именовании Самозванца в пределах одной сцены сталкиваются противоположные точки зрения. Точка зрения автора существует наравне с мнениями действующих лиц и становится средством их характеристики, оценки событий и типов поведения. Здесь также выделима «пограничная» сцена, сцена «Севск», где наряду с взаимоисключающими именованьями «Самозванец» (автор) и «Димитрий» (Все) существует третья точка зрения: «<...> и вор, а молодец» (Пленник). Таким образом, подход к именованию Само-

званца приближается к системе именования в собственно-повествовательных жанрах.

Подведем некоторые итоги.

1. Основные темы и идеи прозы Пушкина 1830-х годов: проблема совести и долга, судьбы человека, руководствующегося в своем выборе этими понятиями, правомочности казни и милосердия в симодержавном государстве, наконец, идея несовместимости народных и государственных интересов, — значительно углубившиеся в своем содержании, были поставлены уже в «Борисе Годунове», в 1820-е годы.

2. «Идейная структура» «Капитанской дочки», исключительная симметрия ее композиции, была подготовлена концепцией «Бориса Годунова». Среди ближайших источников образа Гринева — Пленник, дворянин Рожнов.

3. Выбор сюжета о самозванце, его организация; отношения авторского и персонажного слова свидетельствуют о транспонировании смысла в зону романа.

4. «Борис Годунов» стал действительно переходным произведением. На смену монологизирующей оценке истории и человека приходит романное мышление, придавшее всей художественной системе Пушкина универсальный характер.



ПУШКИН И «НЕВЫРАЗИМОЕ»

Начиная с эпохи романтизма, «невыразимое» — неизменный спутник лирической поэзии. Интерес к нему в лирике мог падать и возрастать в разные времена и у разных поэтов. Но с того момента, когда к нему впервые прикоснулись романтики, его уже нельзя было изъять из «сферы обращения». За ним открылась притягательно смутная, безгранично оттеночная реальность душевной жизни и мучительная для поэзии реальность несовпадения переживания и слова, зияющая неполнота их соответствия. «Муки слова», разумеется, всегда сопутствовали словесному творчеству, но драматичность этих мук бесконечно возросла, как только романтическое мышление нащупало в человеческом сердце область неисповедимого и неизреченного, своего рода душевный «мелос», с трудом поддающийся словесному воплощению.

«Невыразимое подвластно ль выраженью?», «Как сердцу высказать себя, Другому как понять тебя?» — вопрошали Жуковский и Тютчев, и в этих вопросах выплеснулась огромная лирическая тревога. В поэтике классицизма слово расценивалось как знак, принципиально адекватный объекту (эмоции, мысли, предмету). Лирический поэт или персонаж классицистической драмы высказывались «до конца», высказывались вполне, нимало не сомневаясь в изъяснимости всех душевных движений. Только психология, не осложненная богатством индивидуальных оттенков, могла исчерпывающе найти себя в слове. Только мышление, тяготеющее в искусстве к

завершенным и завершающим формам воплощения душевной жизни, не знает конфликта между словом и эмоцией. Романтикам впервые открылась вся глубина этого конфликта, и поначалу они пытались его преодолеть средствами романтической иронии.

Слово для романтиков всегда уже объекта. «Выражаемая личность, — писал А. Ф. Лосев, — не вмещается в свое выражение. Это форма иронии, ирония там, где выражено превосходство выражаемого перед своим выражением»¹. Ирония склонна подчеркивать и одновременно заострять эту узость слова. Но ирония же расценивалась романтиками и как способ возмещения принципиальной неполноты высказывания. Иронизирующий романтик дает понять, что он неизмеримо богаче своего слова и не вполне выявляет себя в конкретном акте высказывания. Слово произносится как бы с интонационно-смысловой примасой, побуждающей усомниться в его содержательной емкости и соответствии предмету речи. Самопародирование в иронии, о котором писал Ф. Шлегель, и является отчасти сигналом распада между словом и его носителем. Пародируя себя, иронизирующий романтик как бы освобождался от слова, в котором остыла экспрессивная энергия и догматизировался смысл.

Усилия романтической иронии, разумеется, не исчерпывались только стремлением перекрыть зазор между словом и переживанием. Ирония отторгала «чужое» внутри и за пределами романтического сознания. Язык «чужого» в его подчеркнута жесткой определенности воспринимался как антипод невыразимого. На случайное и частное в романтическом духе, на то, что отождествимо с чужой жизненной позицией, ирония бросала отсвет абсолютного идеала. Вот почему романтики воспринимали ее как учиверсальную очистительную силу сознания. «Она есть самая свободная из всех вольностей, так как только благодаря ей человек может возвыситься над собой», — писал Ф. Шлегель. Примером того, как сложно порою пересекаются в романтическом образе внешний и внутренний адреса иронии, может служить тютчевское стихотворение «Не рассуждай, не хлопочи...»

Не рассуждай, не хлопочи!
Безумство ищет, глупость судит;

¹ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927. С. 180.

Дневные раны сном лечи,
А завтра быть чему, то будет.

Живя, умеи все пережить:
И скорбь, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит — и слава богу!

Очевидно, что здесь в лирической форме запечатлелась духовная позиция, глубоко чуждая тютчевскому мироотношению. Черты ее иронически заострены: чуждому голосу предоставлена полная свобода самовыражения. Но ясно и то, что эта позиция — не просто взгляд толпы, имитируемый и отторгаемый иронизирующим поэтом. Чуждое жизнеощущение он словно бы примеривает к себе: ведь оно несет полноту покоя, притягательную уже потому, что она не дана лирическому сознанию поэта. Ирония тесно переплетается здесь со своеобразным лирическим самовнушением. Но в ироничности самовнушения проглядывает серьезный психологический исток: оно — следствие кратковременной усталости духа, утомленного жизненной борьбой. Слово поэта, таким образом, не только имитация «чужого» голоса, это и голос, обращенный к себе. Здесь, как и подобает романтической иронии, все в шутку и все, однако же, всерьез. По мере развития лирической темы слово поэта постепенно сгущает приметы обыденного сознания, усматривающего в устранении от жизненных тревог и остроты желаний гарантию своей незыблемости. Но там, где на финальной вершине стиха эти приметы чужого мироотношения готовы вылиться в расхожую истину, в пошлое жизненное кредо толпы, там оказываются отброшены и рутина здравого смысла, и мгновенный соблазн души, позволившей себе задуматься о покое.

Ирония давала знать, что за частным высказыванием романтического «я» незримо присутствует общий психологический контекст индивидуальности, принципиально невыразимый в отдельном речевом выявлении. Однако в отношении к душевному миру личности ирония все-таки — детище рефлексии, несмотря на то, что она рекомендует себя абсолютно непосредственной, органичной и раскованной силою сознания, торжествующей надо всем, в том числе и над невыразимым. За иронией скрывается неизбежно расчленяющее движение мысли: расчленяется «свое» и «чужое» (точнее — чуждое) в духовном опыте человека, мгновенное и претендующее на веч-

ность, случайное и закономерное, отстоявшееся и отмеченное печатью становления.

Чисто ироническое отношение к невыразимому — лишь иллюзорная форма овладения тем, что сопротивляется воплощению в слове. Впрочем, имеет ли смысл говорить об овладении, если ирония лишь указывает на невыразимое, не пытаясь проникнуть в глубину этой стихии

Может быть, именно поэтому русский романтизм и не воспользовался ироническим опытом немецких романтиков, предпочитая серьезный художественный поиск своевольной романтической игре. Жуковский отважно погрузился в невыразимое и широко раздвинул в этом погружении возможности лирического искусства. Вместе с невыразимым в поэзию Жуковского вошла музыка, музыка, укоренившаяся у него в самом предмете изображения. Зрительная зоркость Жуковского, устремленная к внешнему миру, иногда поразительна, но главное приобретение его лирики все-таки в том, что она впервые начала вслушиваться в мелодию человеческой души, вслушиваясь в слово

Романтики возносили музыку на высшую ступень в иерархии искусств именно потому, что язык ее ближе всего к психологической сущности невыразимого. В музыке романтическая душа ощущала себя свободной от каких бы то ни было материальных оков, в том числе и от оков слова. Его неподатливая прикрепленность к предмету и понятию порою отягощала романтическое сознание, стремившееся вырваться на просторы чистой духовности. Даже Гегель, глубоко чуждый многим романтическим интуициям, воспринимал музыку в чисто романтическом ключе как жалобу скованного духа.

В письмах своих Жуковский пользуется понятием «музыка» для обозначения особого поэтически плодотворного настроения души, обращенной в минувшее: «Ваши письма, — писал Жуковский А. П. Зонтаг, — так несказанно для меня усадительны. После каждого остается во мне дня на два беспрестанное чувство родины: музыка прошедшего отзывается в сердце...»². В горькую и драматическую эпоху своей жизни он успокаивал А. И. Тургенева, встревоженного предчувствием, что гнет дерптских

² Жуковский В. А. «Все необъятное в единый вздох теснится» М., 1986. С. 263.

впечатлений окажется для Жуковского невыносимым: «Не бойся за меня Дерпта. Я смотрю на счастье, которое не принадлежит мне, спокойно... Музыка моя молчит, и я сплю»³. В спокойствии этом есть что-то судорожно-насильственное и одновременно мертвенное уже потому, что оно достигается ценою молчания душевной музыки. Звучание же ее для Жуковского признак деятельного состояния духа, свежей игры его сокровенных сил, готовой вылиться в творчество. Нужно было отрешиться от старых, расчленительно-догматических представлений о душе, которыми питалась психология классицизма, чтобы воспринимать душевную жизнь как музыку в ее живой слитности и неопределенности, порождающих ощущение движения и полноты.

Понимание душевного бытия как музыки во всей неизрекаемо потаенной целостности не чуждо было и Пушкину. «Но что такое душа? — спрашивает Пушкин в письме Каролине Собаньской. — У нее нет ни зора, ни мелодии — мелодия быть может...» Для Пушкина невыразимое никогда не было предметом особой заботы в поэзии, каким оно было для Жуковского. Но необъятно широко раздвинув в лирике границы душевного мира в зрелую пору творчества, Пушкин не мог не соприкоснуться с тем, что некогда поглощало внимание его старшего современника. Однако, устремляясь в область лирического слова, пушкинская «музыка сердца» устремлялась к ясности и определенности поэтического смысла. Во всяком случае в них — четко осязаемая перспектива и идеальный предел образотворческих усилий пушкинской мысли. Достигает она его или нет — это зависит от характера воплощаемых эмоций. Пушкинское стремление найти язык для невыразимого не означало сокращения психологического диапазона душевной жизни, ее обертонов и оттенков. Жажда гармонической ясности в изображении самых смутных, порою хаотических движений души не отменяла и широкий спектр возможного или подразумеваемого в органике лирического образа.

Прикасясь к невыразимому, Пушкин стремился прорваться к осязаемости смысла и в бытийном и в художественном его преломлениях. Именно об этом «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы».

³ Там же. С. 187.

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

За бессвязностью звуков, которые роятся в «хаосе ночном», за ускользящим от погони рассудка движением жизненного потока Пушкину чудится словно бы некий «ритм» («звук непрерывный» — в черновом автографе), пробуждающийся лишь ночью. Это голос вечности, перебиваемый хаотической разноголосицей ночных шорохов и звуков. Усилие пушкинской мысли в том и выражается, что она пытается проникнуть сквозь эту поверхностную «музыку» ночного бытия к притаившемуся за ней истинному звучанию мира, к смыслу, прикрывшемуся бессмыслицей, к мелодии, прячущейся за диссонансами. Так возникает разрыв между поверхностным и глубинным, порождающий потребность в особом напряжении мысли.

В книге «Очерки по истории русского литературного стиля» А. В. Чичерин пытался доказать, что поэтическому строю пушкинской идеи в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» идеально отвечает лишь отсекаемый в публикациях вариант последней строки — «Темный твой язык учу...», вариант, который по традиции приписывают Жуковскому⁴. Доводы исследователя сводятся в конце концов к тому, что вариант этот поэтичнее: метафора «Темный твой язык учу...», действительно, отмечена глубиной и свежестью образных сцеплений. И все-таки не она, а именно привычная для нас финальная строка только и может замыкать текст, органично сопрягаясь с поэтической логикой пушкинской мысли. Что она рождена в лоне формирования этой мысли — сомнений быть не может: она трижды с вариантными отклонениями повторяется в черновом автографе:

⁴ См.: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 336.

В этом звуке беспрерывном
Смутно смысла я ищу.
Я понять его хочу
Смутно смысла я ищу
Я понять тебя хочу
Дай ответ мне. <Что ты х<очешь>
Объяснись — о чем хлопочешь?
От меня чего ты хочешь?
Смысла я в тебе ищу
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу...

В двух случаях строки, замыкающие стихотворение в черновом автографе, крепко спаяны единством смыслового движения, соседствуют друг с другом, и это соседство предрекает неизбежность их сопутствия в финале.

Но дело не просто в том, что эти строки рождались в ходе творческого процесса прежде, чем Пушкин окончательно нашел замыкающее звено всего построения. Скорее дело в том, что их семантика точно бы рассеяна в образной плоти стихотворения: начиная с вопроса «Что тревожишь ты меня?» перед нами целая цепь сильных мыслительных импульсов. Это менее всего риторические вопрошения: в них предельный накал мысли, соответствующей природе объекта, на который она нацелена. А объект этот — сокровенные начала бытия, как бы прячущиеся от дневного сознания. И если один из пушкинских вопросов устремлен к минувшему, то это означает лишь, что разобраться в минувшем для Пушкина — все равно что предугадать очертания будущего, приблизившись к изначальному рисунку судьбы. Пушкинская ночь — пограничное состояние мира, пребывающее на стыке прошлого и грядущего, и мысль поэта стремится схватить перетекание одного в другое, ток подспудных струй бытия, сопрягающих временные эпохи мира и человека. Кажется, мыслительное начало пушкинского стиха тем ощутимее, чем недостижимей цель, избранная поэтом. Ведь в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы», он жаждет пробиться к абсолютному, к тому, что заведомо не может быть постигнуто никаким, даже титаническим, напором мысли и что оборачивается для нее лишь горизонтами, уходящими в беспредельность.

Романтическое мышление Жуковского не столько смысла искало на пути к невыразимому, сколько, пожалуй, откровения, откровения на языке искусства. Жуков-

ский усиливался переплавить неизъяснимое в слово, но переплавить его ровно настолько, чтобы сохранить неопределенную и размытую музыкальную его суть. Извлекающая его на свет смысла, который неизбежно несет в себе момент словесного воплощения эмоции, он, однако, дорожил ощущением его первоначальной чувственной темноты. Невыразимое Жуковского остается как бы на грани тьмы и света — и поэт пытается не столько выразить, сколько навеять ощущение его живой нерасчленимой слитности и одновременно его неуловимой изменчивости. В стихотворении «Таинственный посетитель» развертывается вереница вопросов, каждый из которых вовлекает в круг изображения всякий раз новую стихию души («Не надежда ли младая...» и т. д.).

Но вопросительная интонация здесь явно лишена той внутренней силы и энергии, которые сопутствуют ей в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»: менее всего она стремится нарушить идиллически умиротворенный строй душевных проявлений. Альтернативность пушкинских вопросов («Укоризна, или ропот / Мной утраченного дня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?») глубоко содержательна. Альтернативность же лирических вопрошений Жуковского, в сущности, фиктивна: это не более чем способ раздвинуть пределы душевного обзора. Открывается целый мир идеальных состояний души, которые Жуковский перечисляет для того и только для того, чтобы в конце концов слить их в ощущение единого душевного порыва.

«Гость прекрасный» — это, конечно же, и поэзия, и любовь, и волшебница — дума. «Кто-то светлый» — в этом образе, замыкающем стихотворение, в этом последнем прикосновении авторской фантазии, размыта всякая определенность — и все контуры изображения расплавлены в едином ощущении некоей светоносной силы.

В Жуковском жила иллюзорно-романтическая вера в возможность выплеснуть всю безбрежную полноту романтического сознания в «единое слово», в единое лирическое высказывание. Романтическое воображение всегда, в сущности, преследовала эта жажда всеисчерпывающего слова, прихотливо сосуществующая с пониманием «невозможности всей полноты высказывания», отнюдь, впрочем, не отрезвляемая этим пониманием. «Хотел бы в единое слово Я слить свою грусть и печаль», — восклицал Генрих Гейне. «<...> Поэт всего себя сосредото-

чивает в едином слове»⁵, — уже в почти докторальном тоне возглашал американский романтик Генри Лоусон. Как бы ни были метафоричны эти манифестации, а все-таки в них сквозит живая максималистская вера в то, что можно найти сверхплотное высказывание, в котором забрезжила бы вся целостность духа. По Жуковскому, сама душа предлагает искусству прообразы неизъяснимой полноты, когда «все необъятное в единый вздох теснится». Бывают мгновения, правда, это провидческие мгновения сна, когда целый рой образов и видений проносится в сознании. «Я видел чудесный сон, — писал Жуковский в 1833 году, — множество великих, до бесконечности разнообразных предметов, которые так долго, с первой молодости до теперешних лет говорили воображению, привлекали мысли, тревожили любопытство, *стеснившись в одну толпу* (подчеркнуто мною. — В. Г.), в несколько минут промчались перед глазами моими, всколыхнули всю душу, как буря, и исчезли...»⁶.

Невыразимое для Жуковского и есть не что иное как душевный язык, соприродный абсолютному, и, стало быть, для того чтобы выразить абсолютное, нельзя перешагивать черту, за которой начинается полная материализация смысла, та ясность, которой наделен для Жуковского скорее «язык материи», ежели язык духа. Ощущением драматического несовпадения этих «языков» питается напряжение лирической мысли в стихотворении «Невыразимое». Странное дело, казалось бы, здесь все иначе: оттеночен, полон движения у Жуковского как раз «язык предмета», статичен, перечислителен и как-то удручающе неконкретен «язык души», тот самый язык, на котором Жуковский пытается выразить «невыразимое». «Яркие черты» действительно есть в той картине летнего вечера, которая вписана у Жуковского в раму лирического размышления.

Что видимо очам — сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь *яркие черты* —
Легко их ловит мысль крылата,
И есть *слова* для их блестящей красоты.

⁵ Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 415.

⁶ Жуковский В. А. «Все необъятное в единый вздох теснится». М., 1986. С. 217.

Семантика «блеска», «пламени», «пожара», кажется, нагнетается здесь для того, чтобы продемонстрировать готовность искусства тотчас же обозначить приметы сей «блестящей красоты». Но ведь есть здесь и полет облаков и «дрожанье вод», — все, что придает картине отпечаток легкого движения, то заметного, то почти неуловимого. И еще раз совершенно неожиданно, словно бы в ответ на некую внутреннюю потребность является «язык предмета» там, где мысль Жуковского смещается в психологический план, является для того, чтобы оттенить в описании начало движения:

Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновенье
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упование) ..

Но как только мы попадаем в психологическое русло размышления, где воображением поэта владеет все, что слито с сей «блестящей красотой», так тотчас же возникает ощущение, что поэтические обозначения невыразимого, найденные Жуковским, лишены объемности, игры оттенков, что они, во всяком случае, приблизительное наименование того, что противится наименованию. Однако недоумение исчезает, как только начинаешь понимать, что Жуковский вовсе не стремится в этом случае во что бы то ни стало выразить невыразимое. Ему нужно было лишь поэтически обозначить проблему, обозначить во всей ее неизбывной остроте. И она (эта проблема) ощущается уже в несоизмеримости собственного слова Жуковского той душевной материи, которую оно стремится схватить. Ведь, по сути дела, перед нами — не более чем перечень тем, несущих в себе непостижимую музыку былого.

Но, очертив свою задачу лишь необходимостью намека, Жуковский в самом построении образа выявил тот поэтический принцип, которому он следовал в лирике. Это принцип вариаций, беглого прикосновения к любимому слову, всякий раз попадающему в новый контекст и порождающему в нем новые излучения смысла. Такое варьирование накапливало в слове обилие оттенков, скорее угадываемых, чем проясненных. В нем сохранялось ощущение глубины, тайны и музыкальной неопределенности. Жуковский любил перечислять такие словесные лейтмотивы, вызывая к жизни звук, воскрешающий в памяти полнозвучие аккорда. Невыразимое, по

Жуковскому, нельзя высказать, но на него можно намекнуть, и он целенаправленно формировал поэтику таких музыкально варьируемых намеков. И к «далекому стремленью», и «минувшего привет», и «святая молодость», и «воспоминанье», и «сходящая святыня с высоты», — все это не однажды встречалось в лирике Жуковского, но в иных сцеплениях и в иной «огласовке».

Вернемся теперь к пушкинским «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы». В черновом автографе этого стихотворения есть строки, в которых музыка ночи обретает язык смутных, почти неосязаемых движений. Двигается что-то трепещущее, пульсирующее, какая-то первородная расплавленная стихия, лишенная формы, словно бы некая первоматерия бытия:

Торопливый частый лепет
Замиранье, чуткий трепет.

И этот-то образ, в котором невыразимое представлено на соприродном ему наречии, близком к поэтическому наречию Жуковского, перевоплощается под пером Пушкина в знаменитые строки окончательного автографа:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье..

Первое, что бросается в глаза в этом перевоплощении — опредмечивающий ход пушкинской мысли. Все, что было в черновых строках неуловимого и размытого, вдруг сгущается, обретая твердые очертания мифологического образа («Парки бабье лепетанье») и олицетворения («Спящей ночи трепетанье»), в котором явно сквозит материально-телесный оттенок смысла (перед нами как бы трепещущее тело ночи). Из темных глубин неосязаемого вдруг всплывает в освещенную область смысла вполне конкретный образ, образ древней богини судьбы, знаменующий собой новый поворот авторской мысли.

Конкретизация смысла в окончательных пушкинских строках нимало не покушается на широту обобщения. В самом деле: что может быть шире мифологизированной идеи судьбы. Однако в этой поэтической безграничности вспыхивают неожиданные переливы смысла: циркулирующие в ней потоки ассоциаций то уходят в беспредельную ширь философского обобщения («Парка»), то — в область прозаически конкретного («бабье лепет»).

танье»). Образ колеблется между этими двумя пределами, и колебание это сохраняет в нем ощущение смыслового простора.

Но самое поразительное, пожалуй, в том, что прояснение смысла в этом движении пушкинской художественной воли отнюдь не стирает в окончательном варианте всякий оттенок неизъяснимого. Приглушая его, пушкинская мысль оставляет в образе как бы возможность смыслового зияния, там, где «лепетанье» Парки включается в «музыкальный» фон пушкинской ночи, в его хаотическую невнятицу. Пушкинский образ двойственен и в отношении к традиции. Он опирается на нее, двигаясь в направлении к смыслу, опирается на знакомую поэтическую мифологию («Парка»), и он удаляется от традиции на неизмеримое расстояние, вызывая дерзко вписывая эту мифологию в прозаический контекст.

Ощущение смысловой «прозрачности» пушкинского слова — одновременно и реальность, и иллюзия. Иллюзия в том смысле, что в лирическом образе Пушкина часто переплавлены многие цепи ассоциаций и в самом результате такой переплавки порою сохраняется как бы намек на снятые движения поэтической мысли. Слово Пушкина воспринимается нами как единственно возможное слово о душевной реальности именно потому, что оно намекает на обширный массив отринутого, прочеркнутого в движении от исходной точки развертывания образной мысли к ее результату, но результат сохраняет «память» о прочеркнутом. Для того чтобы понять это, не нужно даже прибегать к пушкинским черновикам. Отзвук снятых ассоциаций продолжает звучать в составе законченного поэтического целого. В том же, например, образе пушкинской Парки из «Стихов, сочиненных ночью во время бессоницы» сохраняется память об отвергнутом традиционном движении мысли, вытекающем из мифологического арсенала ассоциаций, в соответствии с которым Парка тклет нити человеческих судеб, время от времени обрывая их. Как смысловая возможность этот поэтический ход притаился за прозаической подробностью «бабье лепетанье»: ведь монотонный этот лепет воспринимается нами как порождение вселенской скуки, тяготеющей над богиней судьбы, из века в век занятой зловещим, но и однообразным занятием.

Пушкин допускал существование особой, поэтической

«бессмыслицы» в творчестве. В одной из своих заметок он писал: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения». Но поэтическое воображение самого Пушкина не останавливалось перед преградой, воздвигаемой обилием мыслей и «недостатком слов», отодвигая эту преграду все дальше и дальше. Вот почему тщетно было бы искать в лирике Пушкина даже ту вполне оправданную разновидность «бессмыслицы», которая — результат избытка фантазии, ее стремительного напора, опережающего слова. Как на образчик такой поэтической вольности, выпадающей из границ какой бы то ни было смысловой отчетливости, иногда указывают на пушкинские строки из чернового «продолжения» к стихотворению «Воспоминание»:

< > И тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые —
Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —
И стерегут и мстят мне оба —
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

Первое впечатление таково, что строки эти менее всего нуждаются в пояснении. Кажется, в них безраздельно господствует поэтика тайны, и как будто перед нами именно тот случай, когда Пушкин сознательно остановился на пороге невыразимого и потрясенное воображение его озабочено не стремлением к смыслу, а лишь тем, чтобы излить трагическую энергию потрясения. Есть нечто загадочное, неотразимо влекущее и выпадающее за пределы всякой логики в этом пушкинском «но»:

Но оба с крыльями, и с пламенным мечом .

Впечатление, о котором я говорю, — вовсе не фикция. Трагическая невнятица действительно входит в многослойную ткань пушкинского образа, но входит как ее верхний пласт. В глубине этой ткани нетрудно нащупать смысловые сплетения, соединяющие все поэтические подробности в единое целое. И здесь уже нет смысловых пустот и разрывов, а есть единое и неуклонное движение поэтической мысли. Пушкинский образ двух «при-

«зраков молодых», «двух теней милых», «двух ангелов» вырастает на стыке реального и «запредельного». Уже в упоминании двух «призраков молодых» намечено сопряжение двух планов: эпитет прикрепляет этот образ к реальности, соединяя, казалось бы, несоединимое: признак возраста с мыслью об ирреальном. Но смысл этого сцепления еще доступен восприятию: ясно, что речь идет о двух рано умерших существах, дорогих сердцу поэта. В строках «два данные судьбой / Мне ангела во дни былые» реальный слой образа попадает под сильный смысловой акцент, звуковая волна которого захватывает даже упоминание об ангелах, побуждая к метафорическому, т. е. вполне «земному» истолкованию этого слова по аналогии с выражениями «ангельская душа», «мой ангел» и т. д. Но как раз за строкою, закрепляющей образ всецело в реальном, биографически конкретном контексте пушкинской судьбы, следует мгновенный, ошеломляющий скачок пушкинской мысли в «запредельное», тем более неожиданный, что выливается он лишь в указание на мифологические атрибуты ирреального мира («Но оба с крыльями, и с пламенным мечом»). Быстрым смещением пушкинского образа из реального плана в потусторонний вполне объясняется, казалось бы, нелогично излишнее упоминание о крыльях ангельских. К тому же деталь эта необходима Пушкину именно в соединении с «пламенным мечом»: «две тени милые» в пушкинском стихотворении соединяют в себе атрибуты ангела стерегущего и ангела-мстителя («и стерегут — и мстят мне оба»). Итак, все как будто остается у Пушкина в границах смысла, не логического, разумеется, а художественного. Но в существовании двух «призраков молодых», в их неотразимой, роковой власти над памятью, как бы сообщающей жуткую реальность нереальному, — неизбывный трагизм, и в нем есть ускользающая грань, ужас и тайна, не поддающиеся разгадке.

Движение к смыслу и гармонии в лирике Пушкина по сути своей героично, ибо с ним совмещается представление о душевной бездне. Неизмеримость этой бездны Пушкин, может быть, постиг как никто другой. Но как никто другой, сохранив в искусстве дразнящее ощущение душевной беспредельности, он осветил в ней то, что объединяет неисчерпаемость индивидуальной души с проясняющей широтою общечеловеческого опыта. Так соединились в лирическом образе Пушкина глубина и про-

зрачность, определенность поэтического смысла и заманчивое мерцание тайны.

Что может быть проще и гармоничнее той лирической мелодии, которая звучит в стихотворении «На холмах Грузии...»:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко, печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою.
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

А ведь и в нем есть что-то неизъяснимое, не поддающееся никакому аналитическому истолкованию, — какая-то аура, витающая над словом. Может быть, поэтому и оказались возможными полярные впечатления, навеянные этой лирической пьесой: восприятие ее только в контексте простоты, граничащей с самоочевидностью мадригала (Мария Волконская), или с риторичностью (С. М. Бонди), и, наоборот, только в контексте непостижимой загадочности, граничащей с противоречивостью (проф. Шляпкин). Даже знаменитая пушкинская «формула», ставшая символом гармонической печали («печаль моя светла») при всей своей очевидной прозрачности полна затаенной глубины. Неожиданность смысловых сцеплений в ней крепится не на одном лишь столкновении взаимоотрицающего: «печали» и «света». Необычность их сопряжения, без сомнения, была ослаблена уже в пушкинскую эпоху: читатель еще держал в памяти узаконенное поэзией сентиментализма и лирикой Жуковского меланхолическое по природе своей соприкосновение печали и отрады, перелив этих эмоций одна в другую. Разумеется, есть особая прелесть в умении воскрешать в лирике полузабытый звук, оживляя угасшую лирическую экспрессию. Но пушкинская печаль в стихотворении «На холмах Грузии...» вовсе не меланхолична. Быть может, она и побуждает вспомнить о традиции, но тотчас же снимает это воспоминание. Отрада, заключенная в меланхолическом переживании, питается самозерцанием печали. И печаль эта полна собой, лелеет и любит себя, наслаждаясь своей полнотой. «Источник света» здесь пребывает в глубине уединенного сознания. Свет же, питающий пушкинскую печаль, исходит извне, рождаясь в порыве к другой душе:

Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою.
Тобой, одной тобой <...>

И вот, устремляясь памятью к ней, пушкинский дух обретает ту ясность, которая приходит к нам всякий раз, когда наше слово и мысль нащупывают точку опоры в другом сознании, ибо дума о «другом», возможность хотя бы мысленно приобщить его к тайная тайных обла- дают огромной проясняющей силой. Вот почему пуш- кинская печаль, печаль сердца, до краев наполненного «другим», несет в себе начало равновесия и покоя, от- решения от мук и тревог, которые томили сознание, пока оно не поднялось на просветляющую высоту самозабвен- ния. Эта высота, это восхождение к свету готовит тот тонкий, едва заметный, гармонически выверенный пере- ход к новому состоянию души, когда в финале она заго- рается сильным и ровным пламенем любви. Только одним словом и обмолвился Пушкин об этом переходе («*вновь* горит и любит <...>»), но словом этим сказано так много. Оно намекает на затухание любви в минув- шем, на смутную, ищущую грусть воспоминания, на ее устремленность к милому образу, на самозабвен- ное погружение в него, очищающее душу от всего, что когда-то отягощало чувство в реальности, и, наконец, на возвращение чувства к его первоначальной чистоте и силе. Картина переживания здесь оказывается богаче исходного тона: в ней есть лирические намеки на исто- рию души. Но исходный тон сообщает ей гармоническую уравновешенность, плавное течение мысли.

Пушкин умел извлекать «музыку» из беглого лири- ческого прикосновения к внешней реальности. Там, где Жуковскому нужно было широко развернутое полотно пейзажа, там Пушкину порою требовались одна-две подробности, вовлеченные в лирическую ткань. Что та- кое, например, набросок ночного испанского фона в стихотворении «Ночной зефир...» как не чистая музыка, как не мелодия, распредмечивающая внешнее описание? В подобных изображениях у Пушкина порою проскаль- зывают сигналы вполне конкретной обстановки: тот же Гвадалквивир или Арагва, упомянутая в стихотворении «На холмах Грузии...» так, что прослеживается направ- ление звука («Шумит Арагва предо мною»). А между тем и там и здесь перед нами лишь как бы музыкаль- ные знаки переживания, и связь их с движением чув-

ства необъяснима с точки зрения логики, хотя и вполне реальна. Они сообщают изображению глубину и пространственную перспективу, приметы не столько внешнего, сколько душевного ландшафта. Есть какое-то глубокое «эхо», порожденное шумом Арагвы, легким призвуком отраженное в мелодии переживания, но кто объяснит его предназначение, и можно ли его объяснить. Однако и там, где соприкосновение чувства и предмета служит у Пушкина «духу музыки», нимало не затуманивается общий контур изображения, не разрушается пушкинское соединение гармонии, прозрачности и глубины.

Для лирического мышления Пушкина нет запретов, оно объедает все проявления души, в том числе и невыразимое. Но чуждое сосредоточения на каких-либо излюбленных душевных стихиях, оно всему находит свое место, не упуская из виду соприкосновения всех граней душевного опыта, не разлучая фаталистически невыразимое и смысл, не отключая эту душевную реальность от проясняющих устремлений мысли.

Невыразимое в лирике — и величайший искус и величайший стимул. Искус в том случае, если поэзия жаждет сохранить его очарование, предпочитая действовать средствами внушения, форсируя внесловесные, мелодические и интонационные способы воздействия. Стимул в том случае, если оно побуждает к поиску оптимального слова и, стало быть, к поиску ясности в выражении самых сложных и самых смутных движений души. Как искус и как стимул воспринимали невыразимое и Жуковский и Пушкин, но для Пушкина все-таки важнее было его стимулирующее значение.

Г. В. МОСКВИЧЕВА



ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА».

(К проблеме историзма)

Современники А. С. Пушкина восприняли поэму «Руслан и Людмила» в русле складывающейся в первые десятилетия XIX века эпической традиции. Известно, что литература этой поры наследовала от предшествовавшей эпохи множество жанров. Среди них и жанр поэмы, пришедший из XVIII века в двух разновидностях: «поэмы эпической, героической, или эпопеи», образцом которой являлась «Россиада» М. М. Хераскова, и поэмы шутовой, «комической»¹ или «ироикомиической», представленной двумя разными в стилевом отношении поэмами — И. Ф. Богдановича и В. И. Майкова.

Эпопея как «повествование в стихах о каком-либо знаменитом и достопамятном деянии»² оставалась достаточно популярным жанром в литературе первых трех десятилетий нового века, но ничего принципиально нового в развитие жанра она уже не внесла. «Это богатый памятник словесности, — писал об эпопее А. А. Бестужев Пушкину в марте 1825 года, — но надгробный. Мы не греки и не римляне, и для нас другие сказки надобны» (XIII, 149). Но и поэма «шуточная» после Богдановича также не смогла остаться на достигнутом художественном уровне. И хотя обе разновидности поэмы — «важная» и «шуточная» — продолжа-

¹ См.: Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I. С. 454—473; Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822. С. 199 и след.; Рижский И. Наука стихотворства. СПб., 1811. С. 214 и др.

² Мерзляков А. Ф. Указ. соч. С. 199.

ют жить в литературе первых десятилетий XIX века, в условиях становления романтизма с его тяготением к истории и фольклору, с одной стороны, и интересом к личности — с другой, начинает меняться в той и другой поэме соотношение эпического и лирического начала и, что особенно важно, — характер и содержание этих категорий». <...> В нашей литературе всюду живая историческая связь, новое выходит из старого, последующее объясняется предыдущим и ничто не является случайно»³, — писал В. Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года», характеризуя литературный процесс рубежа двух веков.

Рождающаяся на стыке прежних эпических жанров, поэма, по определению известного теоретика 20-х годов прошлого столетия, «занимает середину между важной и шуточной» и «описывает происшествие во всей обширности, сложности, разнообразии и непрерывно занимательном продолжении»⁴. Ее становление и развитие связано с именами Карамзина («Илья Муромец», 1795), Радищева («Бова», 1799), Хераскова («Бахарина», 1803), позднее — Жуковского («Двенадцать спящих дев»).

«Руслан и Людмила» Пушкина явится одной из самых значительных в художественном отношении поэм в этом роде, сочетавших героическое, эпическое и шутивное, комическое, совместивших в себе традиции, идущие от «Душеньки» Богдановича и «Россиады» Хераскова. В соответствии с содержанием сложной оказалась и субъективно-лирическая интонация повествования: от пафосной, высокой — к шутивно-иронической или лирической, — таков ее диапазон в поэме Пушкина.

