

Н. В. ФРИДМАН

## ГЕРОИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ «ПОСЛЕДЕКАБРЬСКОГО» ПУШКИНА

(К вопросу о происхождении маленьких трагедий)

### I

Одна из самых сложных и неразработанных проблем теории литературы — вопрос о романтизме. Попытки дать ясное определение этого художественного метода были не вполне удачны. Об отсутствии четкого, терминологически закрепленного понятия романтизма писал А. М. Горький:

«Формул романтизма дано несколько, но точной, совершенно исчерпывающей формулы, с которой согласились бы все историки литературы, пока еще нет, она не выработана»<sup>1</sup>.

Однако неточность «формулы» отнюдь не исключает исследования отдельных линий романтического искусства. Более того, только такое исследование может привести к убедительным обобщениям. Задача настоящей статьи — охарактеризовать романтизм «последекабрьского» Пушкина. В основу его изучения положены мысли Горького, считавшего явлением романтизма характерный для реакционных эпох уход писателя в мир фантазии («красивых выдумок»). Этому способу эстетической борьбы с неприглядной повседневностью посвящен ряд высказываний Горького, например, трактовка тенеизиса «Вечеров на хуторе близ Диканьки»:

«Тут, как во всех рассказах «Рудого Панька» и во многих других, Гоголь — романтик и, вероятно, потому романтик, что устал наблюдать «томительно бедную» жизнь «мертвых душ»<sup>2</sup>.

Анализ романтизма «последекабрьского» Пушкина проведен нами на материале маленьких трагедий, происхождение которых не получило достаточно полного освещения в научной литературе.

### II

Научная литература о Пушкине неоднократно отмечала экспериментальный характер маленьких трагедий. По мнению большинства исследователей болдинский Пушкин-драматург был прежде всего новатором. Недаром он определил маленькие трагедии, как «опыт драматических изучений»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький. «О том, как я учился писать». ГИХЛ, М. 1940, стр. 9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 11.

<sup>3</sup> Выбирая название для сборника маленьких трагедий, Пушкин набрасывал варианты заглавия: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». («Рукою Пушкина», изд. «Academia» М.-Л. 1935, стр. 331).

«Пушкин изучал самую драму, драматическую форму, — писал Брюсов, — «Драматические изучения» значило изучение того, как можно и должно создавать драмы»<sup>1</sup>.

Сходную точку зрения развил и обосновал С. М. Бонди в своей статье о театре Пушкина. Здесь маленькие трагедии удачно названы «рядом небольших драматических этюдов», в которых Пушкин «почти экспериментально разрабатывает те поэтические проблемы, которые возникли перед ним после написания «Бориса Годунова»<sup>2</sup>.

Нельзя отрицать планомерность эстетических исканий Пушкина-драматурга. Прокладывая неизведанные пути, на которые не вступал ни один русский писатель, он с гениальной последовательностью шел к своим художественным целям. Маленькие трагедии сложились в образцовой лаборатории, придавшей их поэтике печать уверенного мудрого мастерства.

Однако указание на новаторство Пушкина не может исчерпывающе объяснить происхождение маленьких трагедий, точнее только приводит к их генезису. Наиболее серьезные из творческих экспериментов Пушкина были в конечном счете подсказаны эволюцией его сознания, с поразительной отчетливостью реагировавшего на общественные процессы первой трети XIX века.

Наше литературоведение в последние годы убедительно показало, что смену жанровых позиций Пушкина следует изучать на «движущемся» историческом фоне. Так, проблема индивидуальной свободы, встававшая перед вольнолюбивой молодежью александровской поры, не только биографически волновала Пушкина, но и дала толчок его работе над циклом байронических поэм. Но через несколько лет, под влиянием размышлений о «народе и власти», навеянных напряженной «преддекабрьской» атмосферой близости восстания, Пушкин отказывается от создания новых байронических произведений и демонстративно ставит реалистическую «шекспирову трагедию» несравненно выше романтической поэмы<sup>3</sup>.