Сложность образно-композиционной и стилевой структуры поэмы определила разнообразие ее жанровых классификаций⁵. Вопрос о жанровой природе «Руслана и Людмилы» остается актуальным и по сей день. Что она такое — поэма-сказка, «сказочно-богатырская поэма»⁶, «романтическая, лиро-эпическая поэ-

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 12.

⁴ Мерзляков А. Ф. Указ соч. С. 200, 201.

⁵ Благонамеренный. 1820. № 18. С. 406. Невский зритель 1820. № 7. С. 70 и др.

⁶ Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941. С. 201.

ма»⁷, «сказочно-историческая», «забавная» поэма⁸, «синтетический жанр», «обширное повествовательное произведение с развитым сквозным сюжетом» «по типу романа приключений»⁹, «роман-поэма»¹⁰ — именно такое разнообразие жанровых определений бытует в современной литературной науке применительно к первой поэме Пушкина. И основания для подобных определений дает сама поэма, во многом соотносимая с традицией, но в своих главнейших приметах не похожая на своих «предшественниц» и «современниц».

О «Руслане и Людмиле» есть к настоящему времени обширная критическая и научная литература, и интерес к поэме не случаен. Он связан и с именем Пушкина, и с предпринимаемыми попытками теоретического осмысления закономерностей литературного процесса в целом, в том числе преемственных связей в нем. А они, как известно, проявляются в первую очередь в жанровых формах. Взгляд на поэму Пушкина как сказочно-богатырскую поэму или новеллу, вставленную в определенную историческую «раму», вызвал интерес, с одной стороны, к вопросу о соотношении пушкинского произведения и его главного героя с фольклорной традицией — сказочной и песенно-былинной — и побудил литературную науку к выяснению степени и характера народности поэмы¹¹, с другой — к соотношению ее с русской, европейской и отчасти восточной литературной традицией¹², к осмыслению характера связей поэмы Пушкина с литературным процессом предшествовавшей и современной эпохи, ее места в нем. Изменившееся в

⁷ Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 193.

⁸ Соколов А. Н. Очерки по истории и теории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 414, 415 и др.

⁹ Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 235, 242.

¹⁰ Гроссман Л. П. Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила» // Ученые записки Московского городского пединститута им. В. П. Потемкина, М., 1955. Т. 48. Вып. 5.

¹¹ См.: Азадовский М. К. Пушкин и фольклор // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3; Соколов А. Н. Очерки по истории и теории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.

¹² Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3; Слонимский А. Л. Указ. соч.; Томашевский Б. В. Пушкин и Лафонтен // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3.

сравнении с классицизмом соотношение в структуре поэмы эпического и лирического начала, тенденция к автобиографизму и одновременно к субъективной оценке лиц и событий со стороны автора определили возможность взгляда на поэму как на «романтическую эпопею»¹³.

Автор настоящей статьи принимает во внимание имеющиеся уже исследования жанровой природы «Руслана и Людмилы», поэтому не считает необходимым возвращение к проблеме во всем комплексе ее вопросов. Его интересуют два взаимосвязанных момента. Не разделяя взгляда на поэму «Руслан и Людмила» как на «отрицание эпической поэмы эпохи классицизма»¹⁴, он хотел бы подойти к ней не путем ее противопоставления традициям русского классицизма, а напротив, выявляя ее сходство и связи с ним в главной примете жанра — в обращении к героической истории. Второй момент. Рассматривая поэму Пушкина в указанном аспекте, важно уяснить художественную природу и место исторического сюжета в ее структуре. Это позволит приблизиться к пониманию жанровой природы «Руслана и Людмилы», определить место поэмы в становлении исторического мышления поэта.

Поэма «Руслан и Людмила» создавалась Пушкиным в течение трех лет (1817—1820). Сопоставление ее с ранним опытом поэта в этом жанре («Бова») позволяет говорить о качественно новом уровне художественного видения Пушкина. Заглавие поэмы — «Руслан и Людмила» — в противовес традиционным названиям поэм с монументальным эпическим сюжетом («Петрида», «Россиада» и др.) ориентировало читателя на восприятие новеллистически-романтического сюжета. Если опираться на сложившуюся к этому времени в европейской и русской литературе традицию (Ариосто, Богданович, Вольтер и др.), то в основу такого сюжета клалась разработка «происшествий» из частной жизни, хотя не исключалось присутствие в нем героического начала. Однако героическое в такой поэме было обычно связано не с участием персонажей в эпохальных событиях, как в высокой поэме, а с частными судьбами отдельных людей и их волшеббно-сказочными приключениями.

¹³ Соколов А. Н. Указ соч. С. 415.

¹⁴ Там же. С. 410—411.

Неоднократно уже отмечалось, что в поэме Пушкина ведущей является новеллистическая тема, что именно она определила ее сюжетику. Действительно, подобно «рыцарским» поэмам или литературно-волшебным сказкам, с которыми сопоставляется эта поэма, в произведении Пушкина изображаются, в «сквозном» его сюжете, взаимная любовь двух молодых людей, неожиданно возникающие на их пути препятствия, преодоление их и обретение героями счастья в результате торжества добра над силами зла. Используя эту, по сути, традиционную для романтического жанра сюжетную схему, известную уже по поздней античной литературе («Дафнис и Хлоя» Лонга), Пушкин учитывает как отдаленные, так и ближайшие опыты, а они вели его не только к Ариосто или Вольтеру, но и к русской национальной эпосе и складывающейся в русской литературе ранней романтической поэме. Последняя, вырастая из баллады, широко использовала народно-сказочные мотивы.

Задавшись целью поведать «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», Пушкин берет сюжет из легендарных времен отечественной истории. Поэтому естественным было обращение его прежде всего к поэтическим «свидетельствам» о ней — к фольклору как одной из форм отражения мирозерцания народа на ранних этапах его развития. Об интересе к народной поэзии Пушкин заявил уже в творчестве лицейского периода, в том числе и в первых эпических замыслах («Бова»). Именно фольклор заставил поэта задуматься над проблемами истории и во многом способствовал формированию историзма в мировоззрении и творчестве поэта.

Но Пушкин не строит свою поэму только на фольклорном материале. С «делами давно минувших дней» он знакомился и посредством других источников, среди которых особое место заняла «История Государства Российского» Н. М. Карамзина (первые восемь томов ее вышли в период работы над «Русланом и Людмилой»). обстоятельное знакомство с трудом Карамзина расширяет представления молодого поэта о национальной истории, заостряет его внимание на ярких ее событиях. Поэтому неслучайно, что в поисках героя и сюжета в своей поэме «Руслан и Людмила» он обращается к тому периоду, когда шло становление русского государства, когда приходилось защищать его границы от

набегов кочевников. К теме Древней Руси Пушкин вернется несколько позднее — и тоже под влиянием «Истории» Карамзина, — в балладе «Песнь о вещем Олеге», где, обратившись к более ранней эпохе, дополнит эпическую картину, нарисованную в поэме, отражением новых сторон и в образе жизни наших древних предков, и в их верованиях. Из «Истории Государства Российского», как известно, он возьмет исторический сюжет и героев для трагедии «Борис Годунов».

В поэме «Руслан и Людмила», благодаря соединению истории и поэзии, реальности и вымысла, широкие полотна русского былинно-песенного эпоса, связанные с древним Киевом и запечатлевшие жизнь той эпохи в обобщенных картинах, принимают индивидуализированную форму частных судеб конкретных людей того героического времени. Эпическое «происшествие», развернутое Пушкиным в любовно-романтический сюжет, будет отнесено к эпохе княжения в Киеве прославленного былинами Владимира-солнце, увязано с конкретными приметами жизни той поры — бытовой и воинской, частной и государственной — и выведено на событие эпохальное — борьбу с печенегами. Это определило ведущее положение в поэме исторической темы, а в сюжете — эпизодов, связанных с осадой Киева, битвы русских с печенегами и единоборства с врагами главного героя — Руслана, решившего исход сражения.

Пушкин начинает поэму изображением свадебного пира по случаю замужества «меньшой дочери» князя Владимира-солнце — Людмилы, выдаваемой по взаимной любви «за князя храброго Руслана». Примечателен сам выбор Пушкиным в качестве одной из главных сюжетных ситуаций пира. Княжеские пиры не раз воспевались в русских былинах. Картина пира дважды вводится в сюжет баллады Пушкина о вещем Олеге.

Описание пира в поэме «Руслан и Людмила» развернуто в широкую эпическую картину, воссоздающую обобщенный образ Древней Руси, ее культуры, быта и социальных отношений. В описании сохранены и главные приметы конкретного «происшествия» — свадебного пира. Воссоздана особая психологическая атмосфера, присущая этому событию. Конкретными деталями в картине праздника обозначено историческое время и социальная среда: парадный зал в княжеских палатах («гридница высокая»); Владимир с «толпой могучих

сыновей», «Руслан влюбленный», множество гостей из числа «друзей» князя, предположительно — феодальной знати, если учитывать характер брачно-династических связей Владимира с греческим двором и варяжскими державами, а также воеводы, ближние бояре. Из толпы гостей Пушкин выделяет «трех витязей младых», влюбленных в Людмилу, один из которых — хан Ратмир — потомок тех хазар, с которыми некогда воевал Олег; другой — военачальник князя, «Рогдая, воитель смелый, Мечом раздвинувший пределы Богатых киевских полей». Третий — Фарлаф, «воин скромный средь мечей»¹⁵.

Начальная сюжетная ситуация в поэме подводится Пушкиным под общие, условно-исторические обстоятельства жизни княжеского двора той поры и требования принятого этикета: «Не скоро ели предки наши, Не скоро двигались кругом Ковши, серебряные чаши С кипящим пивом и вином». В эпизоде княжеского пира отражены и социально-иерархические отношения эпохи: в действии участвует феодальная знать — «гости» и «чашники», обслуживающие княжеский пир («низко кланялись гостям»). Ограничив описание обстановки лишь самым общим указанием на место действия (парадные княжеские палаты), Пушкин изображает пир в сменяющихся ситуациях: первые тосты князя Владимира за «храброго Руслана»,двигающиеся по кругу серебряные чаши с напитками, и вот уже «слились речи в шум невнятный, жужжит гостей веселый круг». Пир достигает высшей, кульминационной точки: раздался «звонких гуслей беглый звук» и зазвучал «глас приятный» певца — Баяна, слагающего песнь в честь молодых: «И славит сладостный певец Людмилу-преlestь и Руслана И Лелем свитый им венец».

Рассказ в поэме ведется в форме авторского сообщения. Пушкин свободно переходит от описания общей картины пира к песне Баяна, а от нее к зарисовке психологически достоверного, но без детализации «портрета» Руслана, поведения героя «за шумным, свадебным столом» («не ест, не пьет» и т. д.), портретам его соперников — Рогдая, Ратмира, Фарлафа («Все трое бледны

¹⁵ П. А. Катенин осудил поэму за введение в сюжет Фарлафа и Рогдая вместо привычных для былины образов древнерусских богатырей. См.: Литературная газета. 1830. № 42.

и угрюмы, И пир веселый им не в пир.»). Кульминационным эпизодом этой Песни является похищение «безвестной силой» Людмилы и объявление великим князем своего решения — отдать ее тому в супруги, «чей подвиг будет не напрасен». Так завязывается сюжетный узел и определяется главное направление в развитии событий. Оно героическое — поиски похищенной княжны. Развивая сюжет, Пушкин вводит ряд побочных сюжетных линий, однако не отступает от основного требования к эпическому повествованию, сформулированного еще Аристотелем и принятого последующей теорией, — единства действия или события, имеющего «начало», «середину» и «конец». Сюжетными ситуациями Пушкин ставит в связь поведение героев на пути к цели с их нравственными и — шире — личностными качествами, но объединяет сквозным действием только три главных лица — Руслана, Людмилу, Фарлафа. Но лишь сюжетная линия Руслана выдержана в поэме как героическая.

Отнеся время действия в своей поэме к эпохе княжения Владимира-солнце, Пушкин не мог обойти героических сторон жизни Киевской Руси, ее борьбы с внешними врагами. Выбор исторического события — борьбы Киевской Руси с печенегами, имевшей общенациональное значение, — сближает поэму Пушкина с русской эпической традицией, идущей от Кантемира и Ломоносова к Хераскову. Сближает их и выбор героя, а также использование антитезы в образной структуре произведения. Благородство, храбрость, верность чувству и долгу одного героя противостоят спеси, вероломству и трусости другого. С особенной силой нравственное превосходство Руслана проявляется в заключительных эпизодах поэмы, когда события вновь возвращаются на реальную историческую основу и судьба Руслана и Людмилы, их личное счастье оказываются в зависимости от судьбы отечества — останется ли оно свободным или будет покорено его врагами.

Эпизоды заключительной части сюжета — сражение с печенегами, торжество по случаю победы над врагом, вознаграждение победителя, счастливое соединение влюбленных, будучи соотнесены с картинами, изображенными в начальной Песне поэмы, создают достаточно полную эпическую панораму жизни Древней Руси, образуют некое единство, вобравшее в себя индивидуаль-

ное и общее. Руслан, прошедший как личность через испытания и потрясения, поднят в шестой Песне поэмы до уровня национального героя. Это определило и новизну поэмы Пушкина и ее непохожесть на все предшествовавшие ей «опыты» русской поэмы. Героический сюжет, восходящий к эпосе, Пушкин соединяет с реальными приметам изображаемой исторической эпохи. Это и впечатляющие картины историко-культурного быта с эпической фигурой Баяна в центре, участника и песнопевца всех важнейших событий древних времен, и атмосфера внутрисемейных (князь, его сыновья, дочь), внутрисословных (гости и князь) и межсословных (феодалская знать и «челядь») отношений. Все это в совокупности оставляет впечатление подлинности в изображении жизни далекой от современности исторической эпохи.

Поэма действительно вобрала в себя элементы эпоса, поскольку в ней изображено не только «отдельное произвольное деяние», определяющее судьбы частных лиц. В основу ее положено и «действие, вплетающееся в общую картину данного века и национальных черт». А это составляло главный признак эпоса¹⁶.

Русская эпическая классицизма была историческим жанром, и повествовала она о событиях эпохальных — Северной войне у Кантемира и Ломоносова, борьбе с татарами в нереализованном замысле Сумарокова, заключительном эпизоде многовековой борьбы русских с татарами — походе на Казань — и освобождении страны от татарского ига у Хераскова.

Поскольку, в отличие от драмы, эпос, по мнению Гегеля, воспроизводит «не действие как действие, а событие», он предполагает изображение не одних только «героев», но и множества лиц, причастных к этому событию. Поэтому «герои» и «народ» являлись обязательными составными элементами эпической композиции, а ее центральным эпизодом становилась битва. Описание битвы мы найдем уже в победно-патриотических одах Ломоносова, основанных на широком включении эпических элементов. Так, центральную часть «Оды на взятие Хотина» составляет изображение штурма крепости и ее взятие. Но ода — лирический жанр, поэтому «происшествие» в нем воссоздается по законам

¹⁶ См.: Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М.; Л., 1959. Т. 14. С. 237.

лирической композиции, т. е. пропускается через эмоциональное восприятие поэта и строится на принципе ассоциативного движения поэтической мысли. Поэтому, хотя картина боя в оде Ломоносова предстает в меняющихся ситуациях (сначала турки окружают русских, потом русские овладевают инициативой), главный пафос ее — выражение поэтом восторга («Восторг внезапный ум пленил...») перед «сынами российскими», одержавшими блестящую победу над врагом. Это определило гиперболизм образов — развернутых сравнений и метафор («Не медь ли в чреве Этны ржет...»), — способных передать ощущение грандиозности сражения и величия победы русских над «Стамбулом».

Описание исторической битвы русских с татарами на Куликовом поле дано в трагедии Ломоносова «Гамира и Селим». Однако, в отличие от оды, рассказ о ней ведет участник сражения, только что прибывший с поля боя. В своем рассказе он передает не только эмоциональное восприятие этой битвы, но воссоздает зрительно ее картину, не лишенную уже, при всей ее условности, конкретных исторических примет («Непрядва, трупами спершись, едва текла» и др.).

У эпоса иные особенности в сравнении с драмой и лирикой. В поэме «Петр Великий», повествуя о Северном походе Петра, осаде Шлиссельбурга и взятии этой крепости, Ломоносов воссоздает картину сражения в соответствии с требованиями эпической композиции: создан не просто обобщенный образ «орлов российских». «Россияне» в ней — это полководцы и воины, «герои» и «войско славное». Это уже два общественных уровня, хотя и представленные в поэме лишь в одном качестве — как носители идеи патриотизма. Но и «герои» дифференцированы: за каждым из них (Петр I, Голицын, Карпов, Шереметев) сохранено имя и, в соответствии с исторической «памятью», их место в ходе сражения. Картина штурма крепости распадается на ряд эпизодов. Вот князь Голицын «пламенем отовсюду окружен» «на стену пред всеми поспешает, солдатам следовать себе повелевает»¹⁷. Он погибает, но воины, следуя «и слову и примеру» своего предводителя, «как волны на крутой теснятся дружно брег». Такой же характер имеют эпи-

¹⁷ Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 323.

зоды с Карповым и Шереметевым. «И взором и речью смутившихся крепит» Петр I, вливая в сердца «россиян» бодрость и мужество.

Херасков, воспроизводя в «Россиаде» события казанской победы, главное внимание сосредоточил на изображении подвигов героев, их нравственной силы и решающей роли в ходе событий. Но и в его поэме сцены единоборства русских князей с крымскими и казанскими витязями сменяются грандиозными, впечатляющими картинами общего сражения «российского воинства» с татарами под Тулой и Казанью. Сцены эти, действительно, овеяны национальной героикой. Однако и у Хераскова образ сражения в целом сохраняет условный характер. Это свойственно даже тем сюжетным ситуациям, в которых Херасков пытается создать зрительно-наглядную картину боя, как, например, в изображении поверженных на исходе штурма Казани татар¹⁸.

Стремление Ломоносова или Хераскова «живописать» в общей картине отдельные детали не меняет образно-стилевого строя поэмы в целом как поэмы классицизма, поскольку «живописание» не имеет еще самостоятельного значения и подобно оде подчиняется созданию определенного эмоционально-психологического настроения у читателя. Ломоносов вообще видел в описании одно из важных средств, с помощью которого можно было вызвать в слушателе или читателе нужное настроение. В «Риторике», излагающей «науку красноречия», он писал: «Больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как действительно в зрении изображаются. Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгореться»¹⁹. Этим целям были подчинены и описания в поэме классицизма, строившиеся, по сути, на одическом принципе.

Пушкин, обратившись к более отдаленному периоду русской истории, чем его предшественники, исторически верно соотносит героический сюжет своей поэмы — борьбу с печенегами — с эпохой княжения Владимира-солнце. Так же как и в поэме классицизма, композиционным центром своей поэмы он сделал «крававу се-

¹⁸ См.: Херасков М. М. Творения. М., 1796. Ч I С 139—140.

¹⁹ Ломоносов М. В. Полн собр соч М; Л., 1952. Т. 7. С. 169—170.

чу». Не исключали лирического начала и его сюжетные, эпические мотивы, однако интонационно-стилевая основа его поэмы, благодаря своей образно-композиционной сложности, была несравненно многообразнее соответствующей основы поэмы классицизма и не укладывалась в две эмоциональные стихии — воспевания или осуждения героев.

Современники Пушкина, признавая лирическую многозначность «Руслана и Людмилы», отмечали, однако, что наиболее сильную в художественном отношении ее часть составляла шестая Песня. Новейшие исследователи также склонны видеть в ней историческую эпопею. Тем самым вольно или невольно заключительная часть сюжета отрывается от его начальных эпизодов и рассматривается как относительно самостоятельная, автономная.

Можно согласиться, что начальная и заключительная Песни поэмы в эпическом отношении неравнозначны: в первой изображаемое «происшествие» не выходит за пределы семейного круга; в шестой оно поднимается на уровень общенациональной значимости. Однако именно шестая Песня позволяет вернуться к первой и переосмыслить место в композиции поэмы волшебносказочных мотивов. Начало поэмы (свадебный пир и похищение невесты) позволяло Пушкину выбрать разные пути для развития сюжета. Неслучайно поэтому события, связанные с поисками похищенной героини, образуют в поэме несколько сюжетных линий, а сюжетный узел, объединяющий Руслана с его соперниками, включает ряд побочных эпизодов. И все они разнятся в своей художественной концепции. Движение событий в центральной части «Руслана и Людмилы» принимает то сказочный характер и определяется вмешательством «чудесных» сил («живая» и «мертвая» вода, шапка-невидимка и др.), то обретает былинно-эпический размах («О поле, поле, кто тебя Усеял мертвыми костями?..»), то переходит в повествование по типу романтической композиции (история Финна и Наины).

Современная Пушкину теория эпических жанров, опиравшаяся на предшествовавшую художественную практику, не исключала возможности введения в поэму «вводных повествований, посторонних происшествий или эпизодов, коих причины, основание, отношения и

связь заключаются в главном действии»²⁰. Развивая сюжет в разных направлениях, Пушкин, однако, не завершает его сказочной концовкой. Линия Руслана в эпизодах центральных Песен — единоборство с Рогдаем и Черномором, встреча с Головой — сохранит героический характер, но это мир волшебной сказки, русской или восточной. И не он предопределяет сквозное действие. Замысел Пушкина уточняется и определяется окончательно в ходе работы над поэмой. События в заключительной их части возвращаются на исторический уровень. Пушкин вводит в сюжет патриотические мотивы, героизирует Руслана, но уже в другом качестве — как защитника Киева от печенегов. Уже в этом повороте сюжета от сказки к истории, как и соединение в нем «романического» с эпическим началом, можно увидеть несомненный признак движения Пушкина к реализму. Это ощущается и в поэтической мысли, связанной с князем Владимиром, образ которого в поэме снижен. Он изображен Пушкиным лишь в одном качестве — как отец похищенной дочери. Поэтому в художественной разработке эпизодов, связанных с князем, он главное внимание сосредоточил на изображении повседневной негероической жизни этой исторической личности.

Пушкин мотивирует все беды, постигшие Киев на заключительном этапе событий, изображенных в поэме, поведением Владимира и его боярского окружения, осмысливая тем самым взаимосвязь общего и частного в исторических судьбах государства. «Измученный тоской» по дочери, «влача в душе печали бремя», Владимир утратил интерес к делам. Его бояре, витязи, находясь под властью настроений князя, в «высоком тереме» томившегося «привычной думой», тоже «кругом сидели с важностью угрюмой». Не внесло успокоения в сердце «старого князя» и возвращение Фарлафом княжны, пребывающей в «очарованном», волшебном сне. Быстро распространившаяся молва о «несчастной» Людмиле переключила внимание всего Киева к «печальному терему», что объясняет в поэме неожиданное для всех появление у стен города никем не замеченных печенегов.

Отходя в изображении князя от принципа обобщающей идеализации, свойственного традиционному эпосу

²⁰ Мерзляков А. Ф. Указ. соч. С. 202.

и эпосу классицизма, Пушкин по-иному изображает и батальные эпизоды. Он создает живую, подвижную картину осады города — города древнерусского. Она дается не в авторском повествовании. Пушкин использует иной композиционный прием: картина введена как самостоятельный эпизод в сюжете. Ранним утром киевляне увидели город осажденным: «Шатры белеют за рекой; Щиты, как зарево, блистают, В полях наездники мелькают», «Идут походные телеги, Костры пылают на холмах». Эта картина предстала перед взорами киевлян, столпившихся на «стене градской», в широкой перспективе и динамике; «Весь Киев новою тревогой Смутился». Пришло понимание масштабов беды: «восстали печенеги!».

Пушкин исторически точен и в отражении характера общественного сознания того времени. «Народ, унынем пораженный», воспринимает нашествие печенегов как наказание божие «И в страхе ждет небесной казни». Эти настроения охватывают все слои горожан и принимают разную форму: «Стенанья робкие в домах», «На стогнах тишина боязни», «Владимир в горестной молитве». В идиллически-сентиментальную сюжетную линию врываются героические мотивы. Среди общего бездействия и растерянности — «...какой позор Являет Киев осажденный?» — лишь «храбрый сонм богатырей С дружиной верною князей Готовится к кровавой битве». С этого момента стиль поэмы меняется. Определяющим становится пафос национальной героики.

Картина битвы первого дня нарисована поистине реалистической кистью. Как справедливо отметил еще В. Кюхельбекер, она предваряет, а в «живописности» и превосходит описание Пушкиным Полтавской битвы. Последовательно воспроизведены все этапы сражения. Само по себе это было не ново. Новым было другое. Битва не просто описана автором, она воссоздана в ее сиюминутности, в эмпирике, во времени и пространстве; она увидена человеком со «стены градской», охватившим взором картину сражения в целом. Образный строй системы повествования подчинен конкретизации оменяющихся ситуаций боя. Сюжетное и повествовательное начала в композиции картины направлены на создание зрительного впечатления. Метафоры и метафорические эпитеты («неукротимые дружины» печене-

гов, «волнуясь, хлынули» и «потекли к стене градской»; одновременно с этим «Во граде трубы загремели, Бойцы сомкнулись, полетели Навстречу рати удалой, Сошлись — и заварился бой») обретают точность и смысловую емкость. Картина приобретает поэтическую выразительность и историческое правдоподобие.

В описании самой битвы у Пушкина нет отвлеченных образов. Она строится на быстрой, стремительной смене предметно-событийных рядов. Поэтический взор охватывает широкое пространство равнины, на которой кипит бой. Он изображается в его главных приметах и воспринимается на расстоянии, в перспективе и с высокой точки. «Почуя смерть, взыграли кони, Пошли стучать мечи о брони; Со свистом туча стрел взвилась, Равнина кровью залилась». Это не традиционно-эпическое его описание. Картина динамична, изменчива: «Стремглав наездники помчались, Дружины конные смешались». Общая картина боя утратила свою цельность, распалась на отдельные эпизоды и воспринимается уже в конкретных подробностях предметного мира. В одной части равнины «рубится со строем строй», в другой — «Со всадником там пеший бьется», а «Там конь испуганный несется». Битва идет с переменным успехом: «Там русский пал, там печенег; Там клики битвы, там побег». В итоге первого дня сражения, длившегося «до темной ночи», «Ни враг, ни наш не одолел!».

Впечатляюще и исторически правдиво нарисована картина наступившей после боя ночи, когда утомленные бойцы из одного и другого стана тут же, «За грудами кровавых тел», погрузились в тяжелый «бранный сон», а установившуюся тишину лишь изредка нарушали стоны «падших» и «русских витязей молитвы».

При описании сражения второго дня в центре внимания автора оказывается Руслан. Обычно литературоведами Руслан понимается как былинный богатырь. Безусловно, эпической системой поэмы Пушкин стремится создать образ идеального героя, олицетворяющего представление о нравственном совершенстве. Но, будучи изображен героем, Руслан сохраняет у Пушкина черты живого человека. Его успех на поле брани поэт мотивирует внезапностью нападения на спящий стан врагов: «Как божий гром, Наш витязь пал на басурмана». И, пока лагерь приходил в себя, Руслан пронесся с грозным мечом и покрыл на своем пути «бранный

луг» «холмами тел кровавых, Живых, раздавленных, безглавых». Пушкин использует в этом эпизоде поэтическую гиперболу, но картина в целом сохраняет правдоподобие. Стремительно промчавшись, Руслан не встретил сопротивления «среди испуганного стана»: «Чудесный воин на коне Грозой несется, колет, рубит, В ревущий рог, летая, трубит...»

Батальные эпизоды в поэме Пушкина, конечно, «не возвращают нас к классической эпопее», но они изображены им и не по-былинному — «как бой одного богатыря с многочисленной ратью врагов»²¹. Рать печенегов еще пребывала в растерянности, пытаясь собрать «рассеянных» по равнине коней, а киевляне, осознав наконец причину «тревоги шумной», в едином порыве бросились на врагов: «На трубный звук, на голос боя Дружины конные славян Помчались по следам героя, Сразились... гибли, басурман! Объемлет ужас печенегов <...> И с диким воплем в пыльном поле бегут от киевских мечей».

Метафорический строй поэтической образности картины сражения («чудесный воин» «грозой несется», «он рыщет» «среди испуганного стана» и др.) сопряжен с метонимической образностью («туча стрел взвилась», «Их сонмы русский меч казнит», «Ликует Киев», «Питомцы бурные набегов» и др.). Тем самым Пушкин достигает широкого обобщения при сохранении предметной конкретности и поэтической выразительности. Все это сообщило картине сражения качественно иной, в сравнении с поэмой классицизма или народной былинной, характер.

Таким образом, опираясь на реальные исторические факты, почерпнутые из разных источников, Пушкин посредством поэтического вымысла воссоздал достаточно правдиво образ конкретной исторической эпохи, ее быта и героики. Окидывая мысленным взором достаточно сложную сюжетную иерархию «Руслана» и соотнося ее с последующей разработкой историко-героических мотивов в поэмах «Полтава» и «Медный всадник», следует признать, что самой плодотворной в первой поэме Пушкина оказалась реальная, историческая сюжетная линия, явившаяся несомненным признаком начавшегося движения поэта к реализму.

²¹ Соколов А. Н. Указ. соч. С. 428; 426.

Т. Т. ДАВЫДОВА

◆

ЖИЗНЕННЫЕ ИСТОКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО В ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

(Автор и герой в прозе А. С. Пушкина)

Проблема «автор и герой» активно решается в советском литературоведении. Уже в 1920-х гг. в работах Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина получили разработку вопросы «рассказа» как приема и связанные с ними проблемы образа рассказчика. Впоследствии об авторе и герое писали В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Б. А. Успенский, Б. О. Корман, Л. Гинзбург, А. М. Левидов, С. С. Аверинцев и другие. Отношений между автором и героем литературного произведения касались и историки литературы. Размышления на данную тему встречаются у М. Рыбниковой, С. Бонди, Г. Макогоненко.

Применительно к прозе А. С. Пушкина проблема «автор и герой» будет рассмотрена в двух аспектах. Первый связан с автобиографическим началом, богатую почву для наблюдений над которым дает ранняя пушкинская проза. В образах ее героев большую роль играют черты личности автора-человека, причем настолько большую, что становятся характерообразующими. В повестях и романах 1830-х гг. наблюдается иная тенденция: здесь уже нет «чистого» автобиографизма, идеи и голос автора-человека хотя и имеют место в произведении, но не являются ведущими в создании образа персонажа. Оба эти начала — и субъективное и объективное — относятся к жизненным истокам художественного, которые ярче всего проявляются на уровнях сюжета и образов героев.

Автобиографические мотивы у А. С. Пушкина обычно встречаются в неоконченных сочинениях «Арап Петра Великого» (1828), «Роман в письмах» (1829), «Отрывок» (1830), «Египетские ночи» (1835). Исключение из данного правила — входящий в цикл «Повести Белкина» «Выстрел» (1830) и «Евгений Онегин» (1831).

Бликие друзья А. С. Пушкина, знавшие его с лица, например И. Пущин, отмечали в своих воспоминаниях пушкинскую впечатлительность и страстность. Похожими чертами наделен царский арап Ибрагим, приятель которого Корсаков упоминает о пылкости, задумчивости, подозрительности героя. Эти свойства Ибрагима проявляются и в его поступках: в нешуточной влюбленности в графиню Д., в детском чувстве к великой княжне Елизавете. Толчком к тому, чтобы наделить героя привязанностью к Елизавете, послужили личные воспоминания автора-человека. Такое предположение высказано В. С. Листовым в статье «К истолкованию «исторических неточностей» в «Борисе Годунове» и «Арапе Петра Великого» на основании рассмотрения типологических мотивов в жизни А. С. Пушкина-лицейста и литературном бытии царского арапа: юный Пушкин был влюблен в Наташу, горничную фрейлины Волконской, лицейсты крали яблоки, возможно, чтобы угощать ими своих возлюбленных; маленький Ибрагим крал для дочери Петра I яблоки у царя «в Ораньенбауме». В. С. Листов убедительно доказал кроющуюся за этим мотивом «Арапа Петра Великого» историческую неточность (Елизавета не могла помнить мальчика Ибрагима), на которую автор идет, по-видимому, сознательно, так как отождествляет себя с героем¹. Хотелось бы продолжить ход рассуждений исследователя и попытаться ответить на вопрос: зачем А. С. Пушкину понадобилась подобная «историческая неточность». Очевидно, причина в автобиографической «установке» образа этого героя, пылкости натуры юного африканца. Автобиографические мотивы явственно звучат и в повести «Выстрел», в «Отрывке», «Евгении Онегине», «Египетских ночах» В «Выстреле» в рассказе повествователя И. Л. П о его тоскливой жизни в деревне, об унылых осенних

¹ См. Листов В. С. К истолкованию «исторических неточностей» в «Борисе Годунове» и «Арапе Петра Великого» // Болдинские чтения Горький, 1985 С 174—182

и зимних вечерах, единственным развлечением в которые были сказки ключницы Кириловны, о вполне реальной угрозе сделаться «пьяницею с горя» узнаются тяжелые обстоятельства жизни А. С. Пушкина во время ссылки в Михайловском². В пушкинистике высказывались мнения о наличии автобиографических мотивов и в облике Сильвио³. Автобиографические черты присущи и графу Б***. Подтверждение тому эпизод кишиневской дуэли А. С. Пушкина с офицером Зубовым, обыгравшим поэта в карты. По словам автора романа «Пушкин на юге» И. Новикова, Пушкин во время поединка беззаботно ел черешни, «выплевывая косточки в сторону противника. Так он стоял и под пистолетом Зубова, которому выпал первый выстрел. Немудрено, что Зубов, стреляя, промахнулся. Пушкин от выстрела отказался»⁴. Своим мужеством, пренебрежением к опасности Пушкин наделяет и графа Б***, который во время дуэли с Сильвио стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, долетавшие до Сильвио. Правда, ситуация поединка в повести несколько иная, чем та, что была у Пушкина и Зубова.

Итак, автобиографические мотивы и черты есть и в «Выстреле», но они несут иную функцию, нежели в «Арапе Петра Великого»: они распределены между обоими рассказчиками и двумя героями повести и не имеют сознательной установки на автобиографизм образа, которым отмечен образ Ибрагима. Автобиографическое начало в «Выстреле» можно рассматривать как одно из проявлений жизненных истоков художественного. Более того, во всем цикле «Повестей Белкина» автор-человек как бы нарочито скрывается от читателей. В «Выстреле» этому способствует сложная система рассказчиков — И. П. Белкина, подполковника И. Л. П., наконец графа Б***. Позиция самого автора-творца выясняется путем сопоставления точек зрения, а также голосов всех трех рассказчиков в ходе анализа всего повествования.

² См: Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1933. С. 77—78.

³ См.: Шешунова С. В. О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла // Болдинские чтения Горький, 1986. С. 151—160.

⁴ Новиков И. Пушкин на юге. Горький, 1986. С. 299.

Более явно автобиографические черты представлены в образах героев «Евгения Онегина» (образ автора) и произведений 1830-х гг. — «Отрывка» и «Египетских ночей». О близости образа автора из «Евгения Онегина» А. С. Пушкину написано немало. Поэтому ниже речь пойдет о менее изученных в плане проблемы «автор и герой» «Отрывке» и «Египетских ночах».

«Отрывок» явился своего рода творческой заготовкой для произведения более крупного эпического жанра — «Египетских ночей». Автобиографические черты присущи и рассказчику из «Отрывка» и Чарскому из «Египетских ночей», но наиболее близок личности автора-человека образ рассказчика. Их объединяет и тяготение к литературному труду, и романическое воображение, и свойства натуры, и убеждения, и, наконец, самый образ жизни. Можно сказать, что рассказчик из «Отрывка» — прототип Чарского. И в самом деле в образах этих персонажей много общего. Однако, работая над «Египетскими ночами», А. С. Пушкин не ввел в текст этого произведения ряд автобиографических мотивов «Отрывка». К ним относится воспоминание об испытанных А. С. Пушкиным неприятностях, когда после возвращения из Арзрума он напечатал седьмую главу «Евгения Онегина» и ряд лирических стихотворений, после чего последовали нападки журналистов, ожидавших от него стихов во славу русского оружия: Ср. в «Отрывке»: «Явится ль он в армию, чтоб взглянуть на друзей и родственников — публика требует непременно от него поэмы на последнюю победу, и газетчики сердятся, почему долго заставляяет он себя ждать» (VIII, 409). С. Бонди, обративший внимание на этот факт, полагал, что при переработке «Отрывка» для «Египетских ночей» данное место выпало как потерявшее злободневность для автора-человека⁵. Но, возможно, настоящая причина устранения этого момента иная: желание А. С. Пушкина освободить это произведение от явно автобиографических черт, чтобы тем самым устранить присутствовавшее в «Отрывке» лирическое начало, сделать образ Чарского более объективным, чем образ рассказчика из «Отрывка». По этой же причине, на наш взгляд, Чарский лишен некоторых автобиографи-

⁵ См.: Бонди С. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. М., 1931. С. 148—205.

ческих черт героя из «Отрывка». Рассказчик-поэт испытывал вдохновение всегда осенью, книгопродавцы платили ему довольно дорого за его стихи, он «происходил от одного из древнейших дворянских наших родов, чем и тщеславился со всевозможным добродушием» (VIII, 410), он был беден. В отличие от этого героя Чарский довольно богат, чем, вероятно, и объясняются его дружеские связи с пустыми светскими людьми, стремление строго следовать моде, скрывать от света свои занятия поэзией и приписать себе какое-либо извинительное в глазах высшего дворянства увлечение.

Богатство героя «Египетских ночей» — черта, абсолютно лишенная автобиографизма, чуждая автору-человеку, она принципиально важна для понимания эволюции А. С. Пушкина-прозаика. С одной стороны, А. С. Пушкин, наделив богатством героя «Египетских ночей», отказался от автобиографичности, сделал образ светского писателя более объективным. С другой — эта примета материального положения Чарского позволила автору-творцу органично затронуть столь значимую для произведений А. С. Пушкина 1830-х гг. проблему свободы художника от общества. И все же дистанция между автором-человеком и светским писателем — героем «Египетских ночей» отнюдь не огромного размера: авторские пристрастия, задушевные убеждения высказываются в этом произведении устами Чарского. «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...» (VIII, 266), — гордо заявляет Чарский импровизатору, а для выступления предлагает ему следующую тему: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (VIII, 268). Важность этих высказываний для идейной позиции А. С. Пушкина 1830-х гг. очевидна, о чем свидетельствует и выделение в рукописи курсивом утверждения Чарского. М. М. Бахтин, размышляя о сложной диалектике взаимоотношений автора-человека и героя, подчеркивал их драматизм и динамичность⁶. Следы борьбы позиций автора-человека и героя видны в движении художественного замысла от «Отрывка» к «Египетским ночам», результатом же ее стало создание персонажа более объективированного типа и

⁶ См.: Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М., 1986. С. 9—191.

частичное завоевание автором-творцом позиции «вне-находимости» (М. М. Бахтин) по отношению к нему.

Итак, в соотношении автора-человека и героя в эпохе А. С. Пушкина 1830-х гг. можно заметить своего рода эволюцию. Это переход от образов рассказчиков с некоторыми автобиографическими чертами («Выстрел») к образу повествователя автобиографического типа («Отрывок») и затем отказ от персонажа такого склада в пользу образа объективированного героя («Египетские ночи»). Данная эволюция, связанная с развитием реализма в творчестве А. С. Пушкина, отражает становление одного из художественных принципов его эпоса — преобладание в нем скрытых форм авторской позиции, что способствовало наиболее объективному запечатлению мира и человека. Правда, при работе А. С. Пушкина над статьей «Путешествие из Москвы в Петербург» наблюдается иная картина: в первой редакции этого произведения близкие автору мысли о русском крестьянстве высказывал англичанин-путешественник (см.: XI, 231—232), во второй их формулирует сам рассказчик (см.: XI, 257—258). А. С. Пушкин переделал статью в таком направлении, потому что учитывал особенности жанра путешествия, в котором активен автор-рассказчик, и, следовательно, большую роль играет лирическое начало. Эти черты жанра и обусловили введение А. С. Пушкиным во вторую редакцию произведения рассказчика, близкого автору-человеку.

По мере работы А. С. Пушкина в эпическом роде в его прозаических произведениях увеличивается дистанция между автором и героями, ослабевает автобиографизм, авторские же мнения, суждения, вкусы выражаются в завуалированном, неявном виде. Этой тенденцией отмечен и «Роман в письмах» (1829), в котором преобладает скрытая форма позиции автора. Герои этого неоконченного произведения Лиза и Владимир** высказываются по поводу соотношения в жизни николаевской России старинного русского дворянства и новой, выслужившейся при Петре I аристократии, и их воззрения напоминают взгляды самого А. С. Пушкина, много размышлявшего об этом в конце 1820—начале 1830-х гг. «Откровенно признаюсь, что Владимир** мне нравился, но никогда я не предполагала выдти за него, — пишет Лиза Саше. — Он аристократ — а я сми-

ренная демократка. Спешу объясниться и заметить гордо как истинная героиня романа, что родом принадлежу я к самому старинному русскому дворянству, а что мой рыцарь внук бородатого миллионщика. Но ты знаешь, что значит наша Аристокрация. Как бы то ни было, ** человек светский; я могла ему понравиться, но он для меня не пожертвует богатой невестой и выгодным родством» (VIII, 49). Как бы вторит Лизе влюбленный в нее «внук бородатого миллионщика»: «Я без пригорбня никогда не мог видеть уничтожения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит, начиная с тех, которые им принадлежат. Да какой гордости воспоминаний ожидать от народа, у которого пишут на памятнике: Гр.<ажданину> Ми<нину> и кн.<язю> П.<ожарскому>. Какой К.<нязь> П.<ожарский>? Что такое гр.<ажданин> Ми<нин>? Был Окольниковый кн<язь> Дм.<итрий Михайлович Пожарский> и мещ<анин> Козь<ма> Минич Сухор<укой>, выборный чело<век> от всего Г<осударства>. Но отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей. Прошедшее для нас не сущ.<ествует>. Жалкой народ! Аристокрация чин<овная> не заменит аристокрации родовой. Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа (подчеркнуто нами. — Т. Д.). Но каковы семейственные воспоминания у детей коллежского асессора? Говоря в пользу аристокрации, я не корчу англ.<ийского> лорда; мое происхождение, хоть я им и не стыжусь, не дает мне на то никакого права. Но я согласен с Лабрюером: *Affecter le mepris de la naissance est un ridicule dans le parvenu et une lâcheté dans le gentilhomme*⁷ (VIII, 53). В высказываниях главных героев «Романа в письмах» слышны задушевные мысли автора-человека, сформулированные им в заметке «О дворянстве» (1830-е гг.): «Высшая знать, если она не наследственная (на деле), является *знатью пожизненной*; средство окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякое сопротивление и всякую независимость. Наследственность высшей знати есть гарантия ее независимости — противоположное неизбежно явится средством тирании или скорее трусливого и дряблого

⁷ Перевод: «Подчеркивать пренебрежение к своему происхождению — черта смешная в выскочке и низкая в дворянине» (VIII, 1066).

деспотизма. Деспотизм: жестокие законы, мягкие нравы» (оригинал по-французски — XII, 205; русский перевод — XII, 485). Как известно, А. С. Пушкин гордился своей принадлежностью «к самому старинному русскому дворянству», отчасти объяснявшей независимость его творчества и общественного поведения. А. С. Пушкин с прискорбием видел, что в николаевской России старинное, родовое дворянство все более утрачивает свое прежнее ведущее в решении государственных дел положение и страной управляет новая аристократия⁸. Высказывание Владимира^{***} о необходимости исторической памяти о славных деяниях вершителей национальной истории перекликается с широко известной сходной мыслью А. С. Пушкина о необходимости гордиться «славою предков» и с его «Примечанием о памятнике князю Пожарскому и гр.<ажданину> Минину», написанным в 1836 г. к статье М. Погодина «Прогулка по Москве», которая должна была появиться в третьей книге «Современника» за 1836 г.

В «Романе в письмах» голос и точка зрения автора-творца проявляются и в рассказе Лизы о ее впечатлениях от чтения журнальной критики, в котором есть важная оценка пушкинских произведений, хотя имя их автора прямо и не названо: «Я было заглянула в журналы и принялась за критики Вестн.<ика> Ев<ропы>, но их плоскость и лакейство показались мне отвратительны — смешно видеть, как семинарист важно упрекает в безнрав<ственности> и неблагопр<истойности> сочинения, которые прочли мы все, мы — Санктпетербургские недотроги!..» (VIII, 50). Вполне вероятно, что в отзыве Лизы звучит голос автора-человека, болезненно пережившего в 1829 г. резкие нападки Н. Надеждина (демократа по происхождению) в «Вестнике Европы» на поэмы «Полтава» и «Граф Нулин». В пушкинском «Опровержении на критики» дается отпор негативной критике, отражающей, в частности, начинающееся охлаждение широкой читающей публики к произведениям А. С. Пушкина, указывается

⁸ Такой же взгляд на политические убеждения А. С. Пушкина в 1820—1830-е гг. высказывается в ряде опубликованных за последнее время работ, например, в статьях: Непомнящий В. Опирается на достигнутое наукой; Макогоненко Г. Обратимся к пушкинскому поэтическому тексту // Вопросы литературы. 1986. № 7. С. 142—159; 160—175.

на то, что при оценке «Графа Нулина» были смешаны различные понятия — нравственность и нравоучительность литературных произведений, и, наконец, отмечается, что эта поэма была принята в свете благосклонно (см.: XI, 155—157). Таким образом, становится ясно, что суждения Лизы о журнальной критике, исполненные тонкого понимания специфики эстетического, — обобщенно выраженное мнение узкого круга ценителей словесности, дружественных автору «Романа в письмах».

Итак, в размышлениях Лизы и Владимира** в скрытом виде выразились идеи автора-человека и автора-творца. Возникает вопрос, насколько такое авторское присутствие в произведении естественно для мировоззрения этих героев? Относительно Лизы можно решительно сказать, что ее суждения выстраиваются в логически стройную систему, так как объясняются происхождением и условиями воспитания в высшем петербургском свете. Несколько сложнее дело обстоит с образом Владимира**. «Внук бородатого миллионщика», он принадлежал к той самой новой, непотомственной аристократии, в представителях которой А. С. Пушкин предполагал отсутствие независимости и раболепство перед деспотической властью. Однако Владимир** высказывается в унисон с Лизой, ему, как и ей, автор-человек доверил свои задушевные мысли. Возможно, подобное несоответствие убеждений героя его происхождению связано с тем, что «Роман в письмах» остался незаконченным. А может быть, и иное — намечавшаяся противоречивость внутреннего облика Владимира** явилась причиной того, что автор не завершил данное произведение, почувствовав чутьем художника-реалиста нетипичность того, что «внук бородатого миллионщика» благоговеет перед древней русской аристократией.

Как известно, А. С. Пушкин обратился к эпосу, прославившись как мастер, создавший поэтические шедевры лирического рода. Не удивительно, что среди его прозаических произведений были и неоконченные тексты, и наброски, ставшие своего рода творческой лабораторией, в которой опробовались волновавшие автора идеи и проблемы, намечались образы героев, вырабатывались художественные приемы творчества в новом для Пушкина — эпическом — роде. В таких набросках и некоторых законченных вещах первоначально присутствовали автобиографические мотивы. Однако по мере

совершенствования эпического мастерства в произведениях А. С. Пушкина-прозаика устранялось субъективное начало, увеличивалась дистанция между автором-творцом и героем, личность рассказчика утрачивала явные автобиографические черты. В этой связи небезынтересно сравнить образы трех рассказчиков, близких автору-человеку: И. П. Белкина, подполковника И. Л. П. в «Выстреле», с одной стороны, и достаточно далекого от личности автора Гринева в «Капитанской дочке» — с другой.

Одна из тенденций в развитии прозы А. С. Пушкина 1830-х гг. — формирование объективного повествования, в частности скрытой позиции автора.

Г. В. КРАСНОВ

◆
СТИХОТВОРЕНИЕ «МОЯ РОДОСЛОВНАЯ»

(К проблеме литературного типа)

В иронических стихах Бориса Слуцкого есть одна остроумная оценка «научной» обработки Пушкина:

Поздний Пушкин дает основания
и для кривотолкования.
Кое в чем — изменился действительно.
Кое в чем — только дал предлог.
Так что даже неудивительно,
Что втираются царь и бог.

«Кривотолкования» вокруг «Моей родословной» оживлялись особенно в моменты смены литературно-критических прицелов. В пору вульгарной социологии в нем открывался мотив «социальной ущербности», «упадка», в 100-летнюю годовщину со дня гибели поэта в «Родословной» вдруг обнаруживались «молекулярные процессы нового революционного подъема», который возглавят революционеры-шестидесятники... Общим местом были и остаются еще рассуждения о пушкинских «предрассудках аристократизма». Один из свежих примеров этого рода: «Если в «Моей родословной» и «Родословной моего героя» Пушкин защищал честь своего рода, своей матери, то в письме к П. Я. Чаадаеву он отстаивает честь Матери-Родины, утверждая величие исторического пути России...»¹. Даже В. Б. Шкловский в свое время посчитал, что в «Моей родословной» «сравнительно мелкая тема о внутриворонских отношениях...»².

¹ Любомудров А. «Да ведают потомки...» // Литературная учеба. 1987. № 3.

² Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 56.

Разумеется, есть и солидные, интересные, с хорошей текстологической основой анализа этого произведения или заявленной в нем большой художественной идеи³. И они все же сегодня требуют нового осмысления, как, впрочем, и сама пушкинская вещь.

1

Родословная в пушкинском понимании — явление историческое, генетическое, духовное. Оно обозначает родственный круг друзей, исторических событий, воспоминаний, всего того, что создает свою, родную среду, стихию, что творит самую жизнь, ее различные проявления. Ср. тираду Полины («Рославлев») «<...> разве женщины не имеют отечества? разве нет у них отцов, братьев, мужьев? Разве кровь русская для нас чужда?» (VIII, 153) с поэтическим образом рифмы («Рифма — звучная подруга...»):

О, когда бы ты явилась
В дни, как [на небе] толпилась
Олимпийская семья!
Ты бы с нею обитала,
[И божественно б] сияла
Родословная твоя. (III, 121)

Родословная у Пушкина — не столько чисто исторический, социологический мотив, сколько философский, объединяющий злободневно-общественное и внутреннее, непреходящее. «Дикость, подлость и невежество, — полемизирует Пушкин, — не уважает прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» (X, 162). Это же афористическое утверждение как неопровержимый довод используется Русским, персонажем из отрывка «Гости съезжались на дачу...»: «[Заметьте] что неуважение к предкам есть первый признак дикости <и> безнравственности» (VIII, 42).

Родословная — естественное правило человеческого общежития, существо культуры, цивилизации. Исключения из этого правила всегда ущербны, драматичны для целого народа и для каждого человека. «Ничтоже-

³ См.: Гукасова А. Г. «Моя родословная» А. С. Пушкина // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. 1961. № 160; Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962; Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975.

ство литературы русской», по мнению поэта, в сравнении с европейской литературой определяется специфической ее родословной: «Европа наводнена была невероятным множеством легенд, поэм, сатир, романсов, мистерий и проч.; но старинные наши архивы и вивлиофики, кроме летописей, не представляют почти никакой пищи любопытству изыскателей. Несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых изустным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности, и *Слово о полку Игореве* возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» (XI, 268). В набросках 1830 г. к статье «О ничтожестве литературы русской» поэт высказался по этому поводу тоже решительно, в духе своей общей исторической, философской концепции: «Словесность наша явилась вдруг в 18-м столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной» (XI, 184).

2

Мотив родословной в размышлениях Пушкина возникает в определенные биографические моменты. Вспомним жаркую полемику поэта с А. А. Бестужевым-Марлинским и К. Ф. Рылевым о «ничтожестве» русской критики, об «аристократической гордости» русского писателя, его достойной независимости: «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!» (XIII, 179). Родовитый дворянин — для сравнения, как эталон. Высшая власть может стать гарантом авторской самостоятельности, «авторского самолюбия». Родословная — не индульгенция. Родословная что-то значит только в единении с настоящим, необходимым и достойным. Лиза, «истинная героиня романа» («Роман в письмах»), принадлежит к «самому старинному русскому дворянству», и она же — «смирненная демократка» (VIII, 49). Мотив родословной воскрешается у Пушкина заново на рубеже 20—30-х гг., в момент натиска новой «аристократии», «бородатых миллионщиков». П. А. Вяземский с возмущением писал о преуспе-

вающей «литературной промышленности», которая и «есть существенная аристократия нашего века»⁴.

Пушкин, Вяземский улавливали новые социальные сдвиги в обществе, новые сословные столкновения, особенно ощутимые наряду с наступающими потрясениями 1830 года в Западной Европе. В стихотворении «К вельможе» (1830) центральная строфа («Все изменилось...») — лирическое отступление на самую злободневную тему:

...Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, бывшее истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколения.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шулить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог. (III, 219)

Новоявленное поколение с низменными вкусами — уродливое, по Пушкину, отклонение от естественного движения цивилизации с ее просвещенными идеалами и полнотой жизни⁵. Поэта пугают нравственная катастрофа («преобразился мир при громах новой славы»), утрата вкусов, забвение высоких традиций, «нигилизм». «Времен превратность» — тревожный знак эпохи, ломающий устойчивые представления и судьбы людей, выражающих суть самого исторического времени:

Давно Ферней умолк. Приятель твой Вольтер,
Превратности судеб разительный пример,
Не успокоившись и в гробовом жилище,
Доньяне странствует с кладбища на кладбище. (III, 219)

3

Однако сводить стихотворение «Моя родословная» лишь к защите старой «знатности», «законных» сослов-

⁴ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 112.

⁵ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 287—292; Вацуро В. Э. «К вельможе» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 199—211. Добавим, что поэт в спорах о «политическом материализме», когда «ни одна фамилия не знает своих предков», как примете нового времени, «духа века» предвосхитил один из основных конфликтов общественного сознания 50—60-х гг. XIX в. (проблема «отцов и детей», «нигилизм» и т. п.).

ных интересов — это значит упрощать его поэтический смысл. Узость такой интерпретации понимала и автор социологического в целом исследования «Моей родословной» А. Г. Гукасова. Ее общий вывод шире выделенных ею же лейтмотивов стихотворения («мещанин» и «дворянин»): «Страстный лирико-сатирический монолог, стихотворение «Моя родословная» — не зарифмованная история рода Пушкиных и Ганнибалов, не плач по потерянному привилегиям 600-летнего дворянства, не защита прав старой знати, а своего рода «декларация прав человека и гражданина», декларация «мещанина», грамотея-стихотворца, отстаивающего право жить своим трудом...

Лирический герой «Моей родословной» — новый человек, гражданин, он с уважением относится к прошлому, к истории, к наследству, направляет свои удары против тех, кто нигилистически отрицает прошлое, а также против тех, кто некритически прославляет старое и отживающее принимает за новое, он весь обращен в будущее»⁶.

Главный пафос «Моей родословной» — отстаивание независимой личности наперекор чинам, званиям, сословным предрассудкам, придворным обязанностям, утверждение свободы личности. «Мещанин» — не сословный образ, персонаж, прямо не противоположный новой аристократии, царедворцам. Мещанин — вне дворянских интриг. Стих 24-й — «Я, слава богу, мещанин» — оказался самым устойчивым, сразу найденным в творческой истории «Моей родословной». В нем выражена своего рода внутренняя гарантия от разных посягательств на свободу личности. Такой же смысловой оттенок вносит в поэтический текст слово «просто»: «Я просто русский мещанин», «Я Пушкин просто...» Ср. в «Евгении Онегине»:

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской шегольнет иной,
Иль просто будет добрый малый,
Как вы да я, как целый свет? (VI, 168)

Просто — обычное и необычное в контексте общественной среды, моды, с точки зрения принятых канонов.

⁶ Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина М., 1973. С. 56.

Пушкин ищет себе новый эквивалент взамен другому, поэтическому: «поэт», «певец», «соловей». Ищет новое самоопределение, более отвечающее его повседневным занятиям, общественным настроениям. Оно звучит так: «Я грамотей и стихотворец...» В авторизованной копии Н. М. Коншина было:

Я неизвестный стихотворец
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я сам большой не царедворец
Я грамотей, я мещанин. (III, 875)

В окончательном тексте «грамотей» и «стихотворец» сближены; они олицетворяют тип труженика, образованного человека, равноправного гражданина. И то и другое слово тогда обычно произносилось с оттенком пренебрежения, снисхождения. У Пушкина «грамотей» в некоторых случаях звучало так же: «Некто из класса грамотеев, написав трагедию, долго не отдавал ее в печать... Другой грамотей... склеил на скорую руку из довольно нескладной трагедии чрезвычайно скучный роман» (XI, 169). «Стихотворец» тоже в ту пору звучало уничижительно: «Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотв. <орца> — есть его звание, прозвище, коим он заклеимен и которое никогда его не покидает» (VIII, 409). И там же, в «Отрывке»: «Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец» (VIII, 410).

«Я грамотей и стихотворец...» — вызов обществу и переосмысление своего «я». Каждое «я» в восьмой строфе — новое самоутверждение: «Я Пушкин просто...», «Я не богач, не царедворец», «Я сам большой: я мещанин». Замыкающий стих — почти оксиморон. В данном стиховом ряде слово «мещанин» переоценивается, особенно в сравнении с концовкой второй строфы: «Я, братцы, мелкий мещанин». «Я сам большой...» вызывает иное сравнение:

А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон. (V, 84)
(«Домик в Коломне»)

4

И еще одно соображение. В стихотворении «Моя родословная» схвачена родословная всей России, ее на-

циональная история. «Семейственные воспоминания дворянства, — напоминал поэт, — должны быть историческими воспоминаниями <ми> народа» (VIII, 53). В «Моей родословной» «семейственные» и «исторические» воспоминания слиты: «предок Рача» и «Святой Невский», потомки Рачи и Иван Грозный, Пушкины в 1612 году (новая трактовка их участия в сравнении с «Борисом Годуновым») и т. д.

В переломные исторические моменты Пушкины вмешивались в решение общенациональных проблем — в этом смысл общей и конкретной исторической истины. В целом, судя по «Моей родословной», род Пушкиных — опальный. Относительно счастливая судьба сподвижника Петра I Якова Федоровича Долгорукова — скорее исключение (в вариантах: «Не всяк кн.<язь> Яков Д<олгоруков> ой...» (III, 874), «Не всяк князь Яков Долгорукой» (III, 875)⁷. Во взаимоотношениях с «властелином» должны быть уважаемы паритетность, нравственные принципы («Царю наперстник, а не раб...»). «Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду» (VII, 220) — реплика героя в «Сценах из рыцарских времен» — выражает важный философский мотив пушкинских «родословных».

Родословная героя и родословная России соотнесены в конфликтах, в драматических судьбах той и другой стороны. Они даны, как уже говорилось, в преддверии современных событий (июльская революция во Франции, польское восстание и др.). Они стали поводом к созданию стихотворений «Клеветникам России», «Бородинская годовщина». В их образной системе был использован стихотворный «опыт отражения» «нелитературных обвинений» «Моей родословной» (тема особой статьи). «Родословная», таким образом, формирует специфический образ «героя» — с полемическим началом, иронией, обыгрыванием биографических фактов. «Родословная» порождает и новый тип исторического героя с его превратной судьбой в прошлом и настоящем, с мятежным духом. Известно, что эти лирико-эпические мотивы использовались Пушкиным в замысле «Езерского», а затем и в «Родословной моего героя».

⁷ Я. Ф. Долгорукий в поэзии Пушкина, как и Рылеeva («Вольский», «Гражданское мужество»), олицетворял человека государственной мудрости и независимого от царской милости. (См. также: Стенник Ю. Стихотворение А. С. Пушкина «Н. С. Мордвинову» // Русская литература. 1965. № 3).

◆
О ПОЭТИКЕ «КИТАЙСКОГО АНЕКДОТА»
А. С. ПУШКИНА

Поэтика «китайского анекдота», который трижды привлекал к себе внимание Пушкина в первую болдинскую осень, практически не исследована. По компонентам, ее составляющим, она предстает весьма своеобразной. С одной стороны, — давнее внимание Пушкина-прозаика, ведущее свое начало со времени работы над «Арапом Петра Великого», к такой небольшой по размеру художественной форме, как анекдот, с его остроумными концовками, его новыми творческими возможностями, обнаружившими себя на рубеже 30-х годов. С другой — усиленный интерес поэта к Китаю, обусловленный его частыми встречами в 1829—1830 гг. с синологом о. Иакинфом Бичуриным. И наконец, сильное желание публично уличить Ф. В. Булгарина в заимствовании сюжетных ходов из «Бориса Годунова».

Перечисленные обстоятельства, побудившие Пушкина создать свой вариант «китайского анекдота», все же остаются внешними, они мало затрагивают его композиционную структуру, которая не сразу далась поэту. Поиски ее, запечатленные в болдинских рукописях: «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» и «Опровержение на критики»¹, позволяют, как

¹ В последние годы тексты этих критических статей вызвали к себе повышенный интерес: См.: Алешкевич А. А. К истории замысла болдинских полемических заметок 1830 года // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 208—216; Алешкевич А. А. Из наблюдений над критико-полемической прозой Пушкина 1830 года // А. С. Пушкин; Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 95—105 и др.

нам представляется, глубже понять противоречивое отношение Пушкина к литературной борьбе той поры.

Итак, первое упоминание о «китайском анекдоте» окружено в болдинских рукописях многозначными, хотя и конспективными планами: «о личностях», «о нравственности» (XI, 409). Несомненно, размышления Пушкина шли здесь в русле этических отношений.

Но почему именно анекдот, а не иной литературный жанр? Почему именно «китайский»?

Попытаемся найти наиболее убедительные ответы.

Весной 1829 г., в пору относительно частых встреч поэта с выдающимся русским китаеведом о. Иакинфом Бичуриным², Ф. В. Булгарин оживил на страницах «Северной пчелы» № 33 от 16 марта старую форму иносказательности — «китайщину». Фельетон, якобы перепечатанный им из «Пекинской официальной газеты», представил распрю между М. Т. Каченовским и Ник. Полевым как тяжбу двух «китайских журналистов», один из которых, имея звание «манدارина», добился сурового приговора над обидчиком. Последний был приговорен к восьмидесяти ударам «бамбуса» по пятам.

Фельетон запомнился и читателям, и издателям.

В том же 1829 г. иносказательность «китайского анекдота» усилил в своем «Славянине» А. Ф. Воейков (ч. XII, № XL и XLI) ссылкой на газету «Le Furet», за которой угадывалась «Северная пчела». Издатель «Славянина» недвусмысленно разъяснял, что слово *le furet* обозначает не только хорька, но и проныру, сыщика. Напомню, что в Петербурге издавался журнал на французском языке, посвященный литературе и театру — «Le Furet. Journal de littérature et theatres». Журнал этот, как считал В. В. Виноградов, был близок «Северной пчеле»³.

Повышенное внимание Пушкина на рубеже 30-х годов к творениям Ф. В. Булгарина, к статьям из «Северной пчелы» было обусловлено малоудачными хлопотами с напечатанием «Бориса Годунова», начаты-

² Подробно о взаимоотношениях гениального поэта с выдающимся синологом см.: Белкин Д. И. А. С. Пушкин и китаевед о. Иакинф [Н. Я.] Бичурин // Народы Азии и Африки. 1974. № 6. С. 126—134.

³ См.: Виноградов В. В. Заметки в «Литературной газете». 1830 г. // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1939. № 4, 5. С. 475.

ми, как известно, еще осенью 1826 г.⁴ Ни Пушкин, ни его друзья не знали закулисной стороны цензурирования рукописи трагедии. К тому же В. Ф. Булгарин, дабы замести следы своей недоброй причастности к судьбе пушкинской вещи, в 1828 г. восторженно приветствовал в «Северной пчеле» напечатанную в альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы на 1828 год» сцену «Граница литовская». «Тени Шекспира, Шиллера, возрадуйтесь!» — говорилось в его рецензии. «Напечатанные отрывки заставляют каждого верить, что она (трагедия. — Д. Б.) прославит автора более, нежели все доселе изданные им сочинения»⁵. Но вот в начале 1829 г. выходит в свет роман Фаддея Булгарина «Дмитрий Самозванец», и Пушкин сразу же обнаруживает в нем многочисленные заимствования из своего «Бориса Годунова». «Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина», — признается он в майском письме 1830 г. П. А. Плетневу (XIV, 89). В этом же письме, вслед за извещением о разрешении печатать трагедию, Пушкин советовался с ее будущим издателем П. А. Плетневым о содержании возможного предисловия. «Но прилично ли мне, Ал<ександру> Пушкину, являясь перед Россией с Борисом Годуновым, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично. Как ты думаешь? реши» (XIV, 89). В ответном письме (от 21 мая 1830) П. А. Плетнев отговаривал Пушкина от мысли сводить счеты в предисловии. Однако окончательно отказаться от желания «раздавить Булгарина» не позволяли выпады издателя «Северной пчелы» против «Литературной газеты», наконец, его нечистоплотная рецензия на VII главу «Евгения Онегина». Поэт писал тогда же П. А. Вяземскому: «Стыдно будет уступить поле Булгарину» (XIV, 87). Несомненно, в сознании Пушкина боролись две противоположные тенденции. Как известно, редакторы «Литературной газеты» избрали тактику отделять противников «на их же манер» (XIV, 122). Едва ли не первым образцом, воплотившим собою эту тактику, стал краткий пересказ «китайского анекдота», который помещен был в № 45 «Литературной газеты» незадолго до отъезда Пушкина в Болдино.

⁴ Подробно об этом см. комментарий Г. О. Винокура к «Борису Годунову» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. С. 411 и далее).

⁵ Северная пчела. 1828. № 4. С. 3; № 3. С. 2.

В безымянной, небольшой по размеру заметке сообщалось: «В газете: *Le Figet* напечатано известие из Пекина, что некоторый мандарин приказал побить палками некоторого журналиста. — Издатель замечает, что мандарину это стыдно, а журналисту здорово» (XII, 179). Установив, что автором заметки был Пушкин, академик В. В. Виноградов настаивал, что автор «Бориса Годунова» придавал ей особое значение⁶. С выводом этим нельзя не согласиться. Как указывалось в начале нашей статьи, «китайский анекдот» трижды привлекал внимание Пушкина в болдинском заточении, однако его изложение в № 45 «Литературной газеты», как и первое упоминание в болдинских рукописях, лаконичны. Догадаться, что речь идет о Фаддее Булгарине весьма трудно. Канва же «китайского анекдота» содержала возможности для прямого уличения автора «Дмитрия Самозванца» в краже сюжетных ходов. И Пушкин увидел эту возможность. В конце октября 1830 г., «в несносные часы карантинного заключения» начал он составлять давно задуманное «опровержение на все критики, которые мог только припомнить» (XI, 144). Но вскоре увидел, что его опровержения литературных обвинений более тяготеют к опровержениям нелитературных обвинений и что эта задача важнее и неотложнее. И Пушкин перерабатывает написанную статью. Теперь она получила название «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»⁷. Составляя «Опыт отражения...» «на обвинения нелитературные, которые нынче в большой моде», поэт не скрывал к ним своей иронии, поскольку «глупее сего занятия отроду ничего не мог я выдумать» (XI, 167). Иной раз он не отказывался от возможности использовать оружие недругов своих. В одной из начальных заметок «Опыта отражения...» он прокомментировал историю появления «у нас» «уморительного анекдота о двух китайских журналистах». Пушкинское рассуждение соответствует форме литературного эссе, щедрого на этические замечания. «Все имеет, — писал он, — свою злую сторону — и неуважение к чести граждан и удобность клеветы суть

⁶ См.: Виноградов В. В. Заметки в «Литературной газете» 1830 г. С. 473.

⁷ Подробно об этом см.: Гиппиус В. а. О текстах критической прозы Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1939. № 4, 5. С. 562.

одни из главнейших невыгод свободы тиснения» (XI, 167—168).

Второе упоминание Пушкина о «китайском анекдоте» в условиях Болдина смахивало более на невеселый пересказ событий литературной жизни северной столицы 1829—1830 гг., когда обиняки стали здесь нормой, косвенным путем для сведения счетов, формой личной сатиры. «Первым примером обязаны мы**», который в своем журнале напечатал уморительный анекдот о двух китайских журналистах, которых судия наказал бамбуковой палкою за плутни, унижающие честное звание литератора. Этот китайский анекдот так насмешил публику и так понравился журналистам, что с тех пор, коль скоро газетчик прогневался на кого-нибудь, тотчас в листах его является известие из за границы и большею частью из за китайской, в коем противник расписан самыми черными красками, в лице какого-нибудь вымышленного или безыменного писателя. Большею частью сии китайские анекдоты, если не делают чести изобретательности и остроумию сочинителя, по крайней мере достигают цели своей, по злости, с каковой они написаны. Не узнавать себя в пасквиле безыменном, но явно направленном, было бы малодушием» (XI, 168).

Изложение истории об «уморительном анекдоте», думаем, не до конца удовлетворило Пушкина, в его рассказе не было остроумной концовки. Из-под его пера вышла публицистическая заметка без занимательной фабулы, цель же замысла представлялась иной: заставить Ф. В. Булгарина «узнать себя в пасквиле безыменном».

Известно, что Пушкин не только широко воспринимал культуру европейского остроумия, но и столь же широко допускал анекдот в область собственного творчества⁸. Интерес к анекдотическим ситуациям получил свое отражение и в прозе Болдинской осени. Едва ли не каждой из «Повестей Белкина», созданных одновременно с вариантами «китайского анекдота», присущи такие черты поэтики этого жанра, как быстрое развертывание фабулы, стремительный ход событий и, наконец, энергичный темп повествования.

⁸ См.: Гроссман Леонид. Этюды о Пушкине. М.; П., 1923 С. 45, 74.

Отличительными особенностями структуры третьего варианта «китайского анекдота», написанного в Болдине, являются помимо оговоренных только что особенностей поэтики заметное увеличение элементов «китаизма» и убийственная точность адресата. В подтверждение сказанного приведем несколько выдержек из «китайского анекдота», напечатанного в «Северной пчеле».

«...Председатели и Заседатели правой и левой стороны, слушали представление Высокопочтенного Ды-дусио-джина Южной столицы, который <...> долгом составляет представить старшим своим братьям, присутствующим в Палате Церемоний Северной столицы, что председательствуемая им Палата стихов и прозы исправно печется о соблюдении в Южной столице правил пяти добродетелей, шести обязанностей и семи приличий и старается согласовать между собой противоположные действия материи движущейся и материи неподвижной, из коих состоят все предметы вещественного мира. Но Палата стихов и прозы не может никак управиться с журналистами Южной столицы, у коих все материи так перемешаны, что от сего вскоре впоследствии совершается хаос в головах их читателей. Журналист Чунь-пхунь-жуй-ча-юань-гунь-ши-дзы напечатал на журналиста Гай-чань-тунь-пхинь-хой-бу-бо-ли жестокую критику, в которой доказывает, что сей последний ничего не знает, ничего хорошего не сочинил и потому не имеет никакого права на доверие читателей к странным мнениям, провозглашенным от него в издаваемом им Журнале. <...> Обидясь сими смелыми замечаниями <...> Журналист-мандарин и Гай-чань-тунь-пхинь-хой-бу-бо-ли внес <...> жалобу на дерзость своего противника, и в доказательство того, что он все знает и имеет неоспоримое право на доверие публики к его мнениям, представил Собранию золотой шарик своей мандаринской шляпы, четыре жалованные ему павлиньи пера и 12 больших пуговиц с изображением дракона <...> Собрание <...> заключило единогласно, что <...> противник его Чунь-пхунь-жуй-ча-юань-гунь-ши-дзы, обидев сими укоризнами личную честь мандарина и достоинство его золотых шариков, павлиньих перьев и больших позолоченных пуговиц, нарушил тем самым правила пяти добродетелей, 6 обязанностей и 7 приличий, и, по законам Небесной империи,

заслуживает наказание 80 ударами бамбуса по пятам»⁹.