Нам думается, что именно «отзывчивость» Пушкина — способность чутко откликаться на все «голоса жизни»<sup>4</sup> — обусловила стремительность и неканоничность жанровой динамики его творчества. Пушкин смело отвергает самые модные и яркие жанры, когда они перестают отвечать его художественным потребностям, всегда возникающим, как результат сложных воздействий действительности.

«Каюсь, что я в литературе совершенный скептик, чтоб не сказать хуже, — писал Пушкин, — и что все парнасские секты для меня равны, представляя каждая свои выгоды и невыгоды. — Ужели невозможно быть истинным поэтом, не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком. Пустые формы, обряды должны ли непременно порабощать литературную совесть?»<sup>5</sup>.

Но и во время сочинения маленьких трагедий в сознании болдинского Пушкина звучали какие-то «голоса жизни», заставившие его искать и найти новые драматургические принципы. Для расшифровки этих «голосов» нам придется сразу же выдвинуть тезис, который будет углублен и конкретизирован в ходе дальнейшего изложения.

<sup>1</sup> В. Брюсов. «Маленькие драмы Пушкина» (В. Брюсов. «Мой Пушкин». ГИЗ. М. Л. 1929, стр. 169). Курсив Брюсова.

<sup>2</sup> С. Бонди. «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» (Сборник «Пушкин родоначальник новой русской литературы», под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина, изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1941, стр. 397).

<sup>3</sup> См., например, черновое письмо Пушкина к Н. Н. Раевскому-сыну от второй половины июля 1825 г.

<sup>4</sup> Этой способности поэта Пушкин посвятил стихотворение «Эхо» (1831).

<sup>5</sup> Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1827 — 1828).

В маленьких трагедиях с огромной убедительностью запечатлелась пушкинская героика страстей. Как отметил Б. В. Томашевский, «основной проблемой» маленьких трагедий было «индивидуальное поведение человека»<sup>1</sup>. В каждой из них Пушкин сосредоточивает внимание на переживаниях отдельного лица, определяющих его сюжетную судьбу. Но наиболее важно, что объектом психологического анализа становятся здесь вершинные формы человеческих страстей. Пушкин рисует поистине титанические фигуры, бесспорно вызывающиеся над средним уровнем. Самые характерные персонажи маленьких трагедий (барон, Сальери и др.) по-своему героичны и легко жертвуют практическими интересами для осуществления духовных целей<sup>2</sup>.

В каком же отношении к действительности стояли эти персонажи? Обобщал ли Пушкин свои непосредственные наблюдения, или колоссальные образы болдинской драматургии родились в качестве их контраста? Эти вопросы должны быть рассмотрены в связи с основными особенностями поэзии и эстетических взглядов Пушкина 30-х годов.

### III

Автор будущей синтетической монографии о Пушкине несомненно установит и подчеркнет непрерывность героической линии в его многогранном творчестве. На протяжении всей своей деятельности Пушкин создает классические образцы героики, захватывающей как события государственной важности, так и индивидуально-психологическую сферу.

Героический тонус ряда произведений «додекабрьского» Пушкина определила не только органическая мужественность его дарования, но и та обстановка, в которой оно развивалось.

Через жизнь Пушкина проходили могучие исторические волны. В юности он застал конец периода антинаполеоновских войн, ознаменованный исключительным ростом русского национального самосознания. Позднее молодой Пушкин «раскалялся» — как выразился Вяземский — в «жгучей и вулканической атмосфере»<sup>3</sup> заговора декабристов, развернувшегося на фоне всеевропейского политического брожения.

Эта пора общественного подъема, естественно, рождала героев; их незаурядная биография была прекрасным материалом для поэтизации.

Еще в детстве Пушкин, увлеченный патриотической романтикой Отечественной войны, жалел, что ему довелось лишь издали следить за делами защитников Родины:

Сыны Бородина, о кульмские герои!  
Я видел, как на брань летели ваши строи;  
Душой восторженной за братьями спешил.  
Почто ж на бранный дол я крови не пролил?<sup>4</sup>

Та же благородная зависть к подвигам людей 1812 года слышится в известном обращении зрелого Пушкина к Денису Давыдову:

Тебе певцу, тебе герою!  
Не удалось мне за тобою  
При громе пушечном, в огне  
Скакать на бешеном коне<sup>5</sup>.