В Болдине в «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» Пушкин заносит свой вариант «китайского анекдота». Третий по счёту в его бумагах, анекдот этот многим отличен от болгаринского: он напроць лишен комикования над китайскими порядками, как их изображали «просвещенные» европейцы. Присущи ему и некоторые другие достоинства, например, характерный для пушкинской прозы «немедленный приступ к делу»¹⁰, полное отсутствие предыстории. Его участники — «китайские литераторы», в поступках которых нетрудно узнать как самого Пушкина, так и Фаддея Булгарина:

«Недавно в Пекине случилось очень забавное происшествие. Некто из класса грамотеев, написав трагедию, долго не отдавал ее в печать — но читал ее неоднократно в порядочных пекинских обществах и даже вверял свою рукопись некоторым мандаринам. Другой грамотей (следуют китайские ругательства) или подслушал трагедию из прихожей (что гов.<орят> за ним важивалось) или тихонько взяв рукопись из шкатулки мандарина (что в старину также с ним случалось), [и] склеил из довольно нескладной трагедии чрезвычайно скучный роман. Грамотей-трагик, человек бесталанный, но смиренный, поворчав немного, оставил было в покое похитителя, но грамотей-романист, человек ловкий и беспокойный, опасаясь быть обличенным, перв<ый> стал кричать изо всей мочи, что трагик Фан-Хо обокрал его бесст.<ыдным> обр.<азом>. Траг.<ик> Фан-Хо, рассердясь не на шутку, позвал романиста Фан-Хи в, совестный Пекинский суд и проч. и проч.» (XI, 169).

Что же еще сближает и отличает пушкинский анекдот от болгаринского? Прежде всего — это удачное пользование «шутками и колкостями своих же противников» (XI, 169). У поэта еще «чешутся руки, хочется раздавить Булгарина». Пушкин не столько сле-

⁹ Северная пчела. 1829. № 33. Об интересе этой газеты к материалам о Поднебесной см.: Яценко А. Л. «Борис Годунов» А. С. Пушкина и подделка «Дмитрий Самозванец» Фаддея Булгарина // Традиции и новаторство в художественной литературе. Горький, 1980. С. 113, 114.

¹⁰ Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стиливого исследования. М., 1966. С. 12.

дует «уморительному анекдоту», сколько отталкивается от него, создавая иной вариант взаимоотношений «двух китайских журналистов». Там, где Фаддей Булгарин выдумывает «китайские» имена, которые бы по своему звучанию напоминали русское ругательство, Пушкин, по сути дела, ставит прочерк. Его персонажи тоже носят имена, однако они доступны русскому читателю для запоминания. Фан-Хо — такое имя дал Пушкин трагику. Полагаем, что за сочувственным отношением к бедам этого персонажа пульсирует давняя мечта поэта побывать в необыкновенной стране на Дальнем Востоке, о которой столь интересно рассказывал возвращенный из Валаамского заточения китаевед о. Иакинф Бичурин. Лишенный правительством Николая I возможности осуществить мечту и своими глазами увидеть Великую китайскую стену¹¹, которую, к слову сказать, был «послан в Сибирь с препоручением измерить» (XII, 312) черный прадед поэта, Пушкин пожелал в художественном произведении надеть на себя китайское платье. Вспомним: стихия переодевания, действия не от своего лица, а от того, в чье платье одет, присуща некоторым персонажам, созданным в первую Болдинскую осень в «Повестях Белкина», в маленьких трагедиях и, наконец, в «Домике в Коломне». Считаем, что именно к этой галерее персонажей принадлежит и несколько декоративный образ грамотея-трагика Фан-Хо, каковым Пушкин пожелал назвать себя¹². И это не выглядит случайным в его биографии. Среди легенд и преданий, записанных о поэте в прошлом веке в Молдавии от его младших современников, много говорится о любви Пушкина к мистификации, о его частых облачениях в

¹¹ Подробно о попытке Пушкина, «переводчике коллегии иностранных дел», войти в состав XI Духовной миссии, направлявшейся зимой 1830 г. в Пекин, см.: Белкин Д. И. Указ соч. С. 133.

Интерес к Китаю запечатлен и в болдинских письмах поэта. Он, например, обещает невесте «дать крюку» и приехать к ней в Москву «через Кяхту», раскинувшуюся, как известно, на границе России с Китаем.

¹² В далеком теперь 1955 г. автор настоящей статьи обратился в Пушкинский Дом ИРЛИ АН СССР с письмом за разъяснением: неужели Пушкин решил предстать перед своими читателями в китайском костюме? В своем ответе Б. В. Томашевский обстоятельно разъяснил мне, что «именем трагика Фан-Хо Пушкин назвал себя» (архив автора).

костюмы многонационального местного населения¹³.

В науке о Пушкине имеется исследование, частично посвященное «китайскому анекдоту», в котором сделана была попытка выяснить источник имени Фан-Хо. Речь идет о работе Н. В. Яковлева «Последний литературный собеседник Пушкина»¹⁴. В ней утверждается, что в Болдине поэт читал вышедший в 1829 г. в Париже сборник четырех английских поэтов: Мильмена, Боульса, Вильсона и Барри Корнуолла¹⁵. Наблюдения Н. В. Яковлева интересны и довольно убедительны, особенно о Барри Корнуолле, который, вероятнее всего, привлек внимание Пушкина своими октавами. Один из отрывков, насчитывавший 57 октав, назывался «Генеалогисты» (The Genealogists A Fragment). Знакомясь с ним, читатель переносился из Китая на Везувий и присутствовал при извержении вулкана.

«Генеалогисты» — шуточная поэма из китайской жизни. Фабула ее такова: сын столяра, Чанг-Хо, влюблен в дочь живописца Фо-Хи, но отец последней препятствует их браку как неравному, поскольку свой род он ведет прямо от луны...

Обратив внимание на фонетическую близость имен «китайских» персонажей у Пушкина и Барри Корнуолла, Н. В. Яковлев высказал предположение: не воспользовался ли русский поэт для своего «китайского анекдота» «китайскими» именами из шуточной поэмы английского автора¹⁶.

Сказанное выше позволяет сделать и некоторые выводы.

Во-первых, разбираемый вариант «китайского анекдота» показывает, что Пушкин, как и его друзья, не знал, что трагедию рецензировал для Николая I Ф. Булгарин, хотя упоминание о «некоторых мандари-

¹³ См.: Богач Г. Ф. Далече северной столицы. Иркутск, 1980. С. 52 и далее; Турбин В. Н. Характеры самозванцев в творчестве Пушкина // Филологические науки. 1968. № 6. С. 86—95.

¹⁴ См.: Пушкин и его современники. Пг., 1917. Выпуск 28. С. 11—20.

¹⁵ О наличии этой книги у Пушкина в Болдине говорится и в недавнем исследовании (см.: Довгий О. Л., Кулагин А. В. Пушкинское стихотворение «Из Barry Cornwall» и его английский источник // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 144—154)

¹⁶ См.: Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина. С. 17.

нах» говорит о его верных догадках¹⁷. Отсюда и своеобразие сюжета «китайского анекдота»: в нем отсутствуют сцена суда и вынесения приговора, поскольку художественным центром его становится факт похищения трагедии. Пушкин, создавая анекдот, отбрасывал отдельные элементы «китайщины», другие — упрощал, что позволило ярче высветить низкие поступки «романиста»-похитителя.

Во-вторых, «китайский анекдот» обладает самостоятельной поэтикой, которая отделяет его как от произведений, составивших цикл «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», так и от распространенных редакций «китайского анекдота», созданных другими авторами и издателями.

В-третьих, интерес к «китайскому анекдоту» показывает, что в дни болдинской осени ориентальные образы входили в круг творческих замыслов Пушкина, которые он реализовывал как в реалистических, так и в нереалистических традициях. Вообще 1830 год оказался особенно щедрым на своеобразные «китайские страницы» в биографии Пушкина. Так, 1 января в первом номере «Литературной газеты» целая полоса посвящена была китайской энциклопедии для детей — «Троесловвию», или «Сань-цзы-цзин», переведенной Бичуриным и изданной в Петербурге на китайском и русском языках. Дарственный экземпляр книги сохранился в библиотеке Пушкина¹⁸. 7 января 1830 г. поэт официально обращался к А. Х. Бенкендорфу с письмом: «<...> я бы хотел совершить путешествие <...> я бы просил соизволения посетить Китай с отправляющимся туда посольством» (XIV, 398).

Сопровождали это посольство до Кяхты добрые знакомые Пушкина: китаевед Иакинф Бичурин и востоковед Павел Львович Шиллинг, незадолго до этого издав-

¹⁷ 18 февраля 1830 г. Булгарин писал Пушкину: «С величайшим удивлением услышал я от Олина, будто бы вы говорите, что я ограбил вашу трагедию *Борис Годунов*, переложил *ваши стихи* в прозу и взял из *вашей трагедии* сцены для моего романа! Александр Сергеевич! Поберегите свою славу! Можно ли взводить на меня такие небывлицы? Я не читал вашей трагедии (в этом честью уверяю)» (XIV, 67). Письмо это, как показывает анализ «китайского анекдота», несколько не разубедило Пушкина в его мыслях, но еще раз обнажило ложь и лицемерие Фаддея Булгарина.

¹⁸ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. СПб., 1910. Вып. IX—X. С. 92.

ший «Опасного соседа» Василия Львовича Пушкина... Материалы «Литературной газеты» подробно рассказывали читателям о встречах Шиллинга и Бичурина с китайскими чиновниками в пограничной Кяхте. В этом — одно из объяснений, почему среди «знакомцев давних», волновавших воображение поэта в Болдине, можно встретить не только корсаров, «гречанок с четками», но и «богдыханов» (III, 916), которых «привыкла лелеять его мечта».

Наконец, «китайский анекдот», его поэтика, уточняет формы идейной борьбы Пушкина и его друзей с инсинуациями и жульничеством Ф. Булгарина.

◆
**СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА
«МЫ РОЖДЕНЫ, МОЙ БРАТ НАЗВАНЫЙ...»**

(Вопросы текстологии и поэтики)

Мы рождены, мой брат названный,
Под одинаковой звездой.
[Киприда, Феб и Вакх румяный]
Играли нашею судьбой.

Явился мы рано оба
На ипподром, а не на торг,
Вблизи Державинского гроба,
И шумный встретил нас восторг.

Избаловало нас начало.
И в гордой лености своей
Заботились мы оба мало
Судьбой гуляющих детей.

Но ты, сын [Феба] беззаботный,
Своих возвышенных затей
Не предавал рукой расчетной
Оценке хитрых торгашей.

В одних журналах нас <ругали>
Упреки те же слышим мы:
Мы любим славу <?> да в б<окале>
Топить разгульные умы.

Твой слог могучий и кры<латый> <?>
Какой-то дразнит пародист,
И стих, надеждами <?> <богатый> <?>
Жует беззубый журналист. (III, 249)

Этому недоработанному болдинскому стихотворению Пушкина, датируемому второй половиной октября 1830 г.¹, в «большом» академическом издании предпос-

¹ См.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года: Краткое описание / Сост. О. С. Соловьева. М.; Л., 1964. С. 22, 91.

лано редакторское заглавие «Дельвигу»². Редактирование стихотворения потребовало восстановления не только заглавия и отдельных слов, но даже и композиции. Читается оно различно: в «малом» академическом десятитомнике (редактор Б. В. Томашевский) принят иной порядок строф, относительно приведенного выше текста следующий: 1, 2, 6, 4, 5, 3. В пушкинском черновом автографе, единственном источнике текста, они записаны именно в такой последовательности³. Но при этом Б. В. Томашевский, в отличие от Т. Г. Зенгер, готовившей текст для «большого» академического издания, не придавал значения значкам* и —, выделяющим 3-ю и 6-ю строфы и могущим означать их перенос в другое место. У Пушкина такие значки обычно имеют разделяющую функцию. Ими он отделял, например, строфы «Онегина». Но здесь делить текст, да еще на разные по объему части (четверостишия и восьмистишия), явно незачем.

Различия в прочтении стихотворения лишней раз свидетельствуют о том, что между советскими пушкинистами-текстологами первого поколения согласие было далеко не во всем. Т. Г. Зенгер реконструировала композицию послания исходя из внутренней логики текста, хотя обоснования своему прочтению не дала. Безусловно, она следовала при этом методике С. М. Бонди, изложенной им в программной статье 1932 г. «О чтении рукописей Пушкина». В этой и других своих работах С. М. Бонди, выступавший против «внешнего, протокольного подхода к рукописи»⁴, не раз полемизирует именно с Б. В. Томашевским.

Будем пока пользоваться как рабочим тем вариантом, который принят в «большом» академическом издании, и выберем «обратный» путь исследования: попытаемся «проверить» текст на целостность поэтическими категориями. Пусть сам анализ поэтики покажет, что перед нами: начатое и недописанное произведение или же почти готовый текст, лишь не получивший окончательной доработки на последней стадии. Такой путь

² Имя Дельвига как адресата послания впервые появилось в первой, неполной публикации стихотворения П. И. Бартевым (см.: Русский архив, 1881. Кн. 3. <№ 5—6>. С. 471).

³ См.: Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 907.

⁴ Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 145.

может приблизить нас к решению спорного текстологического вопроса.

Начать следует, видимо, с жанра. Жанровая основа стихотворения — дружеское послание, очень популярное в русской поэзии первой четверти XIX в. и предполагавшее сочетание «мифологических атрибутов и прочих поэтических условностей» с «некоторыми признаками повседневной обстановки»⁵. Но к 1830 году время расцвета жанра позади, и новое пушкинское послание заметно отклоняется от жанрового канона. Необычность его уже в том, что место «признаков повседневной обстановки» занимают в нем «признаки» литературной борьбы. Потеснены и «мифологические атрибуты»: имена греческих богов в автографе зачеркнуты. Почему?

На рубеже 20—30-х годов в литературно-полемиических, сатирических выступлениях Пушкина складывается специфическая система античных ассоциаций, где античные имена и мотивы призваны иронически оттенить ничтожество персонажа — литературного противника поэта. Такое явление наблюдаем и в поэзии (строки о Зарецком в «Онегине», эпиграмма «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций <...>»), и в критике («Отрывок из литературных летописей», «Торжество дружбы»). Между тем в послании к Дельвигу, где тоже говорится о литературных противниках, античные имена связаны не с ними, а — традиционно — с автором и адресатом. Они переключали стихотворение в иную, чем это было нужно Пушкину, тональность, вели в русло традиционного дружеского послания, но не отвечали новым творческим поискам поэта, его новым требованиям к мифологической образности.

Перечитывая второй том «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, Пушкин заметил на полях по поводу «Моих пенатов»: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев миф.<ологических> с обычаями жителей подмосковной деревни» (XII, 272—273). Видимо, подобное «смешение» не удовлетворило его и в собственных стихах⁶.

⁵ Гинзбург Лидия. О лирике. Л, 1974. С. 39.

⁶ Кстати, в споре о датировке пушкинских помет В. Л. Комарович (см.: Комарович В. Л. Пометы Пушкина в «Опытах» Батюшкова // Литературное наследство М, 1934. Т. 16—18. С. 885—904) и И. Е. Бабанов (см.: Бабанов И. Е. «Покровенная глава Агамемнона» // Русская литература, 1979. № 4. С. 169—172) относят их именно к осени 1830 г.

«Втягивая в свой художественный кругозор образ поэта, — отмечает В. А. Грехнев, — <...> послание неизбежно втягивало и образы чужого стиля»⁷. Хотя «Киприда, Феб и Вакх румяный» — общепозитические имена, но это еще и образы стиля адресата послания — Дельвига, автора идиллий в античном духе. Кстати, Пушкин ценил в них именно чистоту античного мироощущения, умение «совершенно перенестись из XIX столетия в золотой век» (XI, 58). Но, как бы то ни было, «образы чужого стиля» (В. А. Грехнев) у Пушкина стираются, ибо он вовсе не собирается выдерживать свои стихи в антологическом духе, а, напротив, наполняет их злободневным содержанием. При этом претерпевают изменения оба полюса традиционной внутренней структуры жанра.

На фоне традиционного дружеского послания, отличающегося часто безудержным полетом фантазии, болдинские стихи выглядят аскетически-строго. Груз привычных условных атрибутов жанра оказывается лишним (исключая позу поэта-ленивца, о чем будет сказано ниже), когда поэт ориентируется на реальность. Меняется сам жанровый объект. Жанровый канон уступает место непосредственному, нестесненному лирическому выражению. Конечного результата эта работа не обрела, но общее направление ее вырисовывается.

Оживление и трансформация старого жанра под пером зрелого Пушкина еще ждут своего изучения. Любопытно проследить хотя бы, как звучат в послании 1830 г. мотивы послания Пушкина «Дельвигу», написанного еще в Лицее и впоследствии переработанного (см.: II, 28). Там был и мотив поэтического равенства («О милый друг, и мне богини песнопенья // Еще в младенческую грудь // Влияли искру вдохновенья...»), и в то же время признание первенства друга («Но может быть вздохну в восторге молчаливом, // Внимая звуку струн твоих»), и вторжение враждебной силы («Как рано зависти привлек я взор кровавый // И злобной клеветы невидимый кинжал!»). Но теперь вместо литературной условности лицейского послания перед нами воссоздание — уже иными стилистическими средствами — реальной ситуации.

Традиционное дружеское послание отличалось, как

⁷ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 42.

правило, композиционной свободой. Анализируемое стихотворение выстроено свободно и одновременно очень четко. Благодаря своей необычной жанровой структуре оно соединяет две, казалось бы, совершенно разные темы: тему лицейской юности и тему современных литературных столкновений. В стихах античный «ипподром», «символ бескорыстного соревнования», противопоставлен «торгу», «являющему собой знак буржуазного миропорядка...»⁸. Эта двойственность не оборачивается, однако, эклектичностью. Здесь есть свое развитие лирического сюжета: от несколько патетических воспоминаний («мой брат названный» напоминает известное «мой друг бесценный», сказанное о другом лицеисте) к сниженно-прозаической характеристике нынешних литературных дел («жует беззубый журналист»). Переломным становится стих «Но ты, сын [Феба] беззаботный...», вводящий в послание эту вторую его часть. Он делит стихотворение на две равные по объему части.

Допустим, что верен порядок стрóf, принятый Б. В. Томашевским, и строфа с упоминанием «пародиста» и «журналиста» должна идти следом за строфой, где говорится о «Державинском гробе» и «шумном восторге». Налицо явный и неподготовленный тематический, стилистический сбой, едва ли возможный для Пушкина. Правда, в этом случае легче объяснить появление противительного союза «но»: «Но ты, сын [Феба] беззаботный...» С другой стороны, трудно требовать от поэта соблюдения логики связок такого рода в недоработанном стихотворении. Здесь все могла бы изменить простейшая авторская правка.

Во всяком случае, именно в варианте Т. Г. Зенгер «шумный восторг» и «упреки», отстоящие друг от друга во времени полюсы восприятия поэзии автора и адресата, отстоят и композиционно, будучи разведены соответственно в первую и вторую (условно) части послания. Художественное время здесь, как видим, весьма значимо, оно во многом организует композицию стихотворения.

Обратимся к системе образов в послании. Сквозной мотив его — сходство судеб автора и адресата. Местоимение «мы» встречается в тексте наиболее часто. В последней строфе внимание как будто переключается

⁸ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 91.

на адресата, но в первоначальном варианте и здесь было равенство: «мой стих» — «твой слог» (III, 858). Впрочем, и после поправок автор не «исчезает»: ясно, что так же, как и стихи адресата, его собственные стихи «какой-то дразнит пародист» и «жует беззубый журналист».

«Если попытаться выделить, — пишет В. А. Грехнев, — наиболее устойчивый типаж пушкинских (лицейских. — А. К.) посланий, к которому *в равной мере* (курсив наш. — А. К.) тяготеют и образ лирического субъекта, и образы адресатов, то этим типажем будет поэт-ленивец»⁹. Личность Дельвига давала к тому же некоторые основания для такой характеристики. «Память у него, — вспоминал Пушкин о Дельвите-лицейсте, — была тупа; понятия ленивы. На 14-м году он не знал никакого иностранного языка и не оказывал склонности ни к какой науке. В нем заметна была только живость воображения» (XI, 273). В стихотворении, в отличие от этого прозаического наброска, лень Дельвига заметно опозитивирована.

Но два ленивца из болдинского послания — это дань давней, для Пушкина еще лицейской поэтической позе. За пресловутой «ленью» Дельвига скрывалась глубокая внутренняя работа. О Пушкине говорить не приходится. Поза поэта-ленивца использована здесь, видимо, для самозащиты автора и защиты адресата. Старый жанровый типаж оживает в новом литературном контексте.

Кстати, мысль о поэтическом равенстве звучала и в посвященной Дельвигу строфе стихотворения «19 октября» (1825), предвосхищающей болдинское послание:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волненье мы познали;
С младенчества две музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел:
Но я любил уже рукоплесканья,
Ты гордый пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши. (II, 426—427)

В стихах 1830 г. такое равноправие (некоторое предпочтение в обоих случаях Дельвига для нас принципиально — оно возникает там, где есть равенство в главном) объясняется еще и самой литературной и биографической ситуацией, в которой оказался Пуш-

⁹ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 35.

кин осенью 1830 г.¹⁰. Дельви́г был в эту пору для него не просто другом давних лицейских лет, но и соратником по литературному делу. В Болдине Пушкин много думает и беспокоится об их общем детище — «Литературной газете»: «Скажи Дельви́гу, — пишет он Плетневу в октябре 1830 г., — чтоб он крепился; что я к нему явлюся непременно на подмогу, зимой, коли здесь не околею» (XIV, 118; см. также письмо Дельви́гу от 4 ноября).

В заключительной строфе стихотворения речь идет о «журналисте» и о «пародисте», нападающих на Дельви́га. Поскольку здесь отражена реальная литературная ситуация, за ними надо видеть не абстрактные фигуры, а реальных лиц. Круг имен ясен: Булгарин, Полевой, М. А. Бестужев-Рюмин¹¹. Но следует выяснить, кто же есть кто.

До осени 1830 г. пародии на Дельви́га появлялись лишь в двух журналах: в «Сыне отечества и Северном архиве» Греча и в «Московском телеграфе» Полевого¹². Отзывов Пушкина о пародиях, помещенных в первом журнале, мы не знаем. О пародиях же Полевого он как раз в 1830 г., до поездки в Болдино, сказал недвусмысленно: «Не думаю, чтобы кто-нибудь из известных наших писателей мог узнать себя в пародиях, напечатанных недавно в одном из московских журналов. Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами, а наш едва ли и одним» (XI, 118). Исследователь русской пародии отмечает, что «Полевой не вполне владел слогом пародируемых им поэтов, он не всегда умел достаточно тонко имитировать индивидуальные черты стиля. Это и позволило Пушкину пренебрежительно отозваться о нем...»¹³. Кстати, поначалу слово «пародист» сопровождалось в автографе выразительным эпитетом «водяной» (III, 858).

Стало быть, «пародист» — это Полевой, а «журналист», естественно, Булгарин: зачеркнутое поэтом про-

¹⁰ Иначе истолкована связь этих двух стихотворений в статье Татьяны Галушко «Никто на свете не был мне ближе Дельви́га...» (См.: Аврора, 1980. № 1. С. 134).

¹¹ См.: Томашевский Б. В. Примечания // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1977—1979. Т. 3. С. 456.

¹² См.: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960. С. 318—319, 320—321, 322—325 и др.

¹³ Морозов Александр. Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия... С. 45—46.

звище Булгарина «Видок» идет в автографе за словами о «беззубом журналисте» (см.: III, 858)¹⁴. Хотя выражение «мой стих» при работе было заменено на просто «стих» (в контексте читай: «твой»), это ничего не меняет. Ведь «пародист» и «журналист» для Пушкина и Дельвига — общие.

В словах Пушкина о «шумном восторге», встретившем друзей в начале поэтического пути, есть доля преувеличения. В уже цитированных пушкинских заметках о Дельвиге середины 30-х годов сказано, что первые поэтические опыты Дельвига «привлекли внимание одного знатока <...> Впрочем никто не обратил тогда внимания на ранние опресноки столь прекрасного таланта!» (XI, 274). Шумный восторг встретил скорее юную музу самого Пушкина. Спустя годы поэт в болдинских стихах уравнивает себя и Дельвига: этого требует сама идея послания — противопоставление себя и своего друга иному литературному лагерю. Здесь нельзя не быть «на равных».

Тема поэтической лицейской юности и тема нынешних «журнальных драк» смыкаются таким образом на фигурах Дельвига и самого автора. Но не только на них. Очень важно в послании упоминание имени Державина. Известно, что Державин был любимым поэтом Дельвига. Высоко ценил его и Пушкин, в болдинском творчестве, болдинских размышлениях которого Державин занимает особое место. Пушкин ставит державинские стихи эпиграфами к «Гробовщику», «Скупому рыцарю», записывает по памяти в альбом соседа по имени державинское стихотворение «Река времен...», несколько раз упоминает о поэте в болдинских заметках. Со стихами Державина для Пушкина в эту пору связывалась тема смерти, ключевая в болдинском творчестве. Но имя Державина — это еще и общие для Пушкина и Дельвига лицейские воспоминания: «С ним (Дельвигом. — А. К.) читал я Державина и Жуковско-го...» (XIV, 148). Это и сегодняшняя творческая работа, сегодняшняя литературная борьба. Так, в болдинской заметке о «Графе Нулине» Пушкин возражает обвине-

¹⁴ Показательно, что в автографе на одной странице с посланием к Дельвигу находится фрагмент антибулгаринской «Моей родословной» (см.: Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 года... С. 22).

ниям в безнравственности своей поэмы, ссылаясь на своего предшественника: «А эрот.<ические> стихотворения Державина, невинного, великого Державина?» (XI, 156).

Итак, если первая (в прочтении Т. Г. Зенгер) половина послания дана как бы под знаком Державина, то во второй его «сменяют» Булгарин и Полевой. Соответственно в каждой из двух частей стихотворения свой эмоциональный настрой, свои герои. В этом отношении две части контрастны. Такой контраст означает симметрию образов. В основе же стихотворения — сплав поэтических воспоминаний и переживаний о судьбе лицейского друга — и издаваемой сегодня совместно с ним газеты, об общих литературных противниках — и о когда-то благословившем друзей Державине, чье имя остается для Пушкина символом высоких духовных ценностей в борьбе с «торговой» литературой.

Эти столь разные, даже противоположные вещи органично слились в творческом сознании поэта, выразились через родство судеб двух главных героев стихотворения. Отсюда — сдвиг в сторону нового жанрового и композиционного единства. Единство же предполагает общую завершенность текста, пусть даже и недоработанного.

В варианте, предложенном Б. В. Томашевским, этого нет. В его прочтении переход от 5-й строфы к 6-й выглядит нелогичным: получается, что после стихов о журнальной брани вновь идут стихи о «гуляющих детях» и т. п.

Перед нами в этом случае не целостный текст, а несколько плохо «стыкующихся» фрагментов. Для того чтобы быть последовательным, Б. В. Томашевскому следовало воспроизвести и пушкинские значки.

Изложенные наблюдения, на наш взгляд, позволяют отдать предпочтение варианту Т. Г. Зенгер¹⁵ и свидетельствуют о том, что особенности поэтики могут сыграть не последнюю роль в текстологическом изучении. Конечно, такая методика применима далеко не в каждом слу-

¹⁵ Т. Г. Зенгер и Б. В. Томашевский по-разному восстановили не только порядок строф, но и отдельные слова. Этой стороны вопроса мы не касаемся — она требует специального текстологического исследования. Но, думается, напрасно оба редактора заменили тире после слова «гроба» во втором четверостишии на запятую: тире необходимо здесь для выражения условно-следственных отношений.

чае, а лишь тогда, когда текст дает определенные основания для этого.

Стихотворение скреплено глубоко личными, автобиографическими ассоциациями. Не это ли обстоятельство, вкуче с нежеланием публично говорить о дорогой для Пушкина дружбе ввиду «журнальных драк», решило его судьбу, помешало ему получить окончательную отделку и покинуть рабочий стол поэта?

Но, может быть, Пушкин просто не успел отделать стихи: через полтора месяца после его возвращения из Болдина адресата послания не стало.

◆

«ЯЗЫК ПЕТРАРКИ И ЛЮБВИ»

(Из наблюдений над итальянскими записями
А. С. Пушкина)

Мы любим Муз чужих игрушки
Чужих наречий погремужки (VI, 583).

По вопросу о том, знал ли Пушкин итальянский язык, было немало споров. Вспомним работы академиков Ф. Е. Корша, М. Н. Розанова и М. П. Алексеева, статьи В. Я. Брюсова, Ю. Н. Верховского, П. Н. Беркова, Б. А. Грифцова, Ю. М. Лотмана, Н. П. Прожогина и, наконец, работу Д. Д. Благого «Il gran'Padre», написанную для Дантовских чтений 1973 года и включенную в его последнюю книгу «Душа в заветной лире»¹.

Пожалуй, Д. Д. Благой этой статьей «закрыл» тему, убедительно показав, что Пушкин владел не только разговорным, но и литературным итальянским языком. Еще сравнительно недавно у этой точки зрения были авторитетные противники. В. В. Набоков в статье «Заметки переводчика» писал: «Думали, что <...> Пушкин мог совершенно изъясняться и по-английски, и по-немецки, и по-итальянски, меж тем как на самом деле он из иностранных языков владел только французским, да и то в устарелом, привозном виде». И далее: «Пушкинисты наши недостаточно подчеркивают, что в двадцатых годах прошлого века русские образованные люди читали англичан, немцев и итальянцев, а также древних, не в оригинале, а почти исключительно в гладкой прозе не-

¹ См., напр.: Брюсов В. Я. Знал ли Пушкин по-итальянски? // Русский архив. 1908. Т. 12. С. 583—591; Корш Ф. Е. Знал ли Пушкин по-итальянски? // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 7. С. 54—56; Благой Д. Д. «Il gran'Padre» Пушкин и Данте // Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1979. (С. 117—122, 143—152).

сметных и чудовищно-неутомимых французских пересказчиков...»².

Наша картотека насчитывает девять десятков итальянских записей в текстах Пушкина. Среди этих вкраплений — восклицания и разного рода разговорные и эпистолярные штампы, довольно обширные выписки из Данте, Петрарки, Мандзони, Пиндемонта, оперные цитаты, термины и заглавия, названия литературных произведений и имена их авторов и т. п. Анализ убеждает в том, что употребление итальянских слов и выражений всякий раз художественно оправдано.

Работа над новым Полным академическим собранием сочинений Пушкина диктует необходимость уточнить переводы некоторых итальянских текстов и комментариев к ним. Это дело уже начато в XXI выпуске Временника Пушкинской комиссии остроумной статьей А. Вишневого, посвященной реплике «E sempre bene, господа» в «Евгении Онегине», для полноты картины следовало бы, на наш взгляд, вспомнить, что это выражение встречается и в пушкинской прозе — им завершается рассказ о банях в «Путешествии в Арзрум» (VIII, 457).

Тень Овидия

Весьма спорным является распространенное мнение о том, что Пушкин начал изучать итальянский язык в Одессе. Это, по всей вероятности, произошло еще в Кишиневе. Конечно, Кишинев не был, как Одесса, «полуитальянским» городом, где даже вывески писались на двух языках: по-русски и по-итальянски. Но и там была деятельная итальянская колония — в основном купцы и трактирщики. Среди итальянских знакомых Пушкина в Кишиневе назовем, в частности, мастера масонской ложи «Овидий» Мануэля Бернардо.

Об интересе Пушкина к итальянскому языку уже в то время свидетельствует его письмо из Кишинева П. А. Катенину (1822 г.). Там между прочим сказано: «<...> дружба — не италианский глагол *riombare*, ты ее также хорошо не понимаешь» (XIII, 41). Перевод этого глагола, предложенный в Полном академическом собрании сочинений А. С. Пушкина, нуждается в уточнении. Называется три значения слова *riombare*: «па-

² The New Review. N. Y. 1957. XLIX. P. 132.

дать, рушиться; заклепывать» (XIII, 523). Более точным нам представляется: «обрушиваться» или даже «сваливаться как снег на голову». Тогда понятен смысл пушкинской фразы: дружба, мол, не сваливается как снег на голову (в отличие от любви?)...

Из оперных кресел

Теперь проследуем вслед за Пушкиным в Одессу.

В интереснейшей работе, опубликованной во Временнике Пушкинской комиссии за 1981 год, музыковед Б. А. Кац заметил, что восклицание Пушкина «Звуки италианские!» на полях «Опытов» Батюшкова нагружено ассоциациями с итальянским *belcanto*, вокальной музыкой.

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в Оперу скорей
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей (VI, 204)

(Ср в черновике: «Своей Италии Орфей» — VI, 470).

«Для тогдашней светской черни итальянская речь слышимая из оперных кресел, была неким поэтическим щебетом»³, — записал О. Э. Мандельштам в «Разговоре о Данте».

В произведениях Пушкина одесского периода не могла не найти отражения эта речь, «слышимая из оперных кресел». Мы встречаем названия музыкальных спектаклей: «*La gazza ladra*», «*Il barbiere*», «*Figaro*», «*Turco in Italia*», начальные слова известных оперных арий, или цитаты из них: *Voi che sapete, idol mio, benedetta, servitor di tutti quanti*.

Даже такой международно признанный «театральный» возглас, как итальянское «браво!» Пушкин применяет с учетом требований итальянской грамматики. В «Каменном госте» одобрительные возгласы обращены к Лауре: «*O brava! brava! чудно! бесподобно!*» (VII, 145). Первые слова написаны в женском роде, с окончанием на «а» При этом в одной из редакций «Езерского», говоря о себе, поэт в аналогичном тексте употребляет окончание мужского рода:

Свищите мне, кричите, bravo
Не буду слушать ничего (V, 411)

³ Мандельштам О. Э. Язык и культура М., 1987. С. 156.

Явно театрального происхождения и часто встречающаяся в драматических, эпистолярных и критических текстах Пушкина ремарка «a parte» (см. «Скупой рыцарь», VII, 119; заметку <«О трагедии»>, XI, 39 и 308; письмо Н. Н. Раевскому-сыну, XIII, 197). «<...> Ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и ей богу обновили мне душу, — признавался Пушкин в письме брату из Одессы (25 августа 1823 г.), — <...> я нигде не бываю, кроме в театре» (XIII, 67).

«Без грамматической ошибки...»

Описки, ошибки — их довольно много в итальянских текстах Пушкина. Объясняется это тем, что большинство слов Пушкин воспроизводил по памяти со слуха. Ошибочное написание слова «dunque» в «Метели» (VIII, 84) породило целое исследование академика Ф. Е. Корша!

Приведем еще один характерный пример:

В письме Дельвигу, опубликованном впоследствии отдельно, Пушкин вспоминает: «<...> я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского Lazzarono(i)» (VIII, 437; XIII, 251). Обратим внимание на окончание итальянского слова «бездельник». Черновик письма носит следы поиска: Lazzarono... Lazzaroni. Пушкин вспоминал, искал нужное окончание; но не нашел (правильно — Lazzarone).

Пушкин словно вслушивается в итальянскую речь, любит ее, проговаривает нужное слово, ловит его на кончик пера...

Итальянская игра

В. С. Листов в болдинском докладе «К истолкованию пушкинского автографа с десятью темами»⁴ верно подметил, что Пушкин «окружил «итальянским ореолом» свое общение с обитателями Тригорского, создал некую «итальянскую игру», быстро захватившую барышень. Они изучают итальянский, садятся к фортепьяно с нотами Россини, которые для них выписал Пушкин (см.: XIII, 114, 532); сам поэт пишет в письме о романсе «Венецианская ночь» в небесном исполнении Анны Керн на мотив баркаролы (см.: XIII, 189). «Язык Пет-

⁴ См.: Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 110—120.

парки и любви» громко звучит на тригорском холме»⁵. Уточним, что упомянутое письмо П. А. Плетневу Пушкин заканчивает итальянскими фразами: «Questo è scritto in presenza della donna, come ognun puo veder. Addio caro poeta. Scrivete mi, vi prego. Tutto il vostro»*.

«Мы пели этот романс Козлова на голос «Benedetta sia la madre», баркареры венецианской, — вспоминала А. П. Керн. — Пушкин с большим удовольствием слушал эту музыку <...>»⁶.

Анна Петровна сообщала также, что они с женой Дельвига Софьей Михайловной занимались итальянским языком⁷. Пушкин, конечно, знал об этих занятиях и в письмо к другу, написанное при А. Керн, вставил иноязычный текст. Это, видимо, часть «итальянской игры».