Вероятно, именно как отголосок впечатлений, связанных с Отечественной войной, в лицейской лирике Пушкина возникает яркая ба-

<sup>1</sup> Б. Томашевский. «Пушкин» (Пушкин. Сочинения. ГИХЛ, изд. 2. Л. 1938, стр. LIII—LIV.

<sup>2</sup> Более подробное определение сущности пушкинской «героики страстей» дано на стр. 135.

<sup>3</sup> «Старина и новизна», кн. VIII, стр. 42.

<sup>4</sup> «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» (1815).

<sup>5</sup> «Д. В. Давыдову. При посылке «Истории Пугачевского бунта» (1836).

талистика. Ранний Пушкин не без рисовки принимает искусственную позу «последовательного эпикурейца» и задорно настаивает на своей непринадлежности к числу героев, но «естественные» эмоции с неодолимой силой влекут его в сторону военной романтики. Не случайно Пушкин позднее говорил, что он «от первых лет» был «поклонником бранной славы»<sup>1</sup>. Пушкин-«певец забавы» заявляет о равнодушии к подвигам («Бранной забавы мы не друзья. Это веселье не веселит»)<sup>2</sup>, но просто Пушкин, живой голос которого подчас заглушает традиционные эпикурейские мотивы, испытывает огромное наслаждение, вообразив себя участником сражений:

Я слышу топот, слышу ржанье.  
Блеснув узорным чепраком,  
В блестящем ментии сияньи  
Гусар промчался под окном...  
И где вы, мирные картины  
Прелестной сельской простоты?  
Среди воинственной долины  
Ношусь на крыльях я мечты,  
Огни во стане догорают;  
Меж них, окутанный плащом,  
С седым, усатым казаком  
Лежу — вдали штыки сверкают,  
Лихие ржут, бразды кусают,  
Да изредка грохочет гром,  
Летя с высокого фаската...  
Трепещет бранью грудь моя,  
При блеске бранного булата,  
Огнём пылает взор, и я  
Лечу на гибель супостата.  
Мой конь в ряды врагов орлом  
Несется с грозным седоком —  
С размаха сыплются удары.  
О вы, отеческие лары,  
Спасите юношу в боях!  
Там свищет саблей он зубчатой,  
Там кивер зыблется пернатой  
С черкесской буркой на плечах,  
И, молча преклонясь ко гриве,  
Он мчит стрелой по скользкой ниве,  
С цыгаррой дымною в зубах...<sup>3</sup>

Не в меньшей мере волновал Пушкина гражданский героизм политических борцов, выдвинутых бурным историческим процессом первой четверти XIX века. Недаром в начале 20-х годов Пушкин посвятил особое стихотворение этическому величию безымянного героя, погибшего в битве за независимость Греции:

Гречанка верная! не плачь, — он пал героем...  
Как Аристокитон, он миртом меч обвил,  
Он в сечу ринулся — и падши совершил  
Великое, святое дело<sup>4</sup>.

Более того, Пушкин считал, что высокая жертвенность гражданского героизма обеспечивает его носителям бессмертие в памяти потомства. Эта мысль прошла в заключительных строфах «Кинжала», адресованных «вечной тени» Занда<sup>5</sup>; она окрасила в тона восторженной патетики и отзыв Пушкина об инициаторе греческого восстания Александре Ипсиланти:

<sup>1</sup> «Мне бой знаком...» (1820).  
<sup>2</sup> «Заздравный кубок» (1816).  
<sup>3</sup> «Послание к Юдину» (1815).  
<sup>4</sup> «Гречанка верная!» (1822).  
<sup>5</sup> «Кинжал» (1821).

«Отныне и мертвый или победитель он принадлежит истории... Завидная участь»<sup>1</sup>.

Преклонение перед «мучениками свободы» заставляло Пушкина сопоставлять их с героями древности. Примечательно, что в Кишиневе Пушкин однажды назвал «спартанцем» «первого декабриста» В. Ф. Раевского<sup>2</sup>, который не только жестоко пострадал за свои убеждения, но и обнаружил удивительную твердость духа, характеризованную им самим, как «мраморное терпенье»<sup>3</sup>. Вообще на юге Пушкин последовательно окружал образы политических борцов, проявивших способность к самопожертвованию, целой системой античных параллелей и тем самым вводил в свою вольнолюбивую лирику элементы декабристского стиля (наряду с Зандом воспет его далекий предшественник Брут, неизвестный греческий воин уподоблен тираноубийце Аристокитону и т. д.).

Однако в середине 20-х годов Священному Союзу удается ликвидировать революционные очаги на Западе. Как известно, этот резкий политический перелом явился неожиданностью для Пушкина и во многом изменил его мироощущение. Всем своим творческим сознанием Пушкин понял, что действие прогрессивных динамических сил общественного развития надолго прекратилось. В отрывке, относящемся к 1823 году, он символически изобразил вынужденное «перерождение» мощного исторического потока:

Кто, волны, вас остановил,  
Кто оковал ваш бег могучий,  
Кто в пруд безмолвный и дремучий  
Поток мятежный обратил?

Вы, ветры, бури, взорйте воды,  
Разружьте гибельный оплот —  
Где ты, гроза, символ свободы?  
Промчись поверх невольных вод<sup>4</sup>.

Эти риторические призывы выражали скорее желания, чем надежды. В связи с торжеством реакции Пушкин упорно отмечает в духовном облике европейских народов антигероические черты. Он находит, что происходившая за рубежом освободительная борьба была недостаточно интенсивной, и с этой точки зрения признает вполне заслуженным ее неблагоприятный исход:

Паситесь, мирные народы!  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.

Частным случаем этого обвинения в отсутствии героизма были пушкинские нападки на греков, ошибочно принятые некоторыми друзьями поэта за странную непоследовательность. Греки больше не кажутся Пушкину законными наследниками Фемистокла и Перикла. Решительно отнекаясь от этой античной параллели, в разных вариантах фигурировавшей в его лирике и письмах начала 20-х годов, Пушкин с полемическим задором противопоставляет «новейших» греков деятелям их древней истории<sup>5</sup>.

Таким образом, поражение революции на Западе отсекло одну из важнейших ветвей пушкинской героики.

С другой стороны, раздумья над своим бытовым положением в середине 20-х годов тоже подвели Пушкина к антигероическим сторо-

<sup>1</sup> Пушкин — В. Л. Давыдову (?), первая половина марта 1821 г. (черновое).

<sup>2</sup> Об этом рассказывает И. П. Липранди («Русская старина», 1866, стр. 1450 — 1451).

<sup>3</sup> См. известное стихотворение В. Ф. Раевского «Певец в темнице».

<sup>4</sup> «Кто, волны, вас остановил...».

<sup>5</sup> См., например, письмо Пушкина к Вяземскому от 24 — 25 июня 1824 г.

нам действительности, весьма типичным для развивающихся буржуазных отношений. Литературный профессионализм вплотную сталкивал поэта с властью денег, неумолимо превращавшей художественные ценности в более или менее «ходкий» товар. В холодных резонерских тирадах книгопродавца из знаменитого «Разговора» легко различить полную иронию пушкинскую характеристику «торгашеского» века:

«Внемлите истине полезной:  
Наш век торгаш. В сей век железной  
Без денег и свободы нет.  
Что слава? Яркая заплата  
На ветхом рубище певца.  
Нам нужно злата, злата, злата!  
Копите злато до конца!»<sup>1</sup>.

Принужденный «петь за деньги»<sup>2</sup>, Пушкин стремился отгородить свою внутреннюю жизнь от этой меркантильной философии: он настойчиво заявлял, что видит источник дохода лишь в готовом произведении, исключенном из творческого мира:

«Не продается вдохновенье,  
Но можно рукопись продать»<sup>3</sup>.

И все же убеждение в духовной заурядности века окончательно складывается у Пушкина в последекабрьскую пору, приблизительно к началу 30-х годов.