В 1826 г. Анна Николаевна Вульф, участница «тригорского кружка», сообщает Пушкину из Малинников (оригинал по-французски): «Начну заниматься итальянским языком, и хотя я очень сердита на вас, все же думаю, что мое первое письмо будет к вам mio delizie»** (XIII, 554). Аннет делает успехи в итальянском и вскоре уже в состоянии завершить свое французское письмо следующей интимной припиской: «<...> ti mando un baccio, mio amore, mio delizie» (XIII, 281)***. При этом французское обращение «вы» заменяется в итальянской фразе на фамильярное «ты». «Итальянская игра» продолжается.

Известно, какое значительное место в «почтовой прозе» Пушкина занимают письма к жене. Он и ее увлекает в «итальянскую игру», вставляя итальянские словечки, нежные признания в русские и французские тексты своих писем.

Итальянские слова (конечно, без перевода) встречаются и в письмах к Пушкину Прасковьи Александровны Осиповой (XV, 21). Сам Пушкин использует их в своих письмах П. А. Катенину (XIII, 41, 225), П. А. Вяземскому (XIII, 70, 184, 377; XIV, 27), К. Ф. Рылеву (XIII, 134), А. А. Бестужеву (XIII, 177), Н. Н. Раевско-

⁵ Там же. С. 112.

* Это написано в присутствии этой дамы (перевод ППС — «этой самой особы», — на наш взгляд, неточен), как каждый может увидеть. Прощайте, дорогой поэт. Пишите мне, прошу вас. Весь ваш».

⁶ Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 411.

⁷ См.: Там же. С. 431.

** Искаж.: «наслаждение мое».

*** «Шлю тебе поцелуй, любовь моя, наслаждение мое».

му-сыну (XIII, 197), А. Н. Вульффу (XIII, 219), М. О. Судьенке (XIV, 65), В. Ф. Вяземской (XIV, 110) и другим адресатам. Среди возможных участников «итальянской игры» нельзя не назвать и дядю поэта Василия Львовича Пушкина, который, получив прекрасное образование, «знал не только французский язык и литературу, но и латынь, немецкий и итальянский»⁸.

Первое издание справочника Л. А. Черейского насчитывает два десятка итальянских знакомых Пушкина. Среди них — торговцы, артисты, дипломаты. Это — собеседники поэта, он пользуется итальянскими книгами из их библиотек. (Анненков записал, со ссылкой на Сергея Львовича Пушкина: «Он много читал по-итальянски»⁹).

«Суворый Дант»

Особым импульсом к изучению итальянского языка послужило у Пушкина его увлечение творчеством великого флорентийца. Тема эта довольно подробно освещена в литературе¹⁰.

Примечательные рассуждения по этому поводу содержатся в черновых набросках к «Разговору о Данте» О. Э. Мандельштама, относящихся к 1933 году: «Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею Данта, Ариоста и Тасса) тем более поразительно, что никто иной, как Пушкин, воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии. В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб...» И далее: «Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу. Пушкинская строфа или Тассова октава возвращает нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждает усилия чтеца <...> Один только Пушкин стоял на пороге подлинного зрелого понимания Данта»¹¹.

⁸ Друзья Пушкина. М., 1986. Т. 1. С. 11.

⁹ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 107.

¹⁰ См.: Дантовские чтения. М., 1973. С. 9—64, а также: Лотман Ю. М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 88.

¹¹ Мандельштам О. Э. Язык и культура. С. 154, 156.

Мандельштам-поэт глубоко прочувствовал эту поэтическую привязанность Пушкина. Еще и потому, что сам, спустя столетие, влюбился в «звуки италианские». Об этом вспоминала А. А. Ахматова: «Осип весь горел Дантом: он только что выучил итальянский яз<ык>. Читал Бож<ественную> ком<едию> днем и ночью <...> Потом мы часто читали вместе Данта»¹².

Сегодня мы читаем Данте вместе с Пушкиным.

Еще один мертвец

Заключительная сцена сна главного героя повести «Гробовщик» в черновой рукописи выглядела так:

«и бедный пробовщик, оглушенный [их криком] и почти [ими] задавленный, потерял присутствие духа лишился чувств и сам упал на кости П. П. Курилкина *come sopra morte cadde*» (VIII, 636)*. Эта итальянская ремарка представляет собой реминисценцию последней терцины Пятой песни Дантова «Ада», в которой сам автор, услышав горестный рассказ Франчески и рыдание Паоло, «упал как падает мертвец».

Итальянская фраза, как известно, не вошла в окончательный текст повести. Помещенная среди черновых строк «Гробовщика», она многое может сказать о ходе мыслей автора, раскрывает нюансы пушкинского замысла. Вся сцена — кульминация ночного происшествия с Адрианом Прохоровым: гробовщик на балу мертвецов лишился чувств и сам упал, как холодный труп! Доведя ситуацию до абсурда, Пушкин как будто в насмешку завершает ее описание на трагической Дантовой ноте.

Использование этой же цитаты в «Полтаве» указано Ю. М. Лотманом¹³. Добавим, что Пушкин прибегает к полюбившемуся образу в той же «Полтаве» дважды (в первый раз: И охладев как неживая // Упала дева на крыльцо. V, 21).

В тексте «Гробовщика» Пушкин устанавливает пародийную переключку со своими учителями Шекспиром и Вальтером Скоттом («Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми <...>» VIII, 89). В черновом варианте повести сущест-

¹² Цит. по кн: Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 414.

* Как падает мертвец (как падает мертвое тело).

¹³ См: Временник Пушкинской комиссии 1977. Л., 1980. С. 90.

вует переключки и с другим кумиром — «божественным Дантом»¹⁴.

Письма графа Риччи

Одно из свидетельств знания Пушкиным итальянского языка — адресованные ему письма. В них нередко встречаются итальянские слова и выражения. Трудно предположить, что подобные вкрапления, имеющие смысловую нагрузку, предназначались для человека, итальянским языком не владевшего. О некоторых примерах говорилось выше. Наиболее яркий случай — письма графа Миньято Риччи, композитора, певца-любителя и поэта, переведшего на итальянский язык несколько пушкинских стихотворений. Риччи был знаком с Пушкиным (Москва, 1826—1828 гг.), известны два его письма поэту, в которых граф Риччи просит Пушкина высказать свое мнение об итальянских переводах «Демона» и «Пророка». Ответных писем Пушкина не сохранилось, может быть, их следует искать в архивах Италии. Но во втором письме (от 1 мая 1828 г.) Риччи восклицает (подлинник по-французски, XIV, 16): «Как благодарен я вам, г-н Пушкин, за любезное и поистине лестное письмо, которое вы написали! Вы прочли мои стихи глазами человека большого таланта <...>». Добавим: глазами человека, понимающего итальянский текст¹⁵.

Другое подтверждение — совместное письмо Вяземского и Пушкина княгине В. Ф. Вяземской (апрель 1828 г.), в котором описаны впечатления от оперного спектакля. Текст Вяземского: «<...> давали *Cazza ladra* и хотя не Замбони играл роль отца и не он сказал: *perpur l'estreme amplesso, questo troppo crudelta** (так ли, Матушка Ваше сиятельство, ученица г-на Галли?), я был в восхищении». XIV, 14).

В этом письме, между прочим, открывается конкретная деталь увлечения итальянским языком в пушкинском кругу: назван учитель княгини Вяземской некий синьор Галли. Интересная подробность. Сведений о том, кто учил итальянскому языку самого Пушкина, не со-

¹⁴ См.: Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 156.

¹⁵ См.: Там же. С. 137—138.

* «Даже без последнего объятия — это слишком большая жестокость».

хранилось. Мы знаем его французских преподавателей—Шеделя и Русло, английских — Гунтера и Белли, немецкого — Лоржа, знаем даже, что молдавскому языку учил Пушкина в Кишиневе Тодорре-бади, слуга Инзова. А итальянские учителя, если они были, нам неизвестны. Может быть, синьор Галли — один из них?

Скопец или подлец?

В письме Пушкина Соболевскому (1826 г.) имеется стихотворный пассаж:

У Гальяни иль Кольони
Закажи себе в Твери
С пармазаном макарони
Да яишницу свари. (XIII, 302)

Речь в этом четверостишье идет о тверском трактирщике Паоло (Павле) Демьяновиче Гальяни¹⁶. Пушкин каламбурно присваивает купцу-итальянцу итальянское же прозвище¹⁷.

Ю. Г. Оксман и М. А. Цявловский в своем комментарии отметили, что Пушкин заимствовал это «непристойное итальянское слово» из «Кандида» Вольтера — книги, известной Пушкину с лицейских лет¹⁸. Действительно, такое слово в «Кандиде» есть, в одиннадцатой главе: «*ma che sciagura essere senza coglioni*»¹⁹. Комментатор русского перевода «Кандида» К. Н. Беркова дает в примечаниях, как она говорит, «смягченный перевод»: «скопец». Но он относится ко всему словосочетанию «*senza coglioni*»²⁰. Пушкин же употребил именно последнее слово *coglioni** в значении (дадим и мы смягченный перевод): «олух, чудак»; «жулик, подлец».

Пушкин изящно использует словечко «иль» в первой строке стихотворения. «Иль» — это не только соединительный союз в русском языке, но одновременно и определенный артикль мужского рода в итальянском. При чем употребление этого артикля обязательно перед

¹⁶ См.: Черейский Л. А. Пушкин и Тверской край. Калинин, 1985. С. 41.

¹⁷ См.: Букалов А. М. Итальянский каламбур Пушкина // Книжное обозрение. 1983. 3 июня.

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9-ти т. М., 1935, Т. 2. С. 516.

¹⁹ Вольтер. Философские письма. М., 1985. С. 117.

²⁰ Вольтер. Избранные произведения. М., 1938. С. 642.

* *coglione* — так точнее!

кликлой или прозвищем. Пушкин не раз применяет этот прием. Например, в «Евгении Онегине»:

И он мурлыкал: Benedetta
Иль Idol mio и ронял
В огонь то туфлю, то журнал. (VI, 184)

При дворе Клеопатры

«Египетские ночи» — наиболее насыщенное итальянскими вкраплениями творение Пушкина. Воспроизведение родного языка импровизатора проделано Пушкиным легко и естественно, итальянские фразы органично влились в речь пушкинского героя. При этом Пушкин мог «украсить» повествование итальянскими текстами гораздо обильнее, но он сдерживает себя: например, восклицание «vittoria», записанное в черновике по-итальянски, в окончательный текст вошло в русском варианте — «Победа» (VIII, 847). То же произошло с написанием имени Tancredo (в черновике) — оставлено по-русски Танкред.

Пушкин в ранней редакции тщательно отделяет итальянские фразы импровизатора: «la grande regina aveva... la regina Cleopatra ne aveva... la povera regina...»* (VIII, 853). Оставляет: «<...> la grande regina <...> (VIII, 273)**.

Обращает на себя внимание одна тонкость: употребление Пушкиным определенного артикля перед именем итальянской певицы, что означает, что речь идет об известном лице: «Говорят, la signora Catalani брала по 25 рублей» (VIII, 270).

В статье, посвященной познаниям Пушкина в итальянском языке, В. Я. Брюсов писал: «Чарский говорит импровизатору, опасавшемуся, что никто не пойдет его слушать, так как в России не знают итальянского языка: «Пойдут, не опасайтесь, иные из любопытства; другие, чтобы провести вечер как-нибудь, третьи, чтобы показать, что понимают итальянский язык». Не думаю, чтобы мы имели право самого Пушкина считать похожим на этих третьих», — справедливо замечает Брюсов²¹.

* «У великой царицы было... у царицы Клеопатры их было... у бедной царицы».

** «У великой царицы».

²¹ Брюсов В. Я. Указ. соч. С. 586.

Ошибка датского скульптора

В пушкинских «<Заметках и афоризмах разных годов>» есть следующая запись, датируемая 1828 годом:

«Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица впрочем прекрасного — верх нахмуренный, грозный, низ же выражающий всегдашнюю улыбку. — Это нравилось Торвальдсену.

Questa è una brutta figura» (XII, 178).

Итальянская фраза переводится в разных изданиях следующим образом: «Вот грубое лицо» (пер. Б. В. Томашевского) или «Вот грубая физиономия» (пер. В. В. Гиппиуса, XII, 479).

Между тем из приведенного выше пушкинского описания мраморного бюста Александра I следует, что определение «грубое» с известной натяжкой может относиться только к верхней части лица, а не ко всей физиономии. Почему же Пушкин в заключительной части заметки сам себе противоречит?

На самом деле никакого противоречия нет. Слова *brutta figura* (*brutta* пишется с двумя *t*, у Пушкина описка) являются составной частью итальянского фразеологизма «fare brutta figura» — «совершить грубую ошибку, ударить лицом в грязь, опростоволоситься» и т. п.²² Взятые без служебного глагола эти слова могут означать в данном конкретном случае: «ошибка», «курьез», «недоразумение», «нелепость».

Таким образом, все выражение, вложенное Пушкиным в уста Торвальдсена, может быть переведено: «Это какая-то ошибка».

Косвенное подтверждение находим в знаменитой стихотворной реплике Пушкина на то же произведение датского скульптора, как бы продолжающей двуязычную прозаическую заметку:

К бюсту завоевателя
Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку,
А гнев на холодный лоск чела.
Недаром лик сей двуязычен.

²² См.: Черданцева Т. З., Решкер Я. И., Зорько Г. Ф. Итальянско-русский фразеологический словарь. М., 1982. С. 397, 407, 1037. Palazzi F. Dizionario moderno della lingua italiana. Milano, 1960. P. 273.

Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин. (III, 206)

Римлянин с Невского проспекта

11 и 12 июня 1836 года Никитин, Мальцов, Соболевский, Пушкин и Доливо-Добровольский пишут совместную поздравительную записку К. П. Брюллову в связи с чествованием художника. Авторы записки «свидетельствуют Брюллову свое почтение» (XVI, 144). Сбоку рукою Соболевского указан адрес: «Romano живет на Невском проспекте, в доме Таля, против Малой Морской, на квар. Мальцова con carcioffi» (XVI, 145).

Итальянское окончание адреса переводится «с артишоками» <??> (XVI, 390). Редакторы правильно поставили два знака вопроса, так как адрес «квартира... с артишоками» звучит по меньшей мере непонятно. Однако слово «carcioffi» имеет и другое, разговорное значение: «дуралеи, болваны»²³. Чтобы предложить именно такое толкование, нужны дополнительные изыскания.

В переводе Romano повторено как имя: Романо (XVI, 390). Этот перевод, как представляется, следует уточнить. Romano — это ведь не только имя собственное, но и определение, обозначение происхождения — «римлянин». Если вспомнить, что в конце мая 1836 г. К. П. Брюллов по высочайшему повелению приезжает в Петербург (через Одессу и Москву) именно из Рима²⁴, то эпитет, данный Соболевским, вполне понятен и уместен — «римлянин» Брюллов!

Это, строго говоря, не пушкинский текст. Но он добавлен к записке, подписанной Пушкиным, входит в собрания его сочинений начиная с 1938 года и поэтому тоже должен быть тщательно выверен.

²³ См.: Скворцова Н. А., Майзель Б. Н. Итальянско-русский словарь. М., 1977. С. 150.

²⁴ См.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. С. 95—97; Порудоминский В. И. Брюллов и Пушкин // Панорама искусств. М., 1985. № 8. С. 355.

Т. И. ШУСТРОВА

◆

О РОЛИ ВЫМЫШЛЕННОГО АВТОРА
«ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»

Вопрос о том, зачем понадобился Пушкину Белкин, возник практически сразу после выхода в свет «Повестей». Еще один из первых критиков раздраженно замечал: «Всюду Белкин да Белкин! Читатель хочет повестей, а не Белкина!»

Одной из первых попыток осознать и истолковать роль вымышленного автора «Повестей» являются статьи А. Григорьева и Н. Страхова, в которых образ Белкина приобретает необыкновенную значительность. Он рассматривается как воплощение одного из основных начал подлинного русского типа. Такая трактовка образа носит принципиально идеологический характер.

В конце XIX века один из первых исследователей пушкинской прозы Н. И. Черняев впервые формулирует вопрос, встающий перед каждым, кто изучает «Повести»: «Есть ли что-либо белкинское в «Повестях Белкина»?». Вопрос этот остается актуальным и по сей день, о чем свидетельствуют все новые и новые работы, посвященные этой теме¹.

Всех филологов, занимающихся проблемой «белкинского начала», можно условно разделить на две группы. Одни считают, что Белкин — своеобразная литературная мистификация, к которой прибегнул Пушкин с целью скрыть свое имя, оградить себя от нападений литературных недругов, поэтому роль Белкина при ана-

¹ За последние 10—15 лет к этой проблеме обращался целый ряд исследователей. Среди них С. Г. Бочаров, В. С. Белькинд, М. Искриц, Г. П. Макогоненко, С. М. Шварцбанд.

лизе повестей учитывать не стоит. Другие ученые считают невозможным игнорировать образ вымышленного автора при изучении цикла.

Исследователи, учитывающие при анализе «Повестей» образ Белкина, по-разному подходят к его истолкованию. В одних случаях интерпретация носит идеологический характер, в других она направлена на выявление композиционно-структурной роли образа.

При определении композиционно-структурной роли Белкина пушкинисты разошлись во мнении о том, сколько же стилистических инстанций присутствует в повестях; две (Пушкин и рассказчик) или три (рассказчик, Белкин, издатель). Сторонники наличия двух стилистических инстанций, в сущности, так же как и те, кто отказывается учитывать роль Белкина при анализе повестей цикла, исходят из того факта, что повести были созданы прежде, чем возник у Пушкина образ вымышленного автора. Отсюда ведет свое происхождение тезис о том, что в художественной ткани произведений, составляющих цикл, отсутствует «белкинское начало». Такое утверждение, внешне вполне логичное, возможно лишь при игнорировании той творческой атмосферы, той конкретно-исторической литературной обстановки, в которой рождались «Повести Белкина».

В пушкиноведческой литературе с достаточной очевидностью установлено, что в «Повестях» существует полемическое начало, которое воплощается в нетрадиционном разрешении характерных (для литературы романтизма и сентиментализма) конфликтов, в неожиданном завершении известных сюжетных линий, в совершенно новой мотивировке тривиальных на первый взгляд поступков героев. Все это с легкой руки самого Пушкина стали называть «новыми узорами по старой канве». Старое в этой системе оказывается принципиально важным структурным компонентом, позволяющим выявить новое. При этом Пушкин творчески осмысляет не просто отдельные сюжеты, конфликты, характеры, а эстетическую систему сентиментализма и романтизма в целом.

Одним из важнейших элементов эстетической системы является авторская позиция. Результатом осмысления авторской позиции писателя сентиментально-романтического толка было появление Белкина. «Белкинская

инстанция» выступает как структурообразующий и эстетически значимый элемент цикла.

Пушкинистами давно отмечено, что повести различаются по степени выявленности рассказчика. В «Станционном смотрителе» и «Выстреле» рассказчик персонафицирован, в «Гробовщике», «Метели», «Барышне-крестьянке» голос рассказчика достаточно различим, но характер и стиль замечаний не позволяют идентифицировать его с лицами, обозначенными в предисловии.

Реализуя в лице Белкина авторскую позицию писателя сентиментально-романтического направления, Пушкин воспроизводит два, наиболее характерных для данной эстетической системы, варианта повествования. Первый из них — рассказ от первого лица (возможный вариант — от лица рассказчика); второй — повествование с позиции автора-демиурга. Образ такого автора-демиурга в известной мере каноничен. Это относится как к формам его проявления в произведении, так и к определенным чертам его внутреннего облика. Ведущими чертами оказываются духовная свобода и способность к сильным чувствам (в сентиментализме — чувствительность). В «Гробовщике», «Метели», «Барышне-крестьянке» позиция Белкина-автора адекватна позиции демиурга. Тут автор, как это традиционно бывает в сентиментальных и романтических повестях, выступает как лицо активное, прямо выражающее свое отношение к героям, их поступкам («Бурмин был в самом деле очень милый молодой человек», «Алексей был в самом деле молодец»); ведет диалог с читателем («Читатель догадается, что на другой день Лиза не замедлила явиться в роце свиданий»; «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»; «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми»); позволяет себе лирические отступления («Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце...»; «Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни!»); проявляет некий произвол в построении сюжета (в «Метели», как отмечали ученые, повествование ведется в двух планах, автор (Белкин) свободно переходит от одного к другому, создавая эффект недосказанности и таинственности); ведет литературную полемику, открытую или скрытую

(«<...> Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу»; «Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей <...> но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными»). Все отмеченные особенности являются характерными чертами авторского повествования в сентиментально-романтических повестях.

В «Выстреле» и «Станционном смотрителе», повинаясь воле Пушкина, Белкин, уловив основной пафос услышанной истории, ведет рассказ от первого лица, отождествляя нравственную и эстетическую позицию рассказчика со своей. (Подобное отождествление является одним из свойств романтического повествования). Обратимся к тексту повестей и посмотрим, как же это происходит.

Подполковник И. Л. П., рассказывая Белкину историю Сильвио, характеризует себя как человека, имеющего «романическое воображение». В контексте этой характеристики эстетическую значимость приобретают описания обыденной армейской, а затем уездной помещицкой жизни рассказчика. Серая жизнь и романтическое воображение воспринимаются в духе романтической антитезы «мечта и жизнь». Со скрупулезной точностью в белкинской повести сохраняются, с одной стороны, описания армейского и уездного быта, с другой — те детали в рассказе подполковника, которые характеризуют его воображение.

Так, например, И. Л. П. выделяет Сильвио из общей массы потому, что жизнь этого человека казалась загадкой. И это дает рассказчику повод видеть в нем героя таинственной какой-то повести.

Отождествление Сильвио с героями романтических повестей в восприятии И. Л. П. отражено и в той характеристике, которую дает рассказчик своему герою: «казался русским, а носил иностранное имя», счастливо «служил в гусарах», но вышел в отставку, жил «вместе бедно и расточительно», ходил «в изношенном черном сертучке», но держал открытый стол для офицеров, ни-

кому «и в голову не приходило подозревать в нем что-либо похожее на робость», но он отказался от дуэли.

Портрет Сильвио, воссозданный Белкиным на основании рассказа И. Л. П., также обличает в отставном подполковнике поклонника романтической литературы: тут и «мрачная бледность», и «сверкающие глаза», и уподобление внешнего вида героя дьявольскому обличку. («Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола»). Жесты героя, отражающие эмоциональное его состояние, отмечены театральностью: «. Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед, как тигр в клетке». Романтический настрой рассказчика, традиционный в литературе романтизма сюжет (на что сам Пушкин указал своими эпиграфами) определяет романтическую стилистику белкинской повести. Это дает основания некоторым исследователям видеть в Сильвио романтического героя и рассматривать это явление как некий рецидив романтизма². Между тем еще Н. Я. Берковский достаточно убедительно показал, что Сильвио не герой, противопоставленный толпе, а один из ее представителей.

Свое отношение к стилю, подобному стилю «белкинской повести», Пушкин со всей определенностью выразил в статье 1830 года: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145). Данное высказывание говорит о том, что Пушкин в 1830 году воспринимает стиль романтической прозы остранным, это для него как бы объект изображения и средство характеристики героя, рассказчика, писателя (как представителя определенного эстетического направления).

Если в «Выстреле» романтическое воображение рассказчика диктует романтическую стилистику и структуру «белкинской повести», то основной пафос «Станционного смотрителя» определяет эмоция сострадания, столь характерная для сентиментальной прозы. Не случайный характер носит замечание рассказчика о том, что в «непродолжительном времени» он надеется издать «любопытный запас путевых <...> наблюдений». Ассо-

² Данная точка зрения высказана в кн: Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962.

циативно возникает воспоминание об образе сентиментального путешественника. Об ориентированности титулярного советника А. Г. Н. на сентиментальную литературу говорит и упоминание имени Дмитриева («как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева»), имя Карамзина невольно приходит на память при замечании о «бедной Дуне».

Эта ориентация обуславливает и некоторые характерные приемы раскрытия внутреннего мира персонажей, их эмоциональных состояний. Одной из примет стиля сентиментализма является прямое выражение сочувствия герою с помощью традиционных эпитетов «бедный смотритель», «бедный отец», «бедная Дуня» и прямое описание чувств: отмечено «мучительное волнение», с которым ожидал смотритель возвращения тройки, «убийственным» названо известие, привезенное ямщиком. Есть в «белкинской повести» и то, что условно можно бы назвать «гипертрофией чувствительности», стремлением усилить воздействие фактов, и без того способных произвести на читателя достаточно глубокое впечатление: «Старик не снес своего несчастья; он тут же слег в ту (выделено нами. — Т. Ш.) самую постель, где накануне лежал молодой обманщик <...> Тот же лекарь, который приезжал к гусару, лечил и его». Таким образом, стиль в белкинских повестях диктуется объектом изображения.

Еще В. В. Виноградов отмечал, что Пушкин мыслит стилями. Это мышление и отразилось в самом процессе создания «белкинского цикла». Сначала создавались повести; когда работа над ними была завершена, Пушкин, объединяя их в цикл и осознавая их внутреннюю стилистическую общность, обусловленную авторской позицией, испытывал, видимо, потребность подчеркнуть остроту данной позиции. Этой цели и служила персонификация автора повестей в лице Белкина.

В. В. Виноградов уподобил Белкина алгебраическому знаку, меняющему смысл всего выражения. Этот знак абстрактен, но, написанный на бумаге, он материален. «Предисловие» позволяет не только материализоваться Белкину, но и детерминирует его писательскую позицию. Белкин, по мысли Пушкина, не профессиональный писатель, это человек среднего образовательного уровня, для него представляют интерес действительные события, характеры реальных людей. Однако Пушкин прекрасно

понимал, что тяготение к отражению действительной жизни проявлялось в 30-е годы в рамках господствующей эстетической системы. В русле этой системы созданы и «белкинские повести».

Остраняя авторскую позицию писателя сентиментально-романтического толка в лице Белкина, Пушкин тем самым как бы предлагает читателю всмотреться в художественное произведение, увидеть новые формы выражения авторской позиции, ставшие позднее характерными для реалистической литературы. Этим формам суждено было получить свое дальнейшее развитие в русской классической литературе XIX века.

Н. И. МИХАЙЛОВА



**АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ В. Л. ПУШКИНА
«К НИЖЕГОРОДСКИМ ЖИТЕЛЯМ» В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А. С. ПУШКИНА**

В 1969 г. К. А. Марцишевская передала в дар Государственному музею А. С. Пушкина автограф стихотворения В. Л. Пушкина «К Нижегородским жителям». На обветшавшем, потертом на сгибах полулисте голубой бумаги верже рукой автора написан следующий текст:

К Нижегородским жителям

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Примите нас мы все родные,
Мы дети матушки Москвы!
Веселья, счастья дни златые,
Как быстрый вихрь промчались вы.

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Чад, братий наших кровь дымится
И стонет с ужасом земля,
А враг коварный веселится
На башнях древнего Кремля.

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Святые храмы оскверненны,
Сокровища расхищены,
Жилища в пепел обращенны,
Скитаться мы принуждены!

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Давно ли славою сияла,
Своей гордилась красотой.
Как нежна мать нас всех питала,
Москва! Что сделалось с тобой!

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Тебе ль платить позорны дани,
Под игом пришлеца страдать?
Отмсти за нас, Бог сильный брани!
Не дай ему торжествовать.

Примите нас под свой покров,
Питомцы Волжских берегов!

Погибнет он! Москва восстанет!
Она и в бедствиях славна!
Погибнет он! Бог Русской грянет,
Россия будет спасенна!

1812-го года
сентября 20-го дня¹.

На обороте полулиста другим почерком сделана запись:

6 рубашек
3 патшаников
2 простыни
5 навалак
4 палатенца
9 платков
2 скатерти
5 салфетак
2 чулок
4 пар насков
2 платья
1 капот.

Автограф стихотворения В. Л. Пушкина — памятник культуры эпохи 1812 года.

Стихотворение было написано В. Л. Пушкиным 20 сентября 1812 года в Нижнем Новгороде, куда из Москвы переехали многие канцелярии и ведомства, многие дворянские семейства. Неустроенной, кочевой была на берегах Волги жизнь москвичей, поспешно покинувших первопрестольную столицу перед вступлением в нее неприятеля. «Я потерял в ней (в Москве. — Н. М.) все движимое мое имение. Новая моя карета, дрожки, мебели, драгоценная моя библиотека, все сгорело. Я ничего вывезть не мог; денег у меня не было и никто не помог мне в такой крайности, — писал В. Л. Пушкин из Ниж-

¹ Государственный музей Пушкина, ф. 2, оп. 6, ед. хр. 185.

него Новгорода П. А. Вяземскому 14 декабря 1812 года. — Ты спрашиваешь меня, что я делаю в Нижнем Новгороде? Совсем ничего. Живу в избе, хожу по морозу без шубы, и денег нет ни гроша. Вот завидное состояние, в котором я теперь нахожусь»². Можно предположить, что с бедственным состоянием В. Л. Пушкина или же того, кому подарил он в Нижнем Новгороде автограф своего стихотворения, связана сделанная на полулисте с его стихами хозяйственная запись — подсчеты имеющегося белья. Однако неустроенность быта москвичей в чужом городе не мешала привычным формам общения — балам, маскарадам, обедам, ужинам, где встречались и оказавшиеся в Нижнем Новгороде московские литераторы — Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, С. Н. Глинка, М. Н. Муравьев, А. М. и В. Л. Пушкины. В беседах обсуждались не только животрепещущие военные известия, политические новости, но и литературные вопросы. При этом В. Л. Пушкин нередко участвовал в забавных сценах: побывавший в 1803 году в Париже на аудиенции у Наполеона, тогда первого консула, описавший в письме к Н. М. Карамзину его приятную физиономию, глаза, полные огня и ума, отметивший его складную речь и вежливость, в 1812 году В. Л. Пушкин сделался яростным противником Наполеона, как он называл его — «Атиллы нашего времени», что не помешало ему остаться не менее яростным защитником французской литературы. К. Н. Батюшков, будучи в 1814 году в завоеванном русскими войсками Париже, с улыбкой удовольствия вспоминал в письме к Е. Г. Пушкиной о том времени в Нижнем Новгороде, когда «...Василий Львович, забыв утрату книг, стихов и белья, забыв о Наполеоне, гордящемся на стенах древнего Кремля, отпускал каламбуры, достойные лучших времен французской монархии, и спорил до слез с Муравьевым о преимуществах французской словесности»³. Заметим, что К. Н. Батюшков вспоминает и об утрате В. Л. Пушкиным белья, что небезынтересно для комментария хранящегося в музее автографа, а также цитирует именно это стихотворение В. Л. Пушкина. Ср.: «...забыв о На-

² Сочинения В. Л. Пушкина. СПб., 1893. С. 149. Далее произведения В. Л. Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в тексте в скобках страницы арабскими цифрами.

³ Сочинения К. Н. Батюшкова. СПб., 1886. Т. 3. С. 268.

полеоне, гордящемся на стенах древнего Кремля...» и

—А враг коварный веселится
На башнях древнего Кремля.

В Нижнем Новгороде во время войны 1812 г. В. Л. Пушкин писал и другие стихотворения. Среди них — послания «К Е. Ф. Салмановой» и «К Д. В. Дашкову», в которых отмечены приметы нижегородского быта московского поэта.

Когда от лютого врага
Судьбою занесенный
На волжские брега
Элизу я узнал... (76), —

писал В. Л. Пушкин в послании «К Е. Ф. Салмановой».

Мой милый друг, в стране
Где Волга нарownie
С берегами протекает
И, съединясь с Окой,
Всю Русь обогащает
И рыбой, и мукой,
Я пресмыкаюсь ныне.
Угодно так судьбине...

<...>

Теперь пред целым светом
Могу и я сказать,
Что я живу поэтом:
Рублевая кровать,
Два стула, стол дубовый,
Чернильница, перо —
Вот все мое добро! (77) —

писал В. Л. Пушкин в послании «К Д. В. Дашкову». Есть в этом послании и строки, посвященные злодейству Наполеона и подвигу Кутузова:

Скажи, давно ли ныне
Не зная мер гордыне
И алчности своей,
Природы бич, злодей
Пришел с мечом в столицу,
Мать русских городов?
Но Бог простер десницу,
Восстал и нет врагов!
Отечества спаситель,
Смоленский князь, герой
Был ангель-истребитель,
Ниспосланный судьбой!
Бард Севера, воспой
Хвалу деяньям чудным,

Но, ах, сном непробудным
Вождь храбрых русских сил
На лаврах опочил. (77—78)

Стихотворение «К Нижегородским жителям», в котором В. Л. Пушкин также выразил свои патриотические чувства, любовь к матушке Москве, ненависть к коварному врагу, было впервые напечатано в журнале «Сын Отечества» в 1813 году (№ 3. С. 97—98). В музейном автографе и первой публикации стихотворения есть разночтения. В опубликованном тексте стихотворение названо «К жителям Нижняго Новгорода», в автографе — «К Нижегородским жителям».

В автографе:

Питомцы Волжских берегов
Тебе ль платить позорны дани
Под игом прищлеца страдать
Бог Русской грянет

В публикации:

О Волжских жители берегов
поносны
стенать
Русский

Автограф кончается строкой «Россия будет спасена!», в публикации стихотворение кончается строками:

Примите нас под свой покров,
О Волжских жители берегов!

Дата автографа:

1812-го года
сентября 20-го дня.

Дата, поставленная в публикации: 1812 года сентября 20 дня Нижний Новгород.

В 1814 г. стихотворение В. Л. Пушкина было перепечатано в сборнике «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году». Здесь текст его идентичен тексту, помещенному в «Сыне Отечества». В этом сборнике стихотворение В. Л. Пушкина оказалось в соседстве как со стихами таких прославленных поэтов, как Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, так и с творениями таких печально известных стихотворцев, как П. И. Шаликов и Д. И. Хвостов.

В 1815 г. в журнале «Вестник Европы» (№ 16) были напечатаны три первых куплета стихотворения В. Л. Пушкина — эта публикация восходит к текстам, помещенным в двух предыдущих изданиях с единственным разночтением: вместо «Веселья, счастья дни златые» напечатано «Куда сокрылись дни златые?». Куплеты названы: «Слова к музыке»; в примечании к такому названию сказано: «Пленившись изяществом сих стихов, давно уже напечатанных в Сыне Отечества, Г. профессор здешняго

университета Григорий Иванович Фишер, в свободное время от своей должности, положил их на ноты. Будучи только любителем музыки, а не композитором по профессии, он единственно желал сроднить слова с приличными им тонами для всегдашняго воспоминания о бедствиях Москвы и о времени бытности в Нижнем Новгороде многих Московских жителей, в числе которых находились Василий Львович Пушкин и сам г. Фишер. Мы предлагали музыку на суд некоторым знатокам в етом искусстве, и они отозвались очень довольными. Ноты приложены при сей 16 книжке «Вестника Европы». Рдкр.»⁴.

В следующем, 17-м номере «Вестника Европы» за 1815 г. стихотворение В. Л. Пушкина было напечатано полностью с таким примечанием:

«С удовольствием помещаем стихи, которых только начало напечатано было в предшедшем нумере. Другое преимущество сего стихотворения состоит в том, что Поет сделал в нем значительные поправки противу прежнего издания»⁵.

Текст стихотворения, помещенного в 17-м номере «Вестника Европы» за 1815 г., идентичен тексту музейного автографа. Правда, по оплошности стих «Примите нас, мы все родные» выпущен.

Сопоставление текста музейного автографа с вышеперечисленными публикациями стихотворения В. Л. Пушкина позволяет рассматривать музейный автограф как определенный этап в работе В. Л. Пушкина над своим творением. Идентичность музейного автографа с автографом этого же стихотворения в письме В. Л. Пушкина к П. А. Вяземскому от 14 декабря 1812 года⁶ позволяет датировать его не позднее 14 декабря 1812 года.

Стихотворение В. Л. Пушкина «К Нижегородским жителям», неоднократно опубликованное, заслужившее похвальный отзыв журнала «Вестник Европы», положенное на музыку, получило ироническую оценку И. И. Дмитриева. По свидетельству П. А. Вяземского, И. И. Дмитриев говорил, что «эти стихи напоминают ему колодника, который под окном просит милостыню и оборачивается с ругательством к уличным мальчиш-

⁴ Вестник Европы. 1815. № 16. С. 256.