Декабристы были последними историческими героями, которых мог видеть Пушкин. Еще Герцен констатировал, что «пустое место, оставленное сильными людьми, сосланными в Сибирь, не замещалось»<sup>4</sup>. Омертвляющее влияние реакции заметно понизило и интеллектуальный уровень «среднего человека». В блеклой последекабрьской действительности все поиски героического были заранее обречены на неуспех, так как наиболее типичной ее фигурой стал трусливый «благонамеренный» обыватель.

Это исчезновение цельных, эмоционально свежих индивидуальностей с горьким сарказмом подчеркнул Чаадаев. Тот же Герцен передавал брошенную им трагическую фразу, как бы уличающую в душевной старости интеллигенцию реакционной поры:

«После обеда, Раевская, мать Орловой, сказала мне: «Что вы так печальны? ах, молодые люди, молодые люди, какие вы нынче стали!» — «А вы думаете, сказал Чаадаев, что нынче еще есть молодые люди?»<sup>5</sup>.

На грани 30-х годов Пушкин предъявляет веку суровые обвинения, упрекая своих современников прежде всего в расчетливости, исключавшей героический размах. По мысли Пушкина, узкий практицизм притупил в частности эстетическую чуткость людей его времени. Книгопродавец, беседовавший с поэтом, все-таки выказывал какое-то подобие интереса к содержанию его сочинений и даже произносил на эту тему довольно развязную речь. Теперь, обращаясь к вельможе-меценату — носителю полнокровной художественной культуры, прочно вошедшей в бытовую обиход верхов русской аристократии XVIII века, — Пушкин утверждает, что занятое погоней за материальными

<sup>1</sup> «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).

<sup>2</sup> Эта формула литературного профессионализма дана Пушкиным в письме к брату от начала января 1824 г.

<sup>3</sup> «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). Пушкин провел ту же мысль в письме к Вяземскому от 8 марта 1824 г. «Я пишу для себя, а печатаю для денег».

<sup>4</sup> Герцен. «Былое и думы». ГИХЛ. 1931, стр. 418.

<sup>5</sup> Там же, стр. 420 — 421.

благами новое поколение относится к искусству с оскорбительным равнодушием.

Смотри: вокруг тебя  
Все новое кипит, бывшее истребя.  
Свидетелями быв вчерашнего паденья,  
Едва опомнились молодые поколения,  
Жестоких опытов собирая поздний плод,  
Они торопятся с расходом свесть приход.  
Им некогда шутить, обедать у Темиры,  
Иль думать о стихах. Звук новой, чудной лиры,  
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог<sup>1</sup>.

Тот же особенно весомый для Пушкина эстетический аргумент, направленный против узкого практицизма современников, косвенно повторен в стихах, посвященных возможному продолжению «Онегина». Пушкин сомневается в том, что его любимое произведение, органически чуждое «железному веку» своей «бесполезностью», привлечет серьезное внимание публики:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,  
Оставленный роман наш продолжать  
И строгий век, расчета век железный  
Рассказами пустыми угощать<sup>2</sup>.

Однако «последекабрьский» Пушкин не ограничивался суммарным порицанием века, выливающимся в форме лирических деклараций: он чутко отметил интеллектуальную мелкость представителей отдельных социальных прослоек феодально-буржуазной России, выдвигая в качестве положительного критерия способность человека к сильным искренним переживаниям.

Биографически близкая Пушкину аристократия в своей основной массе отнюдь не отличалась душевной широтой. Считая чрезвычайно важной историческую роль русского дворянства, Пушкин, как известно, утверждал, что члены этого сословия должны учиться «независимости, храбрости, благородству (чести вообще)»<sup>3</sup>. Тем яснее он «разглядел» отсутствие этих высоких свойств в так называемом светском кругу. Пушкину казалось, что установленные здесь условные нормы поведения сами по себе нивелируют личность, лишая ее всяких признаков исключительности.

В стихах о лорде Мидасе (то есть, Воронцове) Пушкин, по сути дела, обобщил свои впечатления от светского филистерства и иронически противопоставлял «хороший тон» выдающимся умственным и моральным качествам:

Он не хранил в своем запасе  
Глубоких замыслов и дум;  
Имел он не блестящий ум,  
Душой не слишком был отважен;  
Зато был сух, учтив и важен<sup>4</sup>.