⁵ Вестник Европы. 1815. № 17. С. 69.

⁶ См.: ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2611, л. 14 об

кам, которые дразнят его»⁷. Сам же В. Л. Пушкин, по-видимому, ценил это стихотворение достаточно высоко. Во всяком случае, он поместил его в сборник своих стихотворений, вышедший в 1822 г., с некоторой незначительной редакцией (вместо «осквернены» — «осквернились», «обращены» — «обратились», «сияла» — «блиста-ла» и др.).

Известно, что А. С. Пушкин, будучи в Кишиневе, получил в подарок от дяди его стихотворения (см. письмо А. С. Пушкина П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 г.). Среди прочих он прочел и послание «К жителям Нижнего Новгорода». Но, несомненно, племянник мог знать эти стихи и раньше — познакомиться с ними в их публикациях 1813, 1814, 1815 гг., читать их в рукописи В. Л. Пушкина, слышать их в исполнении дяди, который любил декламировать свои сочинения. Так или иначе, мы можем с достаточным основанием предположить, что патриотическое стихотворение В. Л. Пушкина, обличившего коварного завоевателя Москвы — Наполеона, могло присутствовать в творческом сознании юного А. С. Пушкина, автора «Воспоминаний в Царском селе», оды «Вольность». Возможно, что с этим стихотворением В. Л. Пушкина связало и пушкинское пояснение к стихам «И се — злодейская порфира // На галлах скованных лежит», сохранившееся в одном из автографов оды «Вольность» — «Наполеонова порфира... Замечание для В. Л. П., моего дяди (родного)»⁸.

⁷ Русский архив. 1866. С. 243.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 1,

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН».
ПОЭТИКА
И ПРОБЛЕМЫ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**



ФИНАЛ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» НА ФОНЕ НЕКОТОРЫХ ЧИТАТЕЛЬСКИХ ОЖИДАНИЙ СОВРЕМЕННОКОВ

Почему «Евгений Онегин», о котором мы со школьных лет знаем, что это энциклопедия русской жизни и в высшей степени народное произведение и что в нем изображено «русское общество в одном из фазисов его образования, его развития», — почему этот, казалось бы, столь социально значимый роман не был адекватно понят именно левым крылом современной ему русской общественной мысли? Почему на разных этапах публикации романа против художественных принципов его автора выступали А. Бестужев, К. Рылеев, Н. Полевой, Н. Надеждин; почему именно во время, близкое ко времени завершения романа, молодой Белинский объявил о конце пушкинского и о начале гоголевского периода русской литературы?

Почему Белинскому понадобилось более 10 лет, чтобы вполне включить «Евгения Онегина» в свою мировоззренческую систему, тогда как, скажем, произведения Гоголя и Лермонтова воспринимались им, что называется, сразу?

Видимо, роман чем-то существенным вступал в противоречие с социально радикальными взглядами своего времени — чем именно?

Очевидно, речь должна идти прежде всего о мировоззренческих принципах, проявляющихся в поэтике, в структуре «Евгения Онегина».

Фактический материал, связанный с постановкой этих вопросов, настолько широко известен, что объясняться можно здесь чуть ли не знаками, понятными

всем и каждому. Но тем тревожнее, что некоторые привычные интерпретации этого широко известного фактического материала имеют ряд своего рода договорных умолчаний, которые, скажем, на упрощенном уровне школьного литературоведения создают зону стойких предрассудков в обществе в отношении к имени Пушкина вообще и в отношении к трактовке «Евгения Онегина» в частности. Это тем более тревожит теперь, когда происходит процесс народной мифологизации личности и творчества Пушкина — процесс безусловно благой и требующий специальных усилий литературоведов, чтобы очистить творческий облик Пушкина от предрассудков. Скажем сразу, что работа эта в последние годы активно совершалась Ю. М. Лотманом¹, С. Г. Бочаровым², А. Е. Тарховым³ и другими исследователями. Той же цели служили и интересные болдинские доклады В. А. Викторovichа...⁴

Не претендуя на широкий охват темы, я постараюсь в своих заметках поразмышлять над поставленными вопросами, имея в виду только один, но чрезвычайно важный структурный элемент романа — его финал.

«Онегин» обрывается как натянутая струна, когда читатель и не помышляет, что читает последнюю строфу», — писала А. А. Ахматова⁵. Действительно, это *вдруг* в предпоследней строке — односложное с четырьмя согласными слово, где последнее «ук» похоже на звук выстрела, после которого особенно ощущается наступившая тишина, — тишина, о которой и не помышляет читатель... Но о чем именно помышляет читатель?

О чем помышлял читающий современник Пушкина, обретая роман в стихах? Каковы были читательские ожидания по отношению к финалу романа?

Вдруг можно закончить элегию: «Не правда ль, ты одна. Ты плачешь. Я спокоен... Но если...» — и никто

¹ См.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.

² См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

³ См.: Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Вступ. статья и коммент. А. Тархова. М., 1980.

⁴ См.: Викторovich В. А. Две интерпретации «Евгения Онегина» в русской критике XIX века // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 81. Его же. К проблеме художественно-философского единства «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 15.

⁵ Ахматова А. А. О Пушкине. Л., 1977. С. 191.

поэту не попеняет, что чувства его смутны, а стихотворение как бы без конца. *Вдруг* можно закончить поэму или вовсе не заканчивать и предложить читателю «бес-связные отрывки», как сам автор определил композиционную особенность «Бахчисарайского фонтана», — блестящая, предложенная романтизмом, игра в незавершенность произведений искусства, в незавершенность самой картины мира, находящегося в вечном движении, в вечном развитии...

Но роман никак нельзя закончить *вдруг*, нельзя оставить незавершенным.

Сам Пушкин хорошо знал законы жанра, знал, каков должен быть финал романа — настолько хорошо знал, что мог свободно иронизировать по поводу того, что

...должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон. (III, 397)

Ирония иронией, а именно так и должна быть развязана фабульная интрига, именно так завершаются взаимоотношения персонажей, так заканчивается повествование. И вместе с тем законы жанра требуют, чтобы

...при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок. (VI, 56)

То есть развязка интриги должна совпадать с разрешением идейного конфликта. Завершается столкновение идей. Добру ли венок, или «порок любезен, и в романе, и там уж торжествует он», — это другой разговор. Важно, что только с финалом роман включается в определенную систему «добро — зло». Только лишь с финалом слово, сказанное на одном языке (язык художественных образов), начинает звучать и на другом (язык этических понятий). Художественный факт становится фактом морали — только лишь с финалом.

Двойная значимость художественной речи давным-давно была очевидна. Более того, считалось, что роман просто-таки школа морали. То есть через язык этики художественный факт напрямую связывали и с языком социального поведения. Роман — школа, писатель —

учитель жизни.... Но учить-то этому предмету можно лишь располагая непротиворечивой теорией — «теорией человеческой жизни», теорией, где «добро — зло» — понятия определенные, четкие. Иначе чему учить? Представить обществу такую «теорию» в художественной форме и было задачей романа⁶.

Строго говоря, столь же четкая, хотя, может быть, не столь широкая нравственная цель предполагалась и у всякого иного литературного жанра. Литература понималась как занятие общественно значимое — значимое впрямую, а не только тем, что воспитывает чувство прекрасного, как живопись или музыка.

Предполагалось, что язык художественного произведения в той же мере подчинен единым законам логики, в какой подчинен им и язык морали. И поэтому перевод с языка на язык вполне возможен — что же трудного, если логика едина, едина причинно-следственная связь событий в книге и в жизни — и чем ближе к жизни (к природе, как тогда говорили), тем лучше. И поэтому речь литературного произведения просто обязательно переводилась на язык политики, морали, на язык межличностных отношений. При этом можно было спорить даже, что именно более целесообразно — оды писать или элегии. Это ведь не спор XVIII века — это спор тех лет, когда Пушкин начинал работу над «Евгением Онегиным».

Так понимать литературу могли только люди, верившие во всемогущество разума, верившие, что жизнь строго подчинена законам логики, что этим же законам подчиняется и труд художника. Всегда можно было спросить, ради какой цели, ради какой мысли писатель брался за перо? Определенная посылка неизбежно приводила и к выводу столь же определенному: скажем, герои романа, которые вели себя добродетельно, разумно, получали плату счастьем; страсти, пороки неизбежно влекли за собой наказание, горе. Вот потому-то и важен был финал. Именно в финале из лабиринта доказательств писатель выводил читателя вместе со своими героями к свету Истины, к сиянию Истины, Разума,

⁶ К примеру, буквально, как «теорию человеческой жизни» понимал общественную функцию романа автор рецензии на 4 и 5 главы «Евгения Онегина», опубликованной в № 7 «Сына Отечества» за 1828 г., с. 244.

который для людей того времени, — скажем, для людей декабристского круга, — был синонимом Абсолютного Блага.

Разум — вот что в финале неизменно объединяло раздробленный мир романа. Без этого финального единства роман не имел смысла. Будучи свободен в выборе поведения для своих героев, толкая их иногда на самые невероятные поступки на протяжении всего сюжета, к финалу автор этой свободы лишался. Конечная идея требует развития сюжета всегда в определенном направлении, требует — как бы задним числом — определенной композиции сюжета. (К примеру, в известном романе Г. Филдинга веселое любовное приключение оборачивается к финалу «эдиповым сюжетом», угрожая весь роман превратить в иррациональную трагикомедию, и лишь в самом конце угроза раскрывается как недоразумение — и автор вполне реализует рациональную морализаторскую установку).

То, что нам казалось столкновением характеров, превращается в столкновение этических понятий; казавшийся необъятным мир романа, — если мы оглянемся на него от последней строки «классического» финала, — становился лаконичной, удобной для восприятия нравственной формулой...

Казалось бы, понятие «формула» — это не из художественного языка, но из языка научного теоретического мышления. Но нет, есть и у искусства такая функция, много позже времен «классических» тонко подмеченная А. Н. Островским в его пушкинской речи 1880 г.: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме формы для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств... (Разрядка моя. — Л. Т.)»⁷.

Иначе говоря, финал как категория художественной структуры, как средство перевода художественной речи на язык формул настолько значим, что на возможную развязку финала проецировался любой текст с самого начала.

Эта проекция была ориентирована в зависимости от мировоззрения читателя — в начале и на протяжении движения сюжета. И в финале или точки зрения на мир

⁷ Островский А. Н. Полное собрание сочинений. М., 1978. Т. 10. С. 111.

читателя и автора совпадали или происходила переориентация читателя — читатель «воспитывался», «учился жизни».

«В качестве позиции, с которой ориентируется картина мира в целом, могут выступать Истина (роман классицизма), Природа (просветительский роман), Народ; наконец, эта общая ориентированность может быть нулевой (это означает, что автор отказывается от оценки повествования)»⁸. Прибавим сюда романтические ценности — Свободу и Любовь — и поставим под сомнение «нулевую ориентированность», которая, скорее, должна пониматься как «минус-прием» или как ориентация в системе, недоступной тому или иному наблюдателю, — и мы получим основные принципы, с которыми подходили к роману и романтики А. Бестужев и К. Рылеев, уже в первой главе почувствовавшие несоотнесенность повествования с их нравственными и художественными установками, и более тяготевшие к французской философской и политической традиции Н. Полевой и Н. Надеждин, надеявшиеся, что роман Пушкина будет написан с близких им общественно-политических позиций, для которых центральным понятием было понятие «народ».

Пушкин, конечно, прекрасно понимал, с какими читательскими ожиданиями он имеет дело, и поэтому работа над «Евгением Онегиным» была обставлена таким количеством деклараций, имевших явный полемический характер: в тексте романа, в предисловии, в частных письмах поэт упорно провозглашает совершенно иные, прямо противоположные ожидавшимся — без педагогических обязательств — отношения с читателем: «Пишу пестрые строфы романтической поэмы...»; «О печати и думать нечего; пишу спустя рукава...»; «Прими собранье пестрых глав...»; «Пересмотрел все это строго: противоречий очень много, но их исправить не хочу...»; «Дальновидные критики заметят конечно недостаток плана...» и т. д., и т. д. «Сумма идей», о необходимости которой поэт знал, здесь, кажется, и не обещается. В лучшем случае — сумма картин, пестрое собранье портретов, летучие наброски нравов. Тут к финалу из лабиринта некого выводить, да и самого лабиринта нет. Интрига с элементарно симметричным построением

⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 324.

сюжета, хорошо разработанная еще в побасенке «Как журавль и цапля друг к другу свататься ходили». Современники недоумевали: может быть, и мораль не сложнее басенной? Что это — и впрямь блестящий треп, каким тогда казался байроновский «Беппо»?

По крайней мере, в своем последнем обращении к читателю Пушкин сам себя рекомендует именно такого рода собеседником:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлеченья, для мечты,
Для сердца, для журнальных ошибок
Хотя крупницу мог найти.
Засим расстанемся, прости! (VI, 189)

Как и предвидел Пушкин, отвечали «дальновидные критики». Они напрочь отказывали роману в какой бы то ни было «сумме идей»: «Онегин» — есть собрание отдельных бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составит ничего, имеющего свое отдельное значение»⁹, — так писал один из них, еще не дождавшись даже конца романа, лишь только вышла в свет его седьмая глава. «Забавная болтовня»¹⁰, — утверждал другой. «Светская болтовня, а Пушкин — будуарный поэт»¹¹, — заключил третий, прочитав уже весь роман...

Должны ли мы быть строги к этим суждениям? Вспомним, критики считали: роман — всегда «теория человеческой жизни». А уже в то время знали: теория — сила. И помнили, как теории французских материалистов (теористов — как называл их В. А. Жуковский¹²) привели к революции. Ведь они хоть и не повторения французского опыта напрямую хотели, но все же хотели блага своему отечеству и, восприняв у французов как

⁹ Московский телеграф. 1830. Ч. 32. № 6. С. 241.

¹⁰ Вестник Европы. 1830. № 7. С. 183.

¹¹ Галатея. 1839. Ч. IV. № 29. С. 192.

¹² См.: Письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу // Русский архив. 1885. С. 275.

кальку понятие «народ» в его социальном значении, в его противопоставлении власти¹³, всерьез вели разговор о народности литературы как о ее оппозиционности власти, аристократии. Ведь недаром один из дальновидных критиков Н. Полевой, не удовлетворенный «Историей государства Российского», задумал «Историю русского народа». Нужды нет, что замысел оказался выше возможностей, — полемическая тенденция очевидна. Ведь и Н. Полевой, и Н. Надеждин, видимо, всерьез считали, что именно роману, как никакому другому жанру, дано эстетизировать великие идеи и что Пушкину, как никакому другому поэту, дано написать великий роман — роман, где Разум объединит разрозненные картины жизни. Они чувствовали ту тенденцию, которую позже так хорошо выразил А. Н. Островский, сказав, что «поэт дает самые формулы мыслей и чувств». Они ждали формул. А формул не было, — было «собрание пестрых глав». Они видели, что Пушкин не с ними. Себя они считали выразителями интересов народа. Им казалось, что Пушкин не с народом.

Заметим, что разговор шел одновременно и о строгости жанра, и об общественной значимости литературного произведения. Считалось, что оба понятия неразрывно связаны, и поэтому, когда через несколько лет В. Г. Белинский, мыслитель, социально озабоченный куда более «дальновидных критиков», задался целью во что бы то ни стало ввести роман Пушкина не то что в сферу общественной морали, а прямо-таки в сферу политического сознания, эпохи, он начал именно с разговора о жанре.

Трудность заключалась в том, что роман Пушкина действительно не подходил под устоявшиеся каноны жанра. И тогда Белинский начал с перелицовки самих канонических текстов. Если прежде слово «роман» требовало рифмы «обольстительный обман» и аббат Юэ в своем трактате «О возникновении романов» предупреждал, что роман — это обязательно вымышленная история и подчеркнута

¹³ В XVIII веке в русском общественном сознании такое значение понятия «народ» лишь намечается в лексеме «простой народ» (см. статью «Народъ» в Словаре Академии Российской. Спб., 1792. Ч. 3). Вполне же оно утвердилось лишь в работах А. Н. Радищева (см.: Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII—начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 565—567).

противопоставлял его «историям подлинным»¹⁴, то Белинский определял роман иначе: «Роман и повесть... изображают жизнь во всей ее прозаической действительности независимо от того, стихами или прозой они пишутся. И поэтому «Евгений Онегин» есть роман в стихах, но не поэма...»¹⁵.

Тут загадка: что такое жизнь во всей ее прозаической действительности? Как мы ее узнаем, по какому признаку? Как отличим от жизни вымышленной? Ведь, скажем, бытовая деталь или обыденная, сниженная лексика — это лишь средства создания художественного образа, а не принцип, эти средства были известны и литературе классицизма времен аббата Юэ. А позже была ли жизнь во всей прозаической действительности, скажем, в романах Гете и Руссо? У Стерна? У Филдинга? Или вовсе там этого не было? То ли понятие «действительность» имеет в виду Пушкин, когда говорит о верности драмы исторической действительности? Так ли понимает слово «роман», когда говорит, что «под словом роман (разрядка А. С. Пушкина. — Л. Т.) разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (XI, 92).

Как же связать нам эти понятия: роман — с одной стороны, и жизнь во всей прозаической действительности — с другой? По какой логике?

В. Г. Белинский дает нам эту путеводную логику, этот системообразующий принцип, вот он: «Зло скрывается не в человеке, а в обществе»¹⁶, — это сказано в связи с «Евгением Онегиным», и этим сказано все. Человек — жертва социальной несправедливости, и если вместе с бытовой деталью и обыденным языком вы находите этот принцип в романе, значит, тут и есть жизнь во всей ее прозаической действительности. (Впрочем, можно и без особого бытовизма — как в «Герое нашего времени»). И лица действительные, то есть такие характеры, которые созданы действительностью, а не идеализирующим воображением поэта. И следовательно, их можно изучать как социальную реальность, а не как реальность художественного текста.

¹⁴ Юэ П.-Д. Трактат о возникновении романов // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 412.

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 401.

¹⁶ Там же. С. 466.

«Евгений Онегин», по мнению В. Г. Белинского, роман о том, как общество влияет на человека. И этот процесс здесь, в романе, тоже можно изучать.

Роман не школа, где учитель и ученики сидят в одном классе друг против друга. Теперь роман — исследование действительности, социальная, если не социологическая лаборатория. Автор изучает общество, изучает, как исследователь, склонившийся над микроскопом, изучает каплю болотной воды¹⁷.

Итак, роман больше не школа морали. В конце последней части художественные образы не складываются в систему этических понятий. Более того, в современном обществе такая система просто и невозможна: сам язык, на котором современники говорят о морали, — язык зла. Кого же тут и чему учить? Надо отвергнуть язык, надо отвергнуть само общество. Вся сумма идей — в отрицании суммы каких бы то ни было положительных идей. Весь смысл финала — в полной невозможности какого бы то ни было финала.

Разум, бывший для классического мышления силой внешней, объективной, теперь утрачен в общественной жизни (да и был ли он там когда-нибудь?). В должной степени не обладает им и поэт. Белинский, как и многие другие современники, был уверен, что Пушкин как поэт велик там, где он просто воплощает в живые прекрасные явления свои созерцания, но не там, где хочет быть мыслителем и решать вопросы. Разум теперь нечто иное — синоним теоретизирующего мышления, не извлекающего «из жизни» свои «формулы», но привносящего их «в жизнь», в художественное произведение извне, из иной, может быть, исторической реальности, — скажем, из французской философской традиции XVIII века, и в «анализе» ищущего подтверждения им. К

¹⁷ Примерно тогда же, когда В. Г. Белинский работал над статьями об «Онегине», А. И. Герцен писал: «Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир, надобно рассмотреть нить за нитью паутины ежедневных отношений, которая опутывает самые сильные характеры, самые огненные энергии...» И далее там же: «...Всякий прошедший факт надобно не хвалить, не порицать, а разбирать как математическую задачу, т. е. стараться понять, — этого никак не растолкуешь» (Герцен А. И. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 77—78). Белинский заметил эти герценовские мысли: «...Род заметок и афористических размышлений, исполненных ума и оригинальности во взгляде и изложении» — так назвал он их в рецензии на «Петербургский сборник», где они и были напечатаны (см.: Белинский В. Г. Там же. Т. 9. С. 577).

слову заметим, что это именно та философская традиция, о которой сам Пушкин говорил, что «ничто не могло быть противоположнее поэзии» (XI, 271).

По Белинскому, «Евгений Онегин» — роман, но роман нового типа, роман без конца. Здесь не наказан порок и никому нет урока. По Белинскому, здесь нет финальной победы одной идеи над другой, — победы, которая, конечно же, обусловлена авторской позицией, авторским выбором. И нет всего этого потому, что у автора нет выбора: «Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца?.. Что стало с Онегиным потом??? Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?»¹⁸.

Вообще, столь политизированное отношение к художественному факту исторически обусловлено. В России есть только один общественный институт для выражения широкого общественного мнения — литература. И писатель не может ощущать этой ответственности. И в этом, несомненно, правы были в своем отношении к Пушкину и Полевой, и Надеждин, и Белинский. Но они не могли разглядеть, что роман Пушкина действительно глубоко социально ориентирован. И Белинский, написав блестящий филологический очерк о русской женщине на том же лексическом материале, что использован Пушкиным для создания характера Татьяны, просто прошел мимо христианских социально-нравственных идей, которые были так дороги Пушкину.

Более того, он прошел и мимо одной из возможных версий истолкования финала романа: мимо версии, что роман вполне закономерно и последовательно завершен сценой объяснения Онегина и Татьяны — и в этом финале в полном соответствии с канонами романа примиряются все сюжетные противоречия, и нравственный принцип этого примирения есть любовь и самопожертвование. Версия эта была раскрыта Ф. М. Достоевским: «Татьяна... уже одним благородным инстинктом своим почувствовала, где и в чем правда, что и выразилось в финале поэмы...»¹⁹.

¹⁸ Белинский В. Г. Там же. Т. 7. С. 469.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. 26. С. 140.

Достоевский впервые наиболее близко к подлиннику перевел художественный язык «Евгения Онегина» на язык публицистики и впервые восстановил право Разума — на этот раз Народной Нравственной Мудрости — примирить противоречия: «...смирись, гордый человек... Не вне тебя правда, а в тебе самом. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен, как никогда...»²⁰.

И тут можно было бы поставить точку, если бы анализ Достоевского кончался приведенными выше словами, но кончается он словом «тайна».

Что именно — тайна?

Не то ли именно, что смысл, извлеченный Достоевским из «Евгения Онегина», еще не самого высокого уровня смысл? Нравственный пафос, кажется, ясен, но «...поэзия выше нравственности...» (XII, 229).

Как так? Не эту ли тайну Пушкина, таинство Пушкина и завещал нам разгадывать Достоевский:

Поэзия выше нравственности.

И если это так, то тайна финала «Евгения Онегина» все еще остается неразгаданной.

²⁰ Там же. С. 139.



РОМАН ПРОГНОЗОВ

(К проблеме строения сюжета «Евгения Онегина»)

Прогноз в жизни и в творчестве Пушкина — проблема, которая в целом, в развернутом ее виде никогда не подвергалась исследованию; более того, она даже и названа не была. Удивляться этому, впрочем, не следует так же, как не следует укорять кого бы то ни было столь заметным пробелом: мы не можем видеть в произведениях изучаемого нами художника слова того, что не перекликается с нашими собственными интеллектуальными и духовными запросами, не соразмеряется с ними, не соответствует им. Гарантированная, стопроцентная объективность в гуманитарных науках, к счастью, недостижима; и даже в области чистой фактологии мы, обращаясь к прошлому, руководствуемся треволениями настоящего, вносящими в исследование хотя бы тот минимум субъективности, без коего гуманитарная наука теряет себя, превращаясь лишь в имитацию какой-то идеальной, собирательной, отрешенной и якобы эталонной науки, науки вообще.

Увидеть концентрацию прогнозов в произведениях Пушкина становится, вероятно, возможным только сейчас: нужно было, чтобы в сознание исследователя вошли произведения последующих этапов развития литературы, от Лермонтова, роман которого «Герой нашего времени» полон прогнозов, до, скажем, «Мастера и Маргариты» Булгакова, романа, который и начинается-то с дискуссии о прогнозах и с печально подтвердившегося прогноза Воланда. Но всего прежде, наверное, власть прогноза над человеком и власть человека над прогно-

зом надо было испытать на себе, в переменчивой реальности сущего, когда стала очевидностью непосредственная зависимость каждой индивидуальной судьбы от общесоциальных прогнозов в области экономики, международной политики, отношений между обществом и природой, от прогнозов в демографии, в генетике, в медицине.

Насыщенность общественной жизни наукой поставила людей и каждого отдельного человека лицом к лицу с многоступенчатой и разветвленной системой самых различных прогнозов. На жизнь одного поколения приходилась масса прогнозов, суливших надежды, и прогнозов разочаровывающих, прогнозов обоснованных и прогнозов волюнтаристских, прогнозов сбывшихся и прогнозов, ставших всего лишь предметом грустной иронии.

Современный человек оказался поставленным перед необходимостью вступать в сложнейшие отношения с прогнозом, от самого искреннего, исполненного простодушного энтузиазма и готовности беззаветного ему служения, принесения себя ему в жертву, до скептического, а то даже и саркастического. И тогда уже просто невозможно не обратиться к Пушкину, к таким, казалось бы, узко-локальным особенностям его поэтики, как конфигурация, строение в его произведениях сюжета. «Особенности сюжетов нарративных произведений А. С. Пушкина» — подобная тема при всей кажущейся ее академической замкнутости может носить самый насущный характер. И один только роман «Евгений Онегин» при сколько-нибудь внимательном воззрении на него откроется перед нами как своеобразный роман прогнозов.

<...> дороги верно
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды <...>

И вся эта утопическая феерия, столь похожая на современные нам прожекты, сбывшиеся или своевременно приостановленные, завершается прозаически:

И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир. (VI, 153)

Футурологическое отступление в романе — ярко выраженная пародия на утопию, на жанр, который предполагает, что произведение *целиком* заполняется каким-либо социальным прогнозом. Но такой прогноз не рассчитан на проверку *здесь и сейчас*: прогноз утопии будет подтвержден где-то, когда-то, в достаточно отдаленном будущем, которое, впрочем, как правило, вызывающе конкретно датируется.

Пародийная утопия Пушкина в значительности своей по праву открывает своеобразный спектр разномастных прогнозов, наполняющих роман «Евгений Онегин»: как бы то ни было, но прогнозируется здесь судьба государства в целом. Но от этого прогноза надо отвлечься, ибо с точки зрения развития сюжета романа он нерезультативен, бесплоден: он не влияет на жизнь героев, а что произойдет в стране в XXIV столетии, «лет через пятьсот», никто знать не может.

Отвлечемся и от индивидуально-творческих предположений поэта-рассказчика, от известного изложения им его ближайших творческих планов, потому что это опять-таки прогноз особого рода: цель его состоит в том, чтобы заинтриговать читателя, привлечь его внимание к творческой личности романиста. Отвлечемся, наконец, и от специфических для романа прогнозов в сослагательном наклонении (типа предположений о том, кем стал бы Ленский, если бы он не был убит, или размышлений героя романа о том, как могла бы сложиться его жизнь и жизнь Татьяны, если бы они соединили свои судьбы). Обо всех этих прогнозах было необходимо напомнить лишь для того, чтобы начать обнаруживать тотальную прогностичность романного мира Пушкина, пронизанного прогнозами, ни один из которых, в пределах сюжета «Евгения Онегина» не может найти ни подтверждения, ни обоснованного опровержения.

Но есть в романе и прогнозы-сигналы, прогнозы-предвестия, прогнозы-предупреждения, воплощающиеся в последующих сюжетных событиях. Внимание исследователей Пушкина по сложившейся традиции неизменно привлекает только один из них — провидческий сон Татьяны. Ему посвящена обильная литература, выявлены его истоки, описана поэтика, выпадающая из поэтики романа в целом, а в то же время с ней согласованная. Однако явление сна оказалось как бы в изоляции

от всей системы прогнозов романа, которая слагается и из составляющих значительную часть его не поддающихся проверке прогнозов, и, главное, из прогнозов-предуказаний, достоверность и основательность которых в «Евгении Онегине» проверяется.

М. М. Бахтин справедливо сетовал на то, что синтаксис романа как жанра наукой о литературе еще никак не исследуется, и, вняв его голосу, для начала можно было бы попытаться сказать о простейшем: об отношениях главенствования и подчинения, слагающихся в результате последующей проверки подобных прогнозов. А прогнозов-сигналов в романе, по крайней мере, не менее трех.

Один из них задан уже в самом начале романа, и содержится он *в имени* героя его. «Евгений Онегин» — в этом заложены свойства героя, которым предстояло развиваться на протяжении всего сюжета, в начале работы над будущей книгой еще, несомненно, неясного. Слагая роман, Пушкин во многом неподдельно импровизировал. Однако подобно тому как делал это его своеобразный двойник, поэт-итальянец из «Египетских ночей», импровизировал он на заданную тему, в заданном направлении. А оно было определено именем «Евгений» — родовитый, знатный, аристократический; и здесь нельзя не согласиться с трюизмом, предписывающим нам видеть в герое романа типичного представителя дворянской молодежи начала XIX столетия. Кроме того: «Онегин». В основе фамилии — имя реки. К тому же северной, холодной реки. А река в творческом мире поэта неизменно прихотлива, непостоянна, капризна: такова Нева в «Медном всаднике», таков Терек в «Кавказе», а как раз эти реки упомянуты в романе. Одна — в качестве духовной колыбели героя — Нева, другая — в качестве его своеобразного alter ego, своенравного потока, на волны которого глядит Онегин во время своего путешествия. Таким образом, приступая к роману, Пушкин действительно не знал всего, что предстоит претерпеть и пережить герою его; но он не мог оступиться от метафорического эпитета, однажды данного им своему «приятелю», и этот антропонимический эпитет и явился первым, главенствующим прогнозом, подвергающимся в ходе развития сюжета романа апробации и в конце концов сбывшимся: замкнутость в кругу света, подчиненность его этическим нормам и

даже порабощенность ими определили и участь Ленского, и все дальнейшие злоключения героя. Прогноз, данный именем, это прогноз сопутствующий, прогноз-линия, идущая через *весь* роман, с начала и до конца.

Сон Татьяны — прогноз однократный. При кажущейся сбивчивости его он ясен, отчетлив; а художественное значение его, в частности, состоит в расширении сферы того, что происходит в романе. Предстоящая дуэль — акт, не носящий самодовлеющего, нравоописательного характера; это еще и обречение на заклятие. Происходящее недвусмысленно проецируется в ветхозаветный миф, и Онегин при всей социальной конкретности его оказывается новоявленным Каином. Явление Каина в мир вовсе не предопределено, но и предотвратить порождение его новых модификаций невозможно. На все, происходящее в романе, проливается дополнительный свет. Возникает вопрос: возможен ли рай на земле? Достигим ли? И перед главенствующим в романе вопрошающим, проблемным началом открывается еще одна зона; действие его расширяется на тысячи лет назад, происшедшее в одной из северных губерний Российской империи становится продолжением того, что когда-то произошло в ветхозаветной пустыне.

Есть в романе и еще один прогноз. Содержится он в сцене, которая не раз комментировалась, хотя прогностический и сюжетообразующий характер ее не был замечен: акцент делался на другом.

Пятая глава романа открывается вошедшим во все хрестоматии эпизодом: пришла зима долгожданная. Появляются тут знаменитый крестьянин на дровнях, дворовый мальчик с салазками; а далее речь заходит о крещенских вечерах в патриархальной усадьбе Лариных:

По старине торжествовали
В их доме в эти вечера:
Служанки со всего двора
Про барышень своих гадали
И им сулили каждый год
Мужьев военных и поход. (VI, 98—99)

Снова прогноз! В отличие от прогноза-имени, прогноза, который мы определили как линию, это прогноз однократный. В синтаксисе романа он родствен сну, который Татьяна увидит чуть позже: не наше дело судить о том, могут ли предугадываться и управляться прогнозами какие-либо события, происходящие в жизни,

но события, разыгравшиеся в реальности сюжета романа, управляются прогнозом... служанок. Тех самых, которых Ларина старшая «била, осердясь», но которые как бы то ни было предсказали все дальнейшие события повествования Пушкина.

Сцена ежегодных крещенских гаданий служанок, несомненно, напоминает известный эпизод с предсказанием кудесника князю Олегу. Оно было сделано в туманной, невнятной форме, но в основе своей оно подтвердилось: конь и смерть всемогущего правителя-воина оказались взаимосвязаны при помощи змеи, о которой ни слова сказано не было. Но прогнозы восходят к пророчествам. И прогноз, еще не отторгшийся от пророчества, и не должен охватывать все подробности предстоящего, иначе он превратится в загроможденное деталями описание будущего, наподобие пародируемой Пушкиным утопии о грядущем расцвете России. В пределах поставленных пред собою задач кудесник был точен. Но сюжет «Песни о вещем Олеге» был эпичен, а в «Евгении Онегине» эпос систематически демонументализируется, снижается, прозаизируется. И вместо волхва появляется стайка дворовых, девушек-крепостных, хор которых аккомпанирует действию. Песня их стала фоном, на котором произошло объяснение Татьяны с Онегиным. Пели они, как известно, не от хорошей жизни. Им приказано петь, «чтоб барской ягоды тайком / Уста лукавые не ели» (VI, 71). Эта деталь поместного быта и нравов тоже не самодовлеюща. Запечатлен здесь не только быт: перед нами — мотив запретного плода, который в ориентированном на ветхозаветную мифологию пронизанном иронией мире романа снижен, растворен в подробностях обыденной жизни, как бы запрятан в них.

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 (VI, 177), —

скажет Пушкин ближе к концу романа, и мотив вкушения запретного плода здесь уже окажется названным, выведенным из-под спуда. Но он присутствует в романе и в высоком метафорическом варианте, и в сниженном:

Татьяна — «Эва», отказавшаяся от вкушения запретного плода, а крепостные служанки, благодаря предусмотрительности ее домовитой матушки, не вкусили его реально, зане велено было им петь. Но рай тем не менее героям недоступен, и убийство Авеля Каином совершилось.

А предсказали его, сие убийство, все те же дворовые девки-служанки, Акульки и Селины. Прогнозы свои они повторяли из года в год, и оказались правы: обе сестры вышли за военных «мужьев».

И скоро звонкий голос Оли
В семействе Лариных умолк.
Улан, своей невольник доли,
Был должен ехать с нею в полк. (VI, 143)

Таким образом, и поход состоялся — поход, предсказанный дворовыми девками, Кассандрами русского севера. Подобно волхву-кудеснику, они не прогнозировали, а скорее пророчествовали. Но в сжатом виде именно их пророчество содержит в себе *весь* последующий сюжет: для того, чтобы Ольга вышла за военного, офицера, Ленский должен был куда-то исчезнуть. Но не мог же он разлюбить свою узаконенную невесту или внезапно отбыть из губернии, скрыться куда-то. Значит, не принимая событий романа за реальность и оставаясь на почве филологии, мы должны сказать, что ежегодно повторявшееся пророчество предусматривало вытеснение из сюжета романа Ленского одним лишь путем: была предсказана его смерть, его последующее оплакивание. И забвение памяти его предсказано было, да к тому же возможно, что «Ленский» фамилия не без грустного каламбура: не Лена, а Лета, о которой упоминает бедняжка поэт в предсмертной элегии. Словом, эпизод с гаданьем в сюжете романа выдвинут на роль подспудного, почти незаметного стимула; причем этот стимул более важен, чем стимул последующий, — провидческий сон: он охватывает больший круг вовлеченных в предсказанное героев, для реализации его требуется больше событий-тем. В синтаксическом строе романа приоритет остается за ним, а сон Татьяны лишь конкретизирует то, что было предречено какой-нибудь Акулькой-Кассандрой.

Эпизод с гаданием служанок-дворовых форсирует развитие и жанровых особенностей романа. Кудесник в «Песне о вещем Олеге», бесспорно, эпический персон

наж. Крепостные Кассандры — фигуры романские: приращия их до обыденности традиционные, да и поданы они без эпической установки на сугубую значительность вещего слова. Пророчество в «Песне» являет собою прямой ответ на греховный вопрос язычника-князя; но тысячу лет спустя духовных наследниц волхва о будущем никто не спрашивает. Их вещее слово «спрятано» в развлечение, в забаву, в игру. И смотрят на них как на играющих, забавляющихся, так что даже Татьяна, верившая гаданьям, осталась глуха к услышанному.

Слепы и глухи к пророчествам Кассандр-служанок остались и исследователи поэтики романа «Евгений Онегин», хотя укорять их этим нельзя; время драматических отношений человека с обступающими его отовсюду прогнозами приближалось медленно-медленно.

Но сейчас оно наступило...

◆
«ЕЕ СЕСТРА ЗВАЛАСЬ ТАТЬЯНА...»

(Об имени пушкинской героини)

Имя героини «Евгения Онегина» давно уже стало своеобразным доказательством народной основы этого образа, лишний раз подчеркивающим, что перед нами «тип русской женщины». Н. Л. Бродский указывал в своем комментарии к роману: «Пушкин, давая своей героине это «звучное и приятное» имя, очевидно, хотел наряду с иноземной стихией в ее воспитании подчеркнуть коренную особенность ее личности — почвенность, связанность с простонародным бытом («русская душою»), с русским фольклором, с «мирной стариной», не уничтоженной в дворянской девушке ни «дурой английской породы, ни своенравной мамзелью»¹. Ю. М. Лотман отмечает, что имя Татьяны является своеобразным сигналом ее принадлежности к провинциальному (а не к столичному) дворянству и лишено «литературной традиции»². В комментарии популярного характера, предназначенном школьникам, указывается прямо, «что в эпоху до «Евгения Онегина» это имя звучало совершенно так же, как теперь Матрена, Марфа, Прасковья, Лукерья, Фекла...»³.

Подобные отсылки к традиции именования девочек в среде русского дворянства вообще и помещного в частности, не объясняют, однако, некоторых странностей собственно литературного характера.

¹ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин»: Роман А. С. Пушкина. М., 1964. С. 160.

² См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 196—198.

³ Долинина Н. Прочитаем «Онегина» вместе. Л., 1971. С. 37.

Эти объяснения идут, казалось бы, от самого Пушкина, который к стиху, вынесенному нами в заглавие, сделал примечание: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами» (VI, 192). Но каков смысл этого примечания? Б. С. Мейлах увидел в нем «защиту» имени героини и охарактеризовал его как «укоризненные слова в адрес приверженцев салонного вкуса»⁴. Но от кого Пушкин «защищался» столь странным образом? Из известных нам откликов на «Евгения Онегина» нет ни одного, где бы автору попеняли за «простонародное» имя Татьяны.

Да и такое ли уж оно «простонародное»? По данным В. А. Никонова, в начале XIX века имя Татьяна встречалось у крестьянок от 18 до 30 (по различным уездам) раз на тысячу, а у дворянок в среднем 10 раз на тысячу⁵. «В числе частых» это имя для конца XVIII в. указывает и В. Д. Бондалетов⁶. Между тем целый ряд собственно «крестьянских» женских имен (вроде «соседок» Татьяны по православным святцам Феозвы или Неонилы) был вообще невозможен в крестьянской среде.

Н. Л. Бродский в качестве доказательства «простонародности» имени героини «Евгения Онегина» приводит тот факт, что в «черновом варианте баллады «Жених» купеческая дочь носит имя Татьяны»⁷. Но если продолжить это наблюдение, то получается интересный парадокс: в черновых рукописях второй главы «Онегина» (писалась в ноябре—декабре 1823 г.) сестра Ольги первоначально названа Наташа (именно Наташа, а не Наталья; см.: VI, 289), а это имя в свою очередь стало «окончательным» именем «купеческой дочери» из баллады «Жених» (писалась год спустя, в декабре 1824 г.). Здесь интересна не только «взаимозаменяемость» имен Наташа — Татьяна, но и то, что имя «купеческой дочери», несомненно, связано именно с литературной традицией — с известной балладой П. А. Катенина «Наташа» (1814). Этот пример лишний раз подчеркивает, что определить, где собственно «бытовая» традиция в имени

⁴ Мейлах Б. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1975. С. 286.

⁵ См.: Никонов В. А. Имя и общество. М., 1974. С. 54.

⁶ См.: Бондалетов В. Д. Русская ономастика. М., 1983.

С. 116—117.

⁷ Бродский Н. Л. Указ. соч. С. 160.

персонажа, а где собственно «литературная», вряд ли возможно однозначно.

Если исходить из того, что в «представлении» Татьяны Лариной читателю отразился чисто бытовой уровень «отделения» ее от окружающей патриархальной среды, то выбор имени, данного ей, объяснить весьма непросто. Пушкин, предчувствуя вопрос, почему Татьяна выросла столь отличной от младшей сестры, сразу же после первоначального «представления» героини (строфы XXIV—XXIX) дает объяснение этому вопросу в характеристике матери (строфы XXX—XXXIII). Выданная замуж за нелюбимого человека и увезенная «разумным мужем» в деревню, мать Татьяны «рвалась и плакала сначала, // С супругом чуть не развелась», — и в этот период «адаптации» появилась на свет старшая дочь, которая поначалу не очень была нужна матери. Когда же мать «привыкла, и довольна стала», все родительские и воспитательные устремления ее оказались обращены к младшей дочери, Ольге. Ольга стала любимицей семьи, а Татьяна «казалась девочкой чужой» и была оставлена как бы в стороне от материнской любви и от традиций патриархально-дворянского воспитания. «Бытовая» мотивировка кажется весьма логичной, но когда дело касается «простонародного» имени героини, возникает противоречие: если в период «адаптации» мать «звала Полиною Прасковью», а Акульку — Селиной, то почему она позволила дать старшей дочери такое «неподходящее» имя?

Думается, что эту «простонародность» не следует толковать буквально.

Наконец сама XXIV строфа второй главы «Онегина», где Пушкин приводит обширное рассуждение по поводу именованья героини, имеет несомненную литературную направленность:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим. (VI, 42)

Можно ли это замечание Пушкина толковать в том смысле, что до «Евгения Онегина» русская литература не знала имени Татьяна, что «Пушкин сделал нам подарок — одно из самых красивых женских имен»⁸? Отнюдь нет. Двух Татьян указал нам Н. Л. Бродский —

⁸ Долинина Н. Указ. соч. С. 38.

«одна из московских барынь старого поколения — Татьяна Юрьевна в «Горе от ума», другая — в романе А. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного сообщества и воспитания» (1799—1801)»⁹. Имя это встречается и в русской повести начала XIX века: в повести В. Измайлова «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» (1804) оно было, как видим, вынесено даже в заглавие. Правда, имя Татьяна в той же сентиментальной повести встречается реже, чем, например, Лиза, Юлия или Мария, и отнюдь не вошло в круг устойчивой традиции называния героинь, не было «освящено» этой традицией, — что, собственно, и имеет в виду Пушкин, указывая: «впервые... освятим» (ранний вариант: «Неустрашаясь освятим» — VI, 289).

И что ж? оно приятно, звучно;
Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспоминанье старины
Иль девичьей!.. (VI, 42)

В черновых рукописях «девичья» отсутствовала, была только «старина» (VI, 289); имя, «освящающее» «воспоминанья старины», — так было в пушкинском замысле. Приведенное же выше примечание имеет отношение как раз к «девичьей», возникшей в окончательном варианте; причем оно имеет явно иронический оттенок значения при перечислении «сладкозвучнейших греческих имен», выглядящих для читателя экзотически. Живая память прошлого «переселилась» в девичью, равно как в варианте окончания второй главы Пушкин не отрицает возможности «переселения» к «простолюдинам» и собственных творений:

Изорванный, в пыли и в саже,
Мой [напечатанный] рассказ
Служанкой изгнан из уборной
В передней кончит век позорный (VI, 301)

Речь здесь идет о перипетиях культурного развития вообще: то, что раньше казалось «сладкозвучнейшим», ныне среди образованного общества вызывает лишь снисходительную улыбку превосходства. Об этом же — окончание строфы:

...мы все должны
Признаться: вкусу очень мало
У нас и в наших именах

⁹ Бродский Н. Л. Указ. соч. С. 160.

(Не говорим уж о стихах);
Нам просвещение не пристало,
И нам досталось от него
Жеманство, — больше ничего. (VI, 42)

В черновых рукописях этот недостаток «вкуса» распространялся и на бытовую сферу:

Что вкуса очень очень мало
У нас и в платьях и в домах
И на крестинах и в стихах. (VI, 289—290)

Окончание строфы вводит публицистическую, современную тематику. Но что скрывается за пушкинским упреком в адрес русского «просвещения», которое вносит в житейское, психологическое и духовное бытие образованного сословия атмосферу «жеманства, — больше ничего»? Каков литературный генезис этой идеи?

Еще в начале XIX века в публицистике представителей «патриотического» направления (С. Н. Глинка, Ф. В. Ростопчин, А. С. Шишков, Г. В. Гераков, А. А. Писарев и другие) активно культивировалась идея возврата к нравственным нормам допетровской старины, борьбы против господствовавшей в русском обществе галломании, которая сделалась тормозом русского просвещения, идея отрицания «жеманства» всякого рода подражателей. Пропаганда этих воззрений особенно усилилась в эпоху наполеоновских войн и доходила иногда до крайних пределов, что возмутило, например, Батюшкова, заметившего осенью 1809 г. в одном из писем: «Еще два слова: любить Отечество должно. Кто не любит его, тот изверг. Но можно ли любить невежество? Можно ли любить нравы, обычаи, от которых мы отдалены веками и, что еще более, целым веком просвещения? Зачем же эти усердные маратели выхваляют все старое? <...> Глинка называет «Вестник» свой «Русским», как будто пишет в Китае для миссионеров или пекинского архимандрита. Другие, а их тысячи, жужжат, нашептывают: русское, русское, русское... а я потерял вовсе терпение!»¹⁰.

Самым ярким произведением этого ряда стали «Письма из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола, печатавшиеся в «Сыне Отечества» в 1813—1815 гг. (всего 15 писем). В свое время они получили широкий общественный резонанс, были замечены как

¹⁰ Батюшков К. Н. Сочинения. СПб. 1886. Т. 3. С. 57—58.

одно из самых серьезных литературных произведений периода Отечественной войны, — и, несомненно, были известны Пушкину-лицейсту. «Письма...» Муравьева-Апостола представляют собой собрание наблюдений и мыслей автора о вреде галломании, господствующей в свете, его рассуждения о путях организации «естественного» воспитания и обучения детей, о формировании литературных симпатий и т. п.

В письме седьмом этого цикла встречается имя Татьяна, причем в контексте, идеологически близком пушкинским рассуждениям. В письме использован прием, характерный еще для журналистики XVIII века: автор приводит вымышленное письмо к нему некоего «отставного гвардии капитан-поручика Африкана Назутовского», описывающего горестную историю своей жизни, горестную именно потому, что герой, «по причине затверделости носовых хрящей», не смог выучиться «правильному выговору французского носового эна». Из-за этого он вынужден был оставить военную службу в Петербурге, из-за этого расстроилась его женитьба на молодой жительнице Москвы. Эту молодую москвичку Назутовский встречает на бале в Дворянском собрании (на «ярмарке невест»):

«Подошел к одному знакомому, я спросил: кто эта черноглазая девушка, которая танцует отсюда в 3-й паре? — Это *Темира*, — отвечал он, — прекрасная и любезная девушка, от которой не у тебя одного кружится голова... — *Темира!* Так она чужестранка... — Ничего не бывало! Русская. При святом крещении ее назвали в угодность бабки ее Татьяною; но это имя такое грубое, что ей никак нельзя было при нем оставаться, и для того, как в семействе своем, так и в городе, она слывет под именем *Темиры*. — Этакое переименование из русской Татьяны во французскую Темиру немного доброго обещаю, и мне бы тут уже догадаться, что она не по моим затверделым носовым хрящам; но что может рассудок против заразы прелестного личика!»¹¹.

Далее рисуется история сватовства Назутовского к Темире-Татьяне и помолвка, расстроившаяся только потому, что герой не смог произнести «гнусных энов» во французском куплете. Вследствие нервного расстройства он уехал в рязанскую деревню и «не только не заботил-

¹¹ Сын Отечества. 1813. Ч. 10. № 49. С. 145—146.

ся более о Темире, или Татьяне, но еще благодарил бога за то, что он избавил меня от нее»¹². Сопоставление Темира — Татьяна оказывается частью парадоксальной «картинки» светского быта, в котором на место живо-го, естественного «воспоминанья старины» становится условное французское «жеманство».

Ю. М. Лотман обратил внимание на проводимую в «Евгении Онегине» своеобразную параллель имен Татьяна — Светлана (героиня баллады Жуковского), определив ее как параллель имени «поэтического» и «антипоэтического», «одного, ориентированного на романтическую фантастику и игру, другого, — на бытовую и психологическую реальность»¹³.

Но подобного рода параллель наблюдаем и у Муравьева-Апостола. Темира — не собственно «французское» имя, а имя специфически литературное, подобное Эльвине, Дафне, Лилете, Филесе и т. п. Именно в качестве такого имя Темира употреблено в ранних лицейских стихах Пушкина «Измены» (1815), «Мое завещание. Друзьям» (1815), «Послание В. Л. Пушкину» (1817) и других. В ироническом контексте это имя употреблено в «Евгении Онегине»; в составе цитаты из Дельвига в начальных строфах 4-й главы, не вошедших в окончательный текст (отрывок «Женщины»):

Темира, Дафна и Лилета
Как сон забыты мной давно. (VI, 592)

В примечаниях к пародии «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) это имя употреблено и вовсе насмешливо: «Графиня <А. И.> Хвостова, урожденная княжна Горчакова, достойная супруга маститого нашего Певца. Во многочисленных своих стихотворениях везде называет он ее Темирою...» (II, 388). Параллель Темиры и бытового имени (да еще с прибавлением девичьей фамилии) используется в данном случае для придания комического эффекта — для того же, для чего использует параллель Темира-Татьяна Муравьев-Апостол. Этот комический эффект оказывается попросту неизбежен при такого рода сопоставлениях.

Параллель Татьяна — Светлана оказывается совсем

¹² Там же. С. 152.

¹³ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 258.

иной по своему характеру и оттенкам: Татьяна «молчалива как Светлана» (VI, 53) или:

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я — при мысли о Светлане
Мне стало страшно... (VI, 101)

Ю. М. Лотман замечает, что эта параллель «звучала для уха читателей тех лет шокирующе, поскольку Светлана не бытовое имя (оно отсутствует в святцах), а поэтическое...»¹⁴. Это утверждение необходимо уточнить.

Во-первых, в литературной традиции начала XIX века очень часто в пределах одного произведения употреблялись и условные, и реальные имена (например, в «Российском Жилблазе» В. Т. Нарезного). Это совмещение было достаточно устойчивым для русской литературы вообще: оно встречается у Достоевского (Тереза и Фальдони в «Бедных людях»), у Лескова, у Чехова и других писателей.

Во-вторых, совершенно неуловимой оказывается грань между «поэтическими» и «непоэтическими» сторонами в именовании, например, многочисленных Лиз, Маш или Анют, персонажей русских сентиментальных повестей.

В-третьих, в данном случае параллель проводится не столько между именами Татьяна — Светлана, сколько между литературными персонажами, носящими эти имена. В пределах этой параллели оба имени (а не только Светлана) оказываются насыщенными не только «бытовым», но и поэтическим содержанием. Имя Татьяна, введенное в литературный контекст (пусть даже и с оговоркой о «непривычности» имени), стало уже собственно литературным фактом, равноправным имени Светлана — с точки зрения поэтики — и воспринимается читателем-современником отстраненно от собственно бытового «прототипа». Поэтому вряд ли можно однозначно говорить, что имя героини «Евгения Онегина» «было подчеркнуто бытовым и простонародным, звучащим «антипоэтически», а не просто нейтрально»¹⁵.

Татьяна — имя, которое в «Евгении Онегине» становится не столько «бытовым» знаком простонародности героини, сколько *литературным* — и потому в значи-

¹⁴ Там же. С. 257.

¹⁵ Там же. С. 257—258.

тельной степени условным — сигналом ее народности в широком смысле: ее «старинности», исконности типа «русской душой» женщины. Этот литературный сигнал был для большинства современников уже забытым, зыбким — и потому введение его потребовало специального примечания — оговорки, в какой-то мере раскрывавшей истоки этого сигнала.

Это отнюдь не означает, что Пушкин принимал все идеологические и поэтические установления тех традиций, которые восходили к «патриотическому направлению русской публицистики начала XIX века. Сложное отношение к этим традициям вызвало к жизни последующие «оговорки» Пушкина на эту же тему: ему, например, потребовалось на протяжении пяти стрóf (гл. III, стрóфы XXVI—XXX) объяснять, почему Татьяна

...по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала,
И выражалася с трудом
На языке своем родном... (VI, 63)

Анализ подобных «оговорок» — предмет самостоятельного исследования, выходящего за пределы настоящей статьи.



К ВОПРОСУ ОБ ИЛЛЮЗОРНОМ ДОКУМЕНТЕ
В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1

Проблема взаимодействия жанров в живом литературном процессе продолжает привлекать внимание исследователей. Еще в работе 1941 года «Эпос и роман» М. М. Бахтин писал о «глубокой и исторической борьбе жанров»¹, о «становлении и росте жанрового костяка литературы»². Но в пушкинском романе совершается процесс, быть может, еще более значительный, чем борьба жанров. Обратимся к причинам, характеру и последствиям данного процесса.

Завершая первую главу «Онегина», Пушкин замечает: «Противоречий очень много, Но их исправить не хочу». В то же время конкретный материал начальной главы не дает, да и не может дать оснований говорить о сколько-нибудь существенных противоречиях: и сюжет, и композиция, и психологический портрет героя лишь намечены. Кроме того, как-то трудно согласуется высказанное нежелание «исправить» действительные или мнимые противоречия с тем вниманием, которое Пушкин уделял организации собственных произведений. Д. Д. Благой указывает, что «тщательная подготовка, продумывание и оформление плана каждого очередного своего творческого замысла занимает чрезвычайно важное место в творческом процессе Пушкина, составляя,

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 449.

² Там же.

как правило, его начальное, исходное звено»³. Свидетельств этому множество, и они общеизвестны.

В письме 1825 года Бестужеву Пушкин заметил: «Роман требует болтовни...»⁴. Но в «Онегине» «болтовня» — это лишь одна из интонаций авторского голоса, никак, разумеется, не влияющая на серьезность высказываемой мысли. Именно с такой предельно сжатой мыслью, замаскированной шутиливой интонацией («болтовней»), мы сталкиваемся в замечании о противоречиях, которыми в действительности изобилует целое пушкинского романа.

Мы, впрочем, вправе предположить, что речь идет о прогнозируемых противоречиях, тем более что в непосредственной близости находится упоминание о «форме плана»:

Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу...

Но план пушкинского романа с точки зрения сюжета безукоризненно точен. Кроме того, сюжетные или композиционные неувязки и предусмотреть, и исправить не составило бы труда. По-видимому, противоречия, о которых говорит поэт, затрагивают не «рукотворные» уровни произведения, всецело — особенно на раннем этапе работы — зависящие от авторской воли, но те фундаментальные пласты, которые этой волей не определяются.

Перед нами ситуация действительно уникальная. В «Евгении Онегине» традиционно прозаический романский жанр входит в соприкосновение с лирическим родом. Подчеркнем: с родом, а не просто со стихом и не только со стихом⁵. Но и жанр и род являются столь мощными, мировоззренчески насыщенными характеристиками литературного произведения, что, будучи избранными, мгновенно выходят из-под авторского контроля. Лирический род вступает во взаимодействие с

³ Благой Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979. Т. 2. С. 25.

⁴ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 160.

⁵ На то, что в «Онегине» происходит «слияние целого прозаического рода со стихом», указывал Ю. Н. Тынянов в работе «О композиции «Евгения Онегина». См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 64.

чуждым для него романским жанром, и это взаимодействие порождает целый ряд противоречий, осложняющих всю структуру произведения⁶. Более того, противоречия эти неизбежно объективны, «запрограммированы» в самой избранной форме. Именно поэтому Пушкин имел основание говорить о них уже в конце первой главы романа.

Перед Пушкиным стояла задача сложнейшая: удержать структуру в состоянии нефиксированного равновесия между традиционно эпическим жанром и лирическим родом. Допусти он ослабление позиции жанра — и роман рисковал бы стать лироэпической поэмой. При умалении же родовых законов произведение могло превратиться в новеллу «белкинского типа», изложенную стихами. В том-то и дело, что в «Евгении Онегине» жанровая мощь романа соизмерима с мощью рода, нарушается «иерархия» и, что непременно при подобном нарушении, высвобождаются и приходят в движение громадные «энергетические ресурсы». Но взаимодействие двух начал, обладающих различными генетическими кодами, отнюдь не безболезненно. Между романом, единственным «неготовым» жанром, соприкасающимся со стихией «незавершенного настоящего» (М. М. Бахтин), и лирикой разворачивается напряженное противоборство, которое и создает «специфическую двойственность»⁷ каждого структурного элемента. Эта борьба носит, как правило, неявный характер, но в определенных фазах целого обнаруживает себя явственнее. Именно с подобной ситуацией мы сталкиваемся, анализируя природу и функции так называемых «вставных номеров» в романе: писем Татьяны и Онегина и предсмертных стихов Ленского.

Сфера поведения главных героев, история их взаимоотношений всецело подвержены влиянию жанра; с другой стороны, разноплановые лирические отступления находятся в зоне действия родовых законов. Родовые признаки постоянно оказывают давление на характеристики жанра: сюжет, композицию, категорию романного героя и т. д.

⁶ О «принципе противоречий» подробно писал Ю. М. Лотман в спецкурсе, посвященном «Евгению Онегину». См.: Лотман Ю. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.

⁷ Тамарченко Н. Д. Статус героя и «язык сюжета» в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 5.

Например, автор на протяжении всего повествования комментирует происходящие события, высказывает субъективные оценки, рассматривает свою работу по созданию романа и т. п. Но «территория» чужого жанра в целом остается относительно самостоятельной, прямой экспансии рода не происходит. Иное дело, когда сам герой становится автором, то есть пересекает границу, покидает привычную жанровую почву. В этот момент он вовлекается в зону влияния родовых сил. Становление автора как героя, так называемый образ повествователя, происходит на «территории» жанра, но становление героя как автора в условиях романа в стихах может произойти только на «территории» лирического рода. Заметим, что в элегии и письмах меняется и сам тип высказывания. Если в целом в романе преобладает диалогическая речь, не способная существовать безотносительно к конкретному собеседнику, то тексты «вставных номеров» являют образцы лирической, принципиально монологической речи, могущей существовать и самостоятельно в силу своей эстетической завершенности. В известном смысле здесь мы имеем дело не только с романом в стихах, но и со стихами в романе.

В тексте «Евгения Онегина» мы сталкиваемся в общей сложности с пятью дословно воспроизведенными «документами»: помимо трех «вставных номеров» имеются две надгробные надписи на могилах Дмитрия Ларина и Владимира Ленского. Во всех этих «документах» развиваются мотивы любви и смерти, то есть бытийные, онтологические мотивы. Однако в системе романа достаточно часты и упоминания о бытовых текстах, создающих специфический фон, особую «текстовую» среду жизни романских героев. Это и «записочки», и «сердечные письма», «календарь осьмого года», «тетрадь расходов», вызов на дуэль, альбомные записи и т. д. Автор такого текста способен выступать лишь как сугубо частное лицо. Непроизвольно возникающее сопоставление «вставных номеров» с «текстовым» фоном только подчеркивает принципиальную эстетическую сущность первых. Но в условиях стихового романа герой-автор и «текст» взаимодействуют по-особому активно. Поэтому «эстетический текст» как бы «эстетизирует» самого героя-автора. Человек частный преобразуется в человека исторического, полномерно реализовавшего свой нравственный потенциал в исторически обу-

словленной и объективно значимой художественной форме. Скачок от человека внеэстетического, частного к человеку эстетическому, человеку истории трудно в полной мере объяснить с позиций романного жанра, в котором герой всецело объективирован. Герой пушкинского романа оказывается как бы не в состоянии совершить такой скачок, стать единоличным автором «эстетического текста», не может обойтись без «помощи» автора целого. Поэтому мы вправе допустить, что системно существующее сопоставление «вставных номеров» с «текстами» фона исподволь подготавливает читателя к восприятию феномена «двойного» авторства. Двойственный характер авторства «вставных номеров» есть один из результатов серьезнейшей борьбы между жанром и лирическим родом. Разрушая в определенных и весьма важных для развития романного сюжета моментах строгие причинно-следственные зависимости (герой объявляется автором «документа», каковым он быть не в состоянии), Пушкин одновременно разрушает один из основных принципов романического повествования — принцип саморазвития судеб героев. Законы жанрового мышления (романного) вынуждены подчиниться более общим, родовым законам мышления лирического. Попутно заметим, что встречающееся объяснение стихотворной формы писем стихотворной формой всего романа не снимает проблемы, оно лишь обозначает ее. Таким образом, тексты «вставных номеров» одновременно принадлежат двум системам координат: если на уровне жанра их авторами являются герои романа, то на уровне рода их авторство находится исключительно в подчинении автора целого.

2

Проблема автора в пушкинском романе продолжает оставаться одной из наиболее сложных и актуальных проблем современной пушкинистики. Цель настоящих заметок — выявить некоторые ее аспекты в связи с так называемыми «вставными номерами».

Все «вставные номера» характеризуются следующими общими чертами:

каждый из них есть акт литературно-художествен-

ного самораскрытия героя, мы сталкиваемся с героем-творцом, что для Пушкина крайне важно;

они являются важнейшими вехами в развитии романного сюжета;

семантически и структурно они соотносены между собой;

каждый из них представлен Пушкиным в качестве подлинного документа, и документальность его всякий раз подчеркивается.

Отмеченные выше общие свойства дают, по-видимому, основания рассматривать совокупность «вставных номеров» как особую подсистему в художественной организации всего произведения.

На документальности писем и элегии Ленского остановимся подробнее. В пушкинистике неоднократно отмечалось, что Пушкин, подготавливая введение «вставного номера», создает иллюзию документа. Так, например, Б. С. Мейлах пишет: «Контекст изображаемого героя позволяя читателю взглянуть на внутренний мир Татьяны, Онегина, Ленского как бы собственными глазами каждого из них. Особенно ярко этот принцип выражен в письмах Татьяны и Онегина, которые представлены как совершенно достоверные, хотя и неизвестно, каким путем оказавшиеся у автора романа»⁸. На это же указывают в своем комментарии к роману и Ю. М. Лотман и другие. С другой стороны, не получило должной оценки и осознания то обстоятельство, что одновременно самим поэтом идея подлинности документа и дискредитируется путем внедрения в мотивационную сферу каждого из «вставных номеров» некоей условности или даже целой системы условностей. Многие из них отмечались в исследовательской литературе о романе, однако для нас важен не самый факт их наличия, а системно возникающие при этом особые функционально-смысловые отношения.

Рассмотрим вначале условности и противоречия, присущие всем «вставным номерам»:

странным образом автору известны и тексты всех «документов», хотя не он является адресатом и адресантом писем; с Ленским же повествователь не знаком, а путь, которым он получает стихи Ленского, остается

⁸ Мейлах Б. С. Творчество А. С. Пушкина: Развитие художественной системы. М., 1984. С. 75.

для читателя совершенно непроясненным. На данное противоречие — со ссылкой на Ю. Н. Чумакова — указывает Лотман⁹. Посчитать столь вопиющее нарушение сюжетной логики случайностью трудно. Тем более, учитывая, какое огромное значение придавалось Пушкиным «форме плана». Кроме того, роман публиковался при жизни поэта отдельными изданиями не однажды, и Пушкин мог без особого труда устранить замеченные противоречия;

вторая условность всеобщего характера связана со стиховой формой пушкинского романа. Ю. Н. Тынянов в работе «О композиции «Евгения Онегина» писал: «...мы не вправе относиться к семантическим элементам стихотворной речи так же, как к семантическим элементам речи прозаической. Смысл поэзии иной по сравнению со смыслом прозы. Такая ошибка возникает легче всего, когда обычный для прозы вид (роман, например), тесно спаянный с конструктивным принципом прозы, внедрен в стих. Семантические элементы здесь прежде всего деформированы стихом»¹⁰. Одним из смысловых элементов, деформированных стихом, в пушкинском романе является жанр «вставных номеров». Письма, введенные внутрь прозаического романа, обретают, разумеется, специфическую эстетическую функцию, соотношенную с художественным целым. Однако структурно они сохраняют свою внехудожественную, утилитарно-прикладную жанровую природу. Будучи изъяты из окружающей среды прозаического романа, такие письма тем не менее не утрачивают прикладного значения. Иное дело — письма, введенные внутрь стихового романа. Стихотворная речь, деформируя жанр письма, вплотную сближает его с жанром послания. Послание же есть жанр сугубо художественный, с богатой традицией, пронизанной идущими из глубины веков эстетическими токами. Стиховое письмо внутри романа в стихах уже не только осложнено художественной функцией, но само являет образец художественной формы. Таким образом, мы имеем дело со своеобразным жанровым гибридом: формально обозначено — письмо, фактически осуществлено — послание. В известном смысле

⁹ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 9.

¹⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 56.

жанровой диффузии подвергались и предсмертные стихи Ленского, в которых есть черты и элегии, и опять-таки романтического послания: «Забудет мир меня; но ты Придешь ли, дева красоты, Слезу пролить над ранней урной И думать: он меня любил, Он мне единой посвятил Рассвет печальный жизни бурной!..» и т. д.

Введение каждого из «вставных номеров» связано и с частными условностями, проявляющимися и в сюжетных несоответствиях, и в структурных несообразностях.

Татьяна

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.

Письму Татьяны предшествует обширное авторское отступление, в котором огромное место отведено проблемам специально лутературным: появляются имена Богдановича, Парни, ссылки на Данте и Баратынского, размышления о неразработанности русской прозы, русском литературном языке и т. п. Все это подготавливает наше восприятие письма как факта прежде всего литературного, а уж потом прикладного.

Письмо Татьяны в подлиннике писано по-французски и прозой. В тексте же романа зафиксирован его «неполный, слабый перевод». Причем ситуация складывается парадоксально: не стихи переведены прозой, а проза — стихами. Но энергия прозы и энергия стиха не могут быть взаимозаменяемы. Авторская воля Татьяны в высокой степени оказывается «заглушена» авторской волей Пушкина. Таким образом, поскольку выйти за пределы канонического текста романа нам не дано, мы с неизбежностью сталкиваемся со структурным феноменом «двойного» авторства текста. Формальным автором письма, как того и требует жанр, является Татьяна, фактически же его текст написан Пушкиным. Закон объективно развивающегося сюжета романа приходит в противоречие с закономерностями стихового лирического романа.

Ленский

Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они...

Ленский — поэт. Это, доминанта его характера.

Поэтическая структура его творения строго мотивирована. Тем интереснее, что разрушение иллюзии документа происходит именно на структурном уровне.

Во-первых, вызывает недоумение, что Ленский владеет уникальной онегинской строфой, письма Татьяны и Онегина астрофичны. Однако именно с этим обстоятельством связана такая необъяснимая «оплошность» Ленского: он «забывает» зарифмовать два начальных стиха первой строфы своей элегии, вернее — рифмует их с пушкинскими стихами.

Кроме того, элегия Ленского имеет ложный финал («приди, приди: я твой супруг!..»). На деле же ее — предсмертную элегию романтика и прощальную элегию по романтизму — венчает ключевое для Ленского и одно из решающих для романтической культуры в целом слово «идеал»:

И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал <...>

Но и относительно истинности или ложности данного финала вопрос не может быть решен окончательно; то ли элегия дописана до конца, то ли оборвана на полуслове. Внутри элегии возникает семантическая и структурная пауза, в которую вторгается открытый пушкинский комментарий опять-таки сугубо литературного свойства: «Так он писал *темно и вяло* <...>» и т. д. По-своему наличие в элегии Ленского данного структурного и семантического разрыва подобно пропуску в пушкинском романе тех строк, которых в реальности никогда не существовало. Суммируя весь ряд больших и меньших условностей, мы и применительно к элегии Ленского можем говорить о структурном разрушении документа как такового, о проявляющемся при этом феномене «двойного» авторства.

Онегин

Вот вам письмо его точь-в-точь.

Личность Онегина — основной предмет эпического романного исследования. Отсюда — и характер условностей, связанных с письмом Онегина к Татьяне.

Письмо Татьяны и предсмертные стихи Ленского по-своему строго мотивированы в качестве стихотворных

произведений: письмо Татьяны — перевод, Ленский же — поэт. Письмо же Онегина наиболее нуждавшееся в подобной мотивировке, лишено ее совершенно. Напротив, именно в данном случае настаивание на документальности введенного текста особенно отчетливо.

Подобно тому как доминанта личности Ленского — поэтичность, доминанта характера Онегина на протяжении почти всего романа — прозаичность. Поскольку стихотворная форма письма никак не оговорена, то неизбежен конфликт между логикой характера и способом его самовыражения.

Противоречия возникают не только на уровне развития характера, но и на уровне развития эпического сюжета. «Он так привык теряться в этом, Что чуть с ума не своротил Или не сделался поэтом», — говорит Пушкин об Онегине, но уже после того как его герой вопреки всякой логике пишет великолепное любовное послание стихами. Любопытно, что Пушкин исключает «альбом Онегина» из окончательного текста романа, оставляя на долю героя лишь одну возможность литературно-творческого самораскрытия.

3

Рассматривая все обозначенные выше противоречия и условности системно, начинаешь осознавать их неслучайность. Одной рукой создавая, а другой — разрушая иллюзию документа, Пушкин в конечном счете вводит в роман совершенно специфическую стихию иллюзорного документализма (что, разумеется, ни в коем случае не равно иллюзии документа).

Иллюзорный документ — вещь противоестественная по самой своей природе. Автор иллюзорного документа сам становится в известном смысле иллюзорен. Между автором романа как целого и автором «вставного номера» образуется некая контактная зона, характеризующаяся тем качеством «двойного» авторства, о котором шла речь выше. Обыкновенно структурно непроницаемый герой традиционного прозаического романа становится структурно проницаем. Происходит это в тот именно момент, когда герой оказывается на высшей точке своего духовного бытия, когда его творческие силы достигают своего апогея. По Пушкину, человек

творящий не равен человеку бытовому. Чарский-поэт много выше Чарского светского человека; Импровизатор в миг творчества несопоставим с собою же дельцом; творящий Сальери не есть тот же Сальери в обыденности. Программное выражение этой излюбленной Пушкиным концепции человека — в стихотворениях «Поэт», «Пророк» и других. В недрах огромной романной структуры автор «вставного номера» в момент наивысшего творческого напряжения, средоточения всех душевных сил как бы разрывает путы собственной кабальной структурной зависимости части от целого, на миг отождествляется с ним, чтобы уже в следующее мгновение вновь подвергнуться диссимиляции.

С этой точки зрения присмотримся к проблеме автора. Двуединство — Пушкин как автор целого и Пушкин как повествователь — достраивается до триединства: автор целого, автор-повествователь; автор-герой. Такой подход позволяет увидеть за всеми перечисленными ранее несообразностями внутреннюю, неочевидную гармонию, единый замысел, обусловленный уникальностью избранного Пушкиным жанра. Так, например, снимается вопрос о путях попадания в руки повествователя всех «документов»: их замыслы следует искать не в архиве рассказчика, а в лаборатории автора целого.

Данный подход позволяет обосновать многочисленные историко-литературные и мемуарные высказывания¹¹, отождествляющие Пушкина с каждым из главных героев романа, и неоднократно выдвигавшуюся мысль о протеизме Пушкина как фундаментальном свойстве его художественной системы. Наконец, предложенный подход позволяет рассмотреть роман «Евгений Онегин» как своеобразную лабораторию русского классического романа XIX века, лабораторию, где испытывались различные типы взаимодействия между автором и героем, различные способы общения между ними: от почти полного их слияния до размежевания и разбегания на полюса.