Пушкин настойчиво указывал на обесцвеченность и «стертость» быта аристократических верхов. Излагавшая «московскую хронику» 1812 года героиня «Рославлева» констатировала, что «воспоминания светской жизни обыкновенно слабы и ничтожны даже в эпоху историческую». Образ «необыкновенной женщины» мадам де Сталь возник-

<sup>1</sup> «К вельможе» (1830).

<sup>2</sup> «В мои осенние досуги» (1835). Образ «железного века», восходящий к «Трудам и дням» Гезиода и «Железному веку» Байрона, исключительно часто повторяется у поэтов пушкинской поры (см., например, известное стихотворение Баратынского «Последний поэт»).

<sup>3</sup> «Заметки о русском дворянстве» (1830-е годы).

<sup>4</sup> «Не знаю где, но не у нас» (1827).

кал в ее записках, как яркое пятно на фоне безнадежной заурядности участников аристократического обеда. Эта заурядность приводила в неподдельное отчаяние другую героиню «Рославлева» — молодую патриотку Полину:

«Боже мой! Ни одной мысли, ни одного замечательного слова в течение трех часов! Тупые лица, тупая важность — и только!»<sup>1</sup>.

В «Рославлеве» Пушкин раскрыл одно из самых «ходовых» и принципиальных понятий своей последекабрьской лирики. Он заставил Полину назвать рядовых аристократов «светской чернью» («Пускай она вывезет об нашей светской черни мнение, которого они достойны», восклицала Полина, имея в виду мадам де Сталь). Пушкинская трактовка понятия «черни» получила в критической литературе вполне достаточное освещение. Порица «чернь», как широкую этическую категорию, Пушкин прежде всего «отвечал» аристократической верхушке, которой хотелось бы подавить его творческую независимость. Обличение практицизма потерявшего эмоциональную восприимчивость «среднего человека» утрачивало здесь связь с особенностями века и было перенесено из исторической сферы в область «вечных» эстетических проблем, но именно светское общество, стремившееся по-своему направить писательскую работу Пушкина, вынуждало его так болезненно реагировать на любое проявление художественной слепоты.

Автохарактеристика «черни» несомненно включает психологические черты, отталкивавшие Пушкина в «рядовом» аристократе. Среди признаний «тупых», «малодушных» антагонистов поэта есть фраза:

«Мы сердцем хладные скопцы...»<sup>2</sup>.

Эту неспособность испытывать и даже понимать кипучие большие страсти подметила Полина в светском кругу; ее огорчило, что мадам де Сталь беседовала с людьми, которым чуждо «сильное движение сердца»<sup>3</sup>.

Однако и скромный быт мелкого дворянства не давал повода для изображения бурных страстей. Не без любви рисуя чудаковатых владельцев бедных провинциальных поместий, Пушкин все же обнажал несложность их внутреннего мира.

Душевный строй Белкина бесконечно далек от титанических эмоций. Замечательно, что первой «мыслью», после двухдневного обдумывания пришедшей в голову Белкину-прозаику, становится банальная тирада, направленная против пагубного влияния страстей:

«Человек, не повинующийся законам рассудка и привыкший следовать внушениям страстей, часто заблуждается и подвергает себя позднему раскаянию»<sup>4</sup>.

Обыденность Белкина во многом определяет неудачу его попытки сделаться поэтом. Тщетно стараясь овладеть новым ремеслом, Белкин не может справиться с высокими жанрами (трагедии, эпической поэмы, баллады); здесь, повидимому, сказывается не только узость «горюхинского» кругозора, но и незначительность интеллектуального масштаба личности сочинителя.

В том же белкинском духе выдержано обращение постаревшего Гринева к внуку, которое должно было стать началом «Капитанской дочки»<sup>5</sup>. «Успокоившийся» Гринева — вскормленник патриархального поместья, когда-то попавший в водоворот мятежа, — без колебаний осуждает свою юношескую горячность и использует ее, как назидательный пример отрицательного порядка:

<sup>1</sup> «Рославлев» (1831).

<sup>2</sup> «Чернь» (1828).

<sup>3</sup> «Рославлев» (1831).

<sup>4</sup> «История села Горюхина» (1830 — 1831).

<sup>5</sup> «Капитанская дочка». Проект начала повести (1836).



«Ты увидишь, что завлеченный пылкостью моих страстей во многие заблуждения, находясь несколько раз в самых затруднительных обстоятельствах, я выплыл, наконец, и слава богу, дожид до старости, заслужив и почтение моих ближних и добрых знакомых».

И, разумеется, вовсе антигероичной представлялась Пушкину торговая среда буржуазных предпринимателей: здесь с полной обнаженностью выступала та расчетливость, которую он признал главной этической виной века (см. выше реплику советующего «копить золото» книгопродавца).

Ограничимся выразительной жанровой картинкой из второй части «Медного Всадника», где аморальный «торгаш» зарисован, как антипод героя:

Торгаш отважный,  
Не унывая, открывал  
Невой ограбленный подвал,  
Сбираясь свой убыток важный  
На ближнем выместить.

Обусловленная меркантильными целями кипучая активность лавочника, занятого исключительно своим доходом, — ничтожным по сравнению с погибшими во время наводнения ценностями, — вызывает у Пушкина злую иронию. Зарифмованные эпитеты («отважный» — «важный») придают «торгашу» и его делу отсутствующие высокие свойства: это переводит весь образ в предельно низкий «эмпирический» план.

Наконец, надо иметь в виду и то, что типичные для крепостной России консервативные формы народного быта препятствовали свободному развитию сложных индивидуальных эмоций.

Пушкин с патриотическим удовлетворением констатировал достоинство и одаренность русского крестьянина. На страницах «Путешествия из Москвы в Петербург» он убежденно писал о национальных особенностях его психологии:

«Взгляните на русского крестьянина: есть ли тень рабского унижения в его поступи и речи? О его смелости и смысленности и говорить нечего. Переимчивость его известна. Проворство и ловкость удивительны»<sup>1</sup>.

Однако крепостная зависимость сковывала и обедняла духовную жизнь крестьянина. Пушкин отчетливо понимал, что сложившийся под ее влиянием деспотический семейный уклад подчас убивает представление о страстях и принципиально враждебен их вольному проявлению.

В III главе «Онегина» Пушкин характерно оттенил любовные переживания «послушной веленью чувства» девушки-дворянки контрастным рассказом няни о принудительном браке:

«В эти лета  
Мы не слышали про любовь,  
Не то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь...  
Я горько плакала со страха;  
Мне с плачем косу расплели,  
Да с пеньем в церковь повели».

Это отсутствие самых первоначальных сведений о существовании и законности интенсивных, ломающих все преграды любовных переживаний еще резче подчеркнуто не вошедшим в печатный текст примечанием:

<sup>1</sup> «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833 — 1835).

«Кто-то спрашивал у старухи: «по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж? — По страсти, родимой, — отвечала она: приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить. В старину свадьбы, как суды, обыкновенно бывали пристрастны».

Здесь слово страсть не только чуждо крестьянке, но и этимологически ассоциируется в ее сознании с привычным понятием страха. Пушкин, очевидно, находил цитированный пример весьма удачным и показательным. Через несколько лет он почти без изменений перенес его в «Путешествие из Москвы в Петербург», доказывая, что «несчастье жизни семейной есть отличительная черта во нравах русского народа». «Таковые страсти обыкновенны», — замечал Пушкин, повторяя и усиливая ту же игру омонимов<sup>1</sup>.

Весь этот комплекс «безгеройности», четко наметившийся к 30-м годам, казался Пушкину устойчивым и неколебимым.

Раннего Пушкина отличала пылкая и трогательная вера в близость уничтожения «самовластья». Как гражданский лирик, он активно стремился сообщить ее читателям и друзьям.

Убеденность в реальном торжестве вольнолюбивых идей образует лейтмотив знаменитой строфы «Послания к Чаадаеву»:

Товарищ, *верь*, взойдет она,  
Заря пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна...<sup>2</sup>.

Позднее, говоря о своей роли