¹¹ Материал по этому поводу представлен, в частности, в книге И. Фейнберга «Читая тетради Пушкина». М., 1981. С. 125—127.

◆
**ОБ ОДНОМ ФРАГМЕНТЕ ТЕКСТА
РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

(Из комментариев к роману)

В начале 3-й главы романа Пушкин зарисовывает эпизод общения Онегина и Ленского, их беседу, завершающуюся неожиданным вопросом-восклицанием:

«Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль
Увидеть мне Филлиду эту?..
Представь меня...»

Этот фрагмент не привлек достаточного внимания исследователей и комментаторов романа. Они откликнулись лишь на имя Филлида — «обычное имя героини в античных эклогах: например, в 3-й эклоге Вергилия. Это имя было популярно в русской поэзии, например, у Сумарокова, И. Дмитриева...»¹. «Филлида — обычное в идиллическо-сентиментальной поэзии имя героини»². «Филлида — условно-поэтическое имя, распространенное в идиллической поэзии. Ср. «Филлиде» Карамзина»³. Как видим, комментаторы связывают имя Филлида с определенной и единственной традицией, подчеркивая его распространенность, стертость, обезличенность к началу XIX века, когда это имя полностью утрачивает какое-либо значение, кроме не вполне определенного амплуа персонажа сентиментально-идиллической поэзии.

Известно, что мифологические, исторические или литературные имена в разной степени сохраняют свой

¹ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина. М., 1957. С. 179.

² Пушкин А. С. Евгений Онегин / Комментарий и объяснение трудных слов Б. С. Мейлаха. М.: Л., 1946. С. 206.

³ Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 209.

исходный, первоначальный⁵ смысл для той или иной эпохи. Процесс перехода имени личного, обозначающего конкретное и единичное, в нарицательное, обобщающее есть процесс семантического изменения, как правило, расширения значения. Процесс этот может быть длительным, продолжаться на протяжении веков, а может совершиться в течение нескольких десятилетий и лет («мы все глядим в Наполеоны»). В культурно-историческом сознании происходит актуализация имени, ставшего нарицательным; к другим именам данная эпоха может быть безразличной и глухой. В диалектике жизни имени происходит его частичное или полное переосмысление, причем этот процесс можно наблюдать в языке эпохи, фиксируемом словарями, и в художественном использовании имени, и в индивидуальном восприятии. Некий общий смысл, закрепленный традицией за именем, становится условием индивидуально-поэтического его использования разными художниками в разных текстах. Введение общего, чужого, нарицательного имени в новый текст не просто оживляет имя, но и способно придать ему некий избирательный смысл, привнести дополнительные семантические оттенки. Когда мы наблюдаем сознательный художественный отбор имени, то простого указания, что то или иное имя часто встречается в поэзии определенного времени или определенного типа пафоса, явно недостаточно. Более того, такое указание может увести читателя от контекстного значения имени, если, например, имя Филлида — лишь «звук пустой», принадлежность формы шаблонизированного сентиментально-идиллического канона, а его стертость, знаковая невыраженность понимается как вневременная константа всеобщего поэтического арсенала.

Художественное предпочтение того, а не другого имени включает момент ориентации на его «отвердевший» смысл. Параллелями к этому процессу могут быть жанровые ориентации писателя или образные номинации, при которых в Диане прежде всего восхищает грудь, в облике Флоры — ланиты, а у Терпсихоры — ножка. Какой же внутренний исконный смысл видится в имени Филлида, и почему Пушкин останавливает свой выбор на этом имени? А речь должна идти именно о сознательном отборе имени в, казалось бы, чисто проходном эпизоде. Первоначально рука Пушкина вывела столь же «обычное», часто им употребляемое имя —

Армида. Это не простая перемена равнозначных, пространственных имен, они равноценны лишь в метрическом и ритмическом отношении. Смысл же «шлейфа», тянущегося за одним именем и за другим, различен.

Имя Армида в поэтическом словаре Пушкина и других поэтов его времени обладает значением, непосредственно вытекающим из трактовки этого образа в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». В четвертой песне поэмы посланец Сатаны научает властелина Дамаска Идраота, известного чародея и мага, послать против рыцарского войска Готфреда Бульонского, идущего в Иерусалим освободить от неверных гроб господень, свою племянницу Армиду, изумительную красавицу, превзошедшую в искусстве магии, волшебства и чародейства самого Идраота. Она должна завлечь в свои сети, околдовать своей необычайной красотой и всевозможными уловками, коварством, хитростью, лестью, притворной страстью, напускной стыдливостью и откровенным бесстыдством войско христово и склонить его с пути к намеченной цели. «Для веры и отчизны Все можно предпринять без укоризны», — учит Идраот. Армида, самолюбивая, верящая в неодолимость собственного очарования, в силу волшебства, которым она владеет в совершенстве, смело берет на себя эту миссию. Ей действительно удастся, только появившись в лагере Готфрида, завоевать сердца многих воинов Христа и ложным вымыслом о потерянном владении Дамаском, хитро-сплетением чарующей красоты, любовных обещаний, искусного притворства внести разброд в лагерь христового войска, склонить массу крестоносцев на свою сторону и таким образом совлечь их с пути высшей христианской добродетели. Очарованные рыцари прекрасной дамы были освобождены прекрасным Ринальдо, но позднее и он поддается чарам Армиды, которая увозит его на чудесный остров и поселяет в великолепных чертогах среди волшебных своих садов.

Нам важна не столько сюжетная роль Армиды, сколько та принципиальная авторская характеристика, которая и сделала с момента появления поэмы Тассо имя Армиды знаком определенного женского типа. Армида — это красота приманчивая, влекущая, ослепляющая, возбуждающая восторг и страсть, но одновременно повелевающая очарованной ею душой, оковывающая, подчиняющая себе, лживая, коварная; ранимая

сердце болезненно-вдохновенным созерцанием, мечтанием, жадной обладания ею, но и обезоруживающая, совращающая, несущая в себе некое сатанинское начало прекрасного зла. Вся живая игривость женского ума, подвижность душевных движений для нее лишь средство, приводящее в действие изощренный набор точно рассчитанных или инстинктивно избираемых способов овладения душой и волей человека, не говоря уже о ее способности к магии и волшебству в прямом смысле слова.

Вот почему юношеский пыл страсти влечет «лобзать уста молодых Армид» («Онегин»), мчаться «в санях с Армидами младыми» («Осень»). Вот почему Армида прочно ассоциировалась в поэзии первой трети XIX века с образом Цирцеи, и оба личных имени выступают нередко как нарицательные. Коварство, презрение — неотъемлемое свойство Армид и Цирцей, и Батюшков, например, адресуясь к Д. В. Дашкову, отказывался

...петь коварные забавы
Армид и ветреных Цирцей⁴.

В «Евгении Онегине» молодые Армиды — это молодые Цирцеи. «Лобзать уста молодых цирцей» — было в черновике XXXIII строфы первой главы; в черновом варианте IX строфы второй главы эти имена взаимозаменяемы:

Не пел порочной он забавы,
(Не пел презрительных Армид)
Не пел презрительных Цирцей...

Цирцеи поставлены в один ряд с «московскими франтами»: у них «насмешливые взгляды». И далее, в послании «К вельможе» (1830) «Цирцея молодая» заменяется на «Армиду молодую» (Мария Антуанетта) — см.: VI, 19, 261, 270, 304; III, 217—218, 808.

Литературный образ Цирцеи (из «Одиссеи») на несколько столетий старше Армиды, но к пушкинскому времени образы гомеровского эпоса и рыцарского эпоса Торквато Тассо приходят с равным правом на свое эпико-героическое звучание и с готовой традицией травестийных переосмыслений. Живой питательной средой сниженных значений этих образов становится дворянский быт конца XVIII—начала XIX века, тот самый быт, поэтическому воплощению и переживанию которого посвящены многие строфы «Онегина». Обладая очаровани-

⁴ Б а т ю ш к о в К. Н. Сочинения. М., 1955. С. 186.

ем красоты, молодости, обыкновенного, без мистических таинств, волшебства, армиды и цирцеи светских салонов, благородных собраний, столичных особняков и глухих усадеб становились адресатами любовной лирики. Но при этом в самом существе лирической медитации, в оценочных аспектах выражения переживания в той или иной форме звучат укоризны, жалобы и даже скрытые инвективы, сопровождающие любовные эмоции.

Но есть иного рода очарование, иной тип любви. Он ассоциируется для автора романа и его героев не с Армидой или Цирцеей, а с Филлидой. Рука поэта убирает из строфы, описывающей беседу Ленского и Онегина, вписанное имя Армиды и заменяет его именем Филлиды, связанным с совершенно иным комплексом чувств и отношений.

Имя Филлида, как Армида или Цирцея, совершает к пушкинскому времени свою собственную смысловую эволюцию, становясь в ряд достаточно употребительных имен со своим корневым смыслом. И дело здесь в том, что уже Вергилий в «Буколиках», неоднократно вводя имя Филлиды, использовал значение, сложившееся в античной мифологии и поэтике имени. В 3-й эклоге «Буколик» Меналк и Дамет, соревнуясь в так называемом амебейном (попеременном) пении двустиший, оба называют Филлиду в качестве чего-то достойного и желанного:

Дамет

Ты мне Филлиду пришли, Иолл, — мое нынче рождение;
Сам приходи, когда телку забью для праздника жатвы.

Меналк

Всех мне Филлида милей: когда уезжал я, рыдала:
«Мой ненаглядный, прощай, мой Иолл, прощай!» — говорила⁵.

Дамет и Меналк, как видно, используют событийный мотив и общую характеристику Филлиды, существовавшие в каком-то известном им источнике. Филлида естественно введена в этой эклоге в круг мифологических богов и героев, с которыми связаны мотивы двустиший вергилиевых пастухов (Юпитер, Феб, Галатея, Венера, Музы). И это не случайно. Ведь Филлида — персонаж греческой мифологии, фракийская царевна, знаменитая своей верной и сильной любовью к сыну Тесея Демо-

⁵ Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 47.

фонту, оказавшемуся во Фракии после победы над Троей на своем возвратном пути в Афины.

Во второй книге «Скорбных элегий», в так называемой «Элегии единственной», Овидий писал, что Вергилий воспел «нежной Филлиды страсть... на буколический лад»⁶. Самому же Овидию принадлежит наиболее значительное эпико-лирическое произведение, воспевающее Филлиду, — второе из 15 вымышленных любовных посланий мифологических героинь, разлученных по разным причинам с их возлюбленными («Героиды», или «Героини»). Послание Филлиды к Демофону следует сразу же после послания Пенелопы Уллису. Непосредственность, открытость любовных признаний Филлиды смешаны с жалобами, укоризнами и отчаянной мольбой к Демофону вернуться к ней, исполнить свое обещание. Психология любви в «Героидах» в целом и внутри каждого послания замкнута в довольно тесных пределах настроений: отчаяние, робкая надежда, безнадежность, вновь вера в счастье и вновь тоскливая меланхолия, переходы от мольбы к угрозам, но главное — стремление возродить в душе любимого живое воспоминание о днях любви, возбудить в нем желание вернуться к покинутой любимой. Разлука и порожденные ею тягостные душевные состояния понимаются то как воля рока, то как чье-то злодеяние, то как следствие охлаждения любви, и молодая героиня вкладывает в письмо всю силу страсти, чтобы преодолеть и ту, и другую преграду. Этому эмоциональному напору подчинено воспроизведение сюжетных перипетий мифа и бытовых реалий. Как и другие авторы посланий, Филлида выступает в основной роли, определенной для нее сюжетной идеей мифа, т. е. в качестве героини любви, несущей в себе любовное чувство, стремящейся влить собственный пламень сердца в душу возлюбленного, продлить состояние взаимной любви, сделать ее вечной нежностью и верностью, сопротивляющейся обстоятельствам. Обращаясь к Демофону, Филлида больше всего пеняет ему за обман, лживость чувства и вероломство: «Женщина я и люблю — потому и обман твой удался». И все же:

Но не могу я не ждать! Так вернись хоть нескоро к влюбленной,
Не нарушай своих клятв, даже нарушивши срок!⁷

⁶ Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1979. С. 33

⁷ Овидий. Элегии и малые поэмы. М., 1973. С. 84—85.

Последняя часть послания представляет собой прекрасную элегию, в которой чувство любовной тоски приводит к настойчивой мысли о самоубийстве. Согласно мифу Филлиды, не дождавшись Демфонта и не в силах перенести разлуку с любимым, повесилась, и боги превратили ее в миндальное дерево. Когда же вернувшийся во Фракию Демфонт обнял ствол дерева, оно расцвело⁸. Конец этой любовной драмы имеет в мифологии некоторые разночтения, однако все они завершаются гибелью героини от любовной горести и символическим возвращением любви в виде цветущего дерева, роняющего листву в месяц смерти Филлиды.

«Героиды» Овидия с иной точки зрения и с иных позиций освещали тему любви, чем его более ранние «Любовные элегии» и последовавшие за «Героидами» — «Наука любви», «Лекарство от любви». Следуя за опытом Проперция в этом виде элегий-посланий⁹, Овидий, по сути дела, вычленяет в мифологии особую группу женских образов, объединяя их общим отношением к любви, а именно героинь любви, о чем свидетельствует и само название книги — «Героиды». Поэтому мифологические сюжетные положения и сами характеристики Пенелопы, Филлиды, Федры, Дидоны, Ариадны, Медеи и других отбираются и поэтическим воображением Овидия трансформируются с целью выявления содержащейся в мифах и их литературных обработках проблематики любви и идеи любви.

Итак, уже в античные времена обозначились, видимо, две основных тенденции в осмыслении фигуры мифологической Филлиды и в использовании ее имени: 1) возвышенно-поэтическая трактовка событийных элементов мифа с разработкой психологических мотивировок и нюансировкой переживаний героини любви (Овидий) и 2) та, которую, пользуясь выражением М. Л. Гаспарова, можно назвать «буколическим упрощением», представляющим жанрово-содержательную специфику «пастушеской» поэзии в формах идиллии или эклоги¹⁰.

Распространить это наблюдение на более обширный материал европейской поэзии — дело лишь дополнитель-

⁸ См.: Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 562.

⁹ См.: История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 471.

¹⁰ См.: Гаспаров М. Л. Вергилий — поэт будущего / Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 13.

ных усилий. Показательно, что Буало связывает с именем Филлиды типологическую и стилевую характеристику жанра эклоги, укоренившегося в художественной системе классицизма¹¹. В русской поэзии XVIII—начала XIX века обе тенденции сохраняют свое значение, подчиняясь общему движению эстетических концепций, проблематики и поэтики словесного искусства, а следовательно, трансформируются и модернизируются. В этой связи представляет несомненный интерес стихотворная трагедия Ломоносова «Демофонт», написанная в 1751 году по заказу императрицы Елизаветы Петровны, как известно, увлекавшейся литературой с любовной проблематикой. Ломоносов развивает сюжет мифологемы на домысле о том, что предшествовало отплытию Демофонта из Фракии. Иными словами, он использует драматические события с их начала, а не одну лишь их кульминацию, как Овидий. Однако в психологической разработке образа, в изображении переживаний Филлиды Ломоносов, очевидно, опирается на Овидия. Чрезвычайно важно, что для Ломоносова фракийская царица — тоже и прежде всего героиня любви. Основой для понимания ломоносовского образа Филлиды и ее взаимоотношений с Демофонтом служат слова о «великой взаимной любви» в авторском «кратком изъяснении», предваряющем трагедию. В то же время в ломоносовской Филлиде больше, чем в овидиевой, нетерпения и ревности, переходящей в месть, и в проблемном плане автора трагедии больше интересует Демофонт, чем Филлида. Бегство сына Тесея на родину, в Афины, оправданно возобладавшим над любовью долгом перед отечеством. Для Филлиды же нет ничего выше любви, и Демофонт заявляет, что почел бы себя великим, «когда б ей доказать сердечну жалость смел»¹².

Другая символика имени Филлиды представлена в сентиментально-идиллической поэзии — у Сумарокова, Карамзина, Дмитриева, Батюшкова... Это имя здесь окружают эмоционально-оценочные эпитеты, воспроизводящие строй нежно-любвных отношений лирического субъекта и объекта.

Наличие указанных двух тенденций, их известная связанность создают в поэзии XVIII — первых десяти-

¹¹ См.: Буало. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 67.

¹² Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 411, 427.

летий XIX века мерцания смысла имени в различных контекстах. Пушкин аккумулировал семантические накопления других поэтов и развивал смысловые концепции собственных образных ассоциаций. Мерцание значений имени Филлиды, в особенности в противопоставлении Армидам и Цирцеям, в «Евгении Онегине» оказалось существенным.

В беседах с Ленским, слушая его стихи изо дня в день, Онегин приходит к обобщающему априорному мнению об избраннице Ленского и о характере их любовных отношений. Как помним, Ленский с отрочества «пленен Ольгой», «мысль об ней одушевила его цевницы первый стон»:

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты...
Он пел любовь, любви послушный...

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят...

Онегин «слушал Ленского с улыбкой»: он имел иной опыт любви — и в этой любви «считался инвалидом», но «вчуже чувство уважал». Поэтический образ любимой, созданный стихами Ленского, и возбуждает в сознании Онегина сравнение не с Армидой, а с Филлидой, ставшей для его друга постоянным предметом «мыслей, и пера, и слез, и рифм, et cetera». Именно это найденное имя приводит к важнейшему сдвигу в структуре романа. С онегинского неожиданного возгласа: «Представь меня», который кажется Ленскому привычной шуткой, начинается собственно действие в романе. Это эмотивное движение Онегина означало выход из затворничества. Заметим, что Онегин заинтересовался не семейством Лариных (здесь-то ему все кажется до скуки известным: «Отселе вижу что такое...»), а живущей в этом семействе поэтической Филлидой, образом, возникшем на доверии поэтическому восторгу Ленского.

Посещение Лариных приводит к тому, что Онегин резко отрицает возникшую у него образную ассоциацию. Причем его переход в оценке Ольги от Филлиды к Вандиковой мадонне, его приговор: «в чертах у Ольги жизни нет» — соответствует авторскому отказу во второй главе живописать портрет Ольги и вообще дольше останавливаться на ее характеристике. Онегинское ощущение непоэтичности Ольги и поэтичности Татьяны

тоже прямо соотносится с авторским интересом к старшей сестре.

Расхождение, расподобление представлений, связанных и с сентиментально-идиллическим, и с возвышенно-героическим значением имени Филлиды, с тем впечатлением, какое произвела на Онегина реальная Ольга Ларина, определяет затем все отношение к ней: флирт на балу, стремление досадить Ленскому весьма вольным обращением с «предметом мыслей и пера». Разрушение поэтического образа приводит к игровой иронии в поведении Онегина, воздействующей и на отношение к Ольге Ленского, — и его Филлида оказалась подверженной снижающему образ анализу: «кокетка, ветреный ребенок», «уж изменять научена», и естественно возникает желание защитить поэтическую мечту от опошления жизнью, от «развратителя» Онегина.

Параллельно этому идет тончайший процесс восхождения Татьяны в ряды возвышенно-трагических героинь любви. Любовной одаренностью Татьяна противопоставлена и Ольге, и в особенности бездушным, «холодным, как зима» причудницам, изучившим правила «науки любви». Автор горячо вступает за право Татьяны быть «послушной влеченью чувства». Полюбив Онегина, Татьяна «воображалась героиней своих возлюбленных творцов». Татьяна, задумавшая написать письмо Онегину, сама становится «героиней молодой». Здесь слово «героиня» лишено своего вторичного, литературно-терминологического смысла и использовано в своем исконном, прямом значении. Героиня любви Татьяна естественно прибегает для выражения чувств к форме любовного послания, освященной авторитетом героинь Овидия и охотно используемой героинями литературы нового времени. В «картине счастливой любви» временно другие персоны — Ленский и Ольга. Условно-поэтический, сентиментально-идиллический смысл образа-имени Филлиды и соответственный тип поведения уступает место возвышенно-героическим своим ипостасям. Поведение Онегина делает возможным становление любви Татьяны как чистого и горестного чувства, которое она пронесет сквозь года и обстоятельства судьбы.

Так в процессе творческого пересоздания образа-имени Филлиды определяется его существенная роль в проблематике, характерологии и сюжетостроении романа «Евгений Онегин».

◆
**К ИСТОЛКОВАНИЮ СТРОФЫ VII
ГЛАВЫ ПЕРВОЙ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»**

Седьмая строфа первой главы «Евгения Онегина» — одна из самых известных. Напомним несколько строк:

Бранил Гомера, Феокрита,
За то читал Адама Смита
И был глубокий эконоом... (VI, 8)

Круг чтения героя и — шире — круг его знаний обсуждались много и подробно. Не станем повторяться. Речь далее пойдет не о Гомере, не об Адаме Смите и вообще не о существовании того, «что знал еще Евгений» (VI, 8). Мы попытаемся раскрыть, как в контексте этих строк романа проступают контуры государственно-правовой ситуации, хорошо знакомой Пушкину.

Через три года после того, как строки о Гомере и Феокрите впервые легли на бумагу, Пушкин пишет записку «О народном воспитании», в которой ставит коренные вопросы просвещения молодого дворянства. Текст официальной записки, созданной по прямому приказу императора, весьма сложен. Не рассматривая его в целом, мы постараемся показать, что записка и сопутствующие ей источники служат важным комментирующим материалом к первой онегинской главе.

Пушкинские суждения о характере русского просвещения, о его выгодах и невыгодах хорошо известны. Поэт не питает иллюзий: молодые дворяне, особенно воспитанные в домашних условиях, дурно образованы и плохо подготовлены к жизненному поприщу. На первый взгляд это прекрасно согласуется с положением героя, представленным в завязке романа. По традиции,

перешедшей даже в школьные программы, принято считать Онегина жертвой домашнего воспитания, безнравственного и недостаточного. Евгений (мы помним ироническую реплику автора) умеет «хранить молчанье в важном споре» (VI, 7), принимать личину знатока — это ли не свидетельство его незнания?

Но дело не так просто. Еще до всех нравственных переломов, связанных с дуэлью и несчастной любовью, Онегин обнаруживает достаточно глубокую образованность. Трудно иначе объяснить равноправие Евгения в беседах с Ленским, как-никак питомцем Геттингенского университета. Вчера еще светский петиметр, Онегин вдруг нарушает свое молчанье в важном споре и оказывается осведомленным и в истории, и в философии — по меньшей мере, Онегину главы второй знакомы сочинения Ж.-Ж. Руссо (VI, 38).

Тут одно из тех «противоречий», на которые указывает нам сам автор, не желающий их исправлять (VI, 30).

Как всегда у Пушкина противоречия нуждаются не в устранении, а в истолковании. Нам предстоит понять, почему в петербургских гостиных Онегин выступает как поверхностный полужайка и почему в мирных сельских беседах становится настоящим философом.

Обратимся к тексту записки «О народном воспитании». Он надежно свидетельствует о глубоком знакомстве Пушкина с двумя важными документами, появившимися на исторической сцене в переломное время царствования Александра I. Это, во-первых, указ сенату «О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытании в науках для производства в коллежские асессоры и статские советники» от 6 августа 1809 года¹, написанный М. М. Сперанским. Это, во-вторых, записка Н. М. Карамзина «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях»².

Сперанский и Карамзин — политические антагонисты, чье противоборство при дворе Александра I во многом определило условия и характер воспитания молодых дворян, ровесников Онегина.

¹ См.: Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Слб., 1830. Т. 1. XXX (1808—1809). С. 1054—1057.

² См.: Русский архив. 1870. Т. XII. С. 2230—2350.

Предлагая царю законодательный акт, называемый в просторечии указом об экзаменах, Сперанский преследовал две основные цели: повысить образовательный уровень чиновничества и вдохнуть жизнь в русские провинциальные университеты, незадолго перед тем открытые и влачившие жалкое существование. Отныне было установлено, что чиновник не может быть произведен в коллежские асессоры (VIII класс табели о рангах) без предъявления университетского диплома или без свидетельства об успешном прохождении экзаменов в одном из отечественных университетов.

Программа таких экзаменов публиковалась в составе самого указа. Круг требуемых знаний она подразделяла на четыре отрасли наук: словесные, правоведческие, исторические и физико-математические. Роман не дает нам материала для суждений о роли физики и математики в жизни главного героя. Но вряд ли можно сомневаться, что Онегин выдержал бы экзамен по всему циклу наук, которые мы сегодня назвали бы общественными, гуманитарными.

Например, по разделу «Науки словесные» требовалось кроме владения русским языком знать хотя бы один иностранный и «с удобностью прелгать с оного на Российский». Познания Онегина, который в совершенстве изъяснялся и писал по-французски, легко удовлетворяли этим условиям. Проверка знаний по правоведению, включавшему в себя естественное право и государственную экономию, тоже вряд ли затруднила бы читателя Адама Смита и Руссо. «Основательное познание отечественной Истории», выдвинутое Сперанским в 1809 году, вообще не было серьезным требованием. Ведь до выхода первых томов основного исторического труда Карамзина оставалось без малого десятилетие. Даже самим профессорам-экзаменаторам почти нечем было руководствоваться. А позже подозревать Онегина в незнакомстве с «Историей Государства Российского» тоже не приходится: труд историографа прочли, как известно, даже светские дамы.

Следовательно, герой романа по меркам Сперанского знает примерно столько, сколько и должен знать грамотный чиновник. Но Онегин-то как раз не служит — один из многих парадоксов русской жизни.

Вопрос о том, знаком ли был Пушкин с указом об экзаменах к 1823 году, году написания первой главы,

решается без труда. Как раз на время между 1812 и 1824 годами приходится борьба чиновничества против экзаменов. Создаются различные правительственные органы, подаются многочисленные проекты реформ гражданской службы, вокруг старого указа кипят новые страсти³. К концу царствования Александра I можно уже подводить некоторые итоги: указ формально не отменен, но фактически не выполняется. Пушкину, в 1817 году поступающему как раз на гражданскую службу, эта ситуация не может быть неизвестна.

Позднее Пушкин проявит даже понимание тонкостей обращения чиновников с положениями указа. Так, в «Путешествии в Арзрум» он заметит, что многие русские чиновники приехали в Грузию потому, что хотят получить чин асессора, «толико вожделенный» (VIII, 459). По пункту 10 указа 1809 года — в изъятие из общего положения — на Кавказе для производства в чин VIII класса экзамены не требовались⁴.

В полемике между Сперанским и Карамзиным Пушкин решительно берет сторону Карамзина. М. А. Цявловский давно установил, что, работая над запиской «О народном воспитании», Пушкин пользовался экземпляром неопубликованной записки Карамзина «О древней и новой России», полученным у П. А. Вяземского, единокровного брата вдовы историографа⁵. Отсюда в пушкинском тексте прямые заимствования и даже скрытые цитаты из карамзинской записки.

Но прежде чем рассматривать это сочинение историографа в связи с текстом первой главы «Евгения Онегина», следует выяснить, знал ли Пушкин неопубликованное произведение Карамзина еще до южной ссылки. Степень вероятности знакомства очень велика. Между 1816 и 1820 годами молодой поэт бывает в доме Карамзина⁶, близко дружит с Вяземским, который мог уже в ту пору располагать вполне исправным списком записки⁷.

Многое в записке Карамзина, непонятное поэту во

³ См.: Шепелев Л. Е. Отмененные истории: чины, звания и титулы в Российской империи. Л., 1977. С. 61—64.

⁴ См.: Полное собрание законов... Т. I. XXX. С. 1055.

⁵ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 6 т./Под ред. М. А. Цявловского. М.; Л., 1936. Т. 5. С. 714.

⁶ См.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 173.

времена молодого «либерального бреда» (XIII, 79), наполняется впоследствии смыслом и значением. Конечно, Пушкин в 1823 году далеко еще не таков, как Пушкин в 1826 году, почти дословно пересказывающий царю соображения покойного историографа. Но по меньшей мере в одном пункте автор первой главы Онегина должен протянуть руку автору записки «О древней и новой России», ибо их сближение уже началось.

Речь идет о характере русского чиновничества, о месте служилого и неслужилого дворянства в исторических судьбах отечества.

Еще с времен Петра Великого продвижение по службе стало для людей благородного сословия основным и главным мерилom успеха, свидетельством личной ценности. Обладание поместьями, крепостными, деньгами — все зависело от ступеньки служебной лестницы, занимаемой человеком, от его связей в чиновном кругу. Ю. М. Лотман совершенно прав, когда утверждает, что биография неслужащего, нечиновного Онегина «приобретала демонстративный оттенок», делала героя «белой вороной в кругу современников»⁷.

Низкий деловой и нравственный уровень служилого дворянства был ясен всем, даже правительству. Но выводы отсюда делались разные. Вопрос об экзаменах чиновникам выявил две противоположные позиции в среде русского дворянства александровской эпохи.

М. М. Сперанский видел выход в очищении и укреплении чиновного сословия. Ему казалось, что достаточно освободить гражданские места от невежд и взяточников, от лентяев и казнокрадов, как дело сразу пойдет на лад. Штаты только что созданных министерств он желал заполнить цветом нации, честными и образованными людьми. Экзамены и должны были способствовать их выявлению.

В какой-то мере утопические иллюзии Сперанского потом разделяли многие декабристы. Оттого, что рутинную чиновничью службу они хотели заменить романтическим служением отечеству, дело, по существу, мало менялось. Предполагалось оставить централизованный и всеобъемлющий государственный аппарат, который, разумеется, существовал бы по своим законам, а не по романтическим импульсам.

⁷ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 48—49.

Н. М. Карамзин отстаивал совершенно иной путь. Он видел в чиновничестве необходимое зло и стремился свести его к минимуму. Занятия русской историей допетровских времен укрепляли его идеал — абсолютная монархия, патриархально опирающаяся на лучших, благородных граждан, некая нравственная среда, где государь не отделен от народа канцелярским сословием.

По Карамзину чиновник вообще существо второго сорта. Он исполнитель и — только. От чиновника требуются лишь самые необходимые знания в пределах его компетенции. Привилегии истинного просвещения, роскошь высших знаний должны обитать не в канцеляриях, а в среде свободных, преданных царю сынов отечества. Или, говоря более современным языком: учить надо не чиновников, а неслужилых помещиков. Дворяне, подобно Онегину получившие достаточное домашнее воспитание, стоят в сознании Карамзина куда выше, чем «крапивное семя», хотя бы и облагороженное университетским свидетельством.

Одно из самых сильных мест карамзинского памфлета есть перечисление тех лишних, бессмысленных знаний, кои Сперанский желает насадить среди чиновников. Историограф иронически перечисляет несообразности: теперь у нас сенатский секретарь должен будет знать свойства кислорода и других газов, вице-губернатор — Пифагорову фигуру, а надзиратель в доме умалишенных — римское право. В списке этих несообразностей есть и формула, прямо соотносимая с обсуждаемой онегинской строфой:

«У нас же, — пишет Карамзин, — председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита»⁸.

Тем самым, помяная Гомера и Феокрита, автор и Онегин обнаруживают осведомленность о полемике Карамзина против Сперанского. Позицию героя здесь можно толковать примерно таким образом: пусть мертвые языки и древних авторов изучают провинциальные карьеристы. Вышедшая из моды латынь, риторика и Феокрит нужны им для получения асессорского чина. Онегин судит об этих предметах пренебрежительно; ему, подражателю английским денди, приличнее носить маску знатока Адама Смита и политической экономии.

Подобно автору, Онегин может сказать: «Не рвусь я грудью в капитаны // И не ползу в асессора» (I, 259).

⁸ Русский архив. 1870. Т. XII. С. 2297.

Роман, в сущности, начинается с испытания героя на новом жизненном поприще: гуманный помещик, просвещенный глава крестьянской общины. Он продолжает жить не по Сперанскому. Сельский философ, мирный собеседник друга-стихотворца весьма соответствует руссоистским и — добавим — карамзинским представлениям о счастливой жизни. Теперь уже и речи нет о том, чтобы герой ругал Феокрита. Это как бы совершенно другой Онегин.

Но Евгений не выдерживает экзамена на соответствие карамзинскому идеалу. Онегин совершает свой жизненный путь как бы вне двух лагерей, спорящих о пропорции, в которой надо разделить молодое русское просвещение между чиновником и помещиком. Почему?

Ответ на этот вопрос был бы, видимо, разгадкой характера героя. Разумеется, это нереально. Но можно предположить, что известную роль здесь играет то, как Пушкин постигает Карамзина и — говоря шире — историю и перспективы русского дворянства. Неприязнь к чиновничеству существовала у Пушкина издавна и с годами укреплялась; идеал просвещенного помещика и деревни — кабинета будет Пушкину все ближе. Это найдет отражение и в последующих онегинских главах, и в «Барышне-крестьянке», и в отрывке «Не смотря на великие преимущества...», и в «Романе в письмах».

Но Пушкин все-таки не Карамзин.

Историограф верит в патриархальную идиллию и даже предлагает ее как основу государственных преобразований. Пушкину утопия Карамзина весьма близка. Однако Пушкин не склонен путать собственные пристрастия с той реальностью, которая ожидает Россию. Поэт понимает, что его идеал не только прекрасен, но и несбыточен⁹. Трагическое осознание нереальности идеала порождает пушкинскую иронию и самоиронию.

Они же лежат в основе биографии героя — странно-го, противоречивого Евгения Онегина.

⁹ Подробнее об этом см.: Листов В. С. Один из мотивов болдинского отрывка А. С. Пушкина «Не смотря на великие преимущества...» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 109—118.

СОДЕРЖАНИЕ

Творчество Пушкина. Жанры, поэтика, истоки

<i>В. А. Бочкарев.</i> Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» и отечественная литературная традиция	4
<i>А. А. Смирнов.</i> Утверждение романтического идеала в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов	14
<i>И. Л. Попова.</i> «Борис Годунов» и творчество Пушкина 1830-х годов	25
<i>В. А. Грехнев.</i> Пушкин и «невывразимое»	36
<i>Г. В. Москвичева.</i> Жанровое своеобразие поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». (К проблеме историзма)	53
<i>Т. Т. Давыдова.</i> Жизненные истоки художественного в эпическом произведении (Автор и герой в прозе А. С. Пушкина)	69
<i>Г. В. Краснов.</i> Стихотворение «Моя родословная» (К проблеме литературного типа)	79
<i>Д. И. Белкин.</i> О поэтике «китайского анекдота» А. С. Пушкина	86
<i>А. В. Кулагин.</i> Стихотворение Пушкина «Мы рождены, мой брат названный...» (Вопросы текстологии и поэтики)	97
<i>А. М. Букалов.</i> «Язык Петрарки и любви» (Из наблюдений над итальянскими записями А. С. Пушкина)	107
<i>Т. И. Шустрова.</i> О роли вымышленного автора «Повестей Белкина»	119
<i>Н. И. Михайлова.</i> Автограф стихотворения В. Л. Пушкина «К нижегородским жителям» в собрании Государственного музея А. С. Пушкина	126

«Евгений Онегин». Поэтика и проблемы интерпретации

<i>Лев Тимофеев.</i> Финал «Евгения Онегина» на фоне некоторых читательских ожиданий современников	134
<i>В. Н. Турбин.</i> Роман прогнозов (К проблеме строения сюжета «Евгения Онегина»)	146
<i>В. А. Кошелев.</i> «Ее сестра звалась Татьяна...» (Об имени пушкинской героини)	154
<i>И. Б. Непомнящий.</i> К вопросу об иллюзорном документе в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	163
<i>Л. А. Степанов.</i> Об одном фрагменте текста романа «Евгений Онегин» (Из комментариев к роману)	174
<i>В. С. Листов.</i> К истолкованию строфы VII главы первой «Евгения Онегина»	184

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор А. А. Белкин

Худож. редактор В. З. Вешапури

Техн. редактор В. В. Кременецкий

Корректоры Н. Ю. Махалова, Е. Б. Носова

ИБ № 1849. Научное издание.

Сдано в набор 21.10.88. Подписано к печати 13.12.88.
МЦ 03380. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2.
Гарнигура «Литературная». Печать высокая. Усл.-печ. л. 10,08.
Уч.-изд. л. 10,18. Усл. кр.-отт. 10,29. Тираж 1500 экз.
Заказ № 6183. Цена 60 коп. Заказное.

Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький,
Кремль, 4-й корпус.

Дзержинская типография Горьковского управления изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли.
г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15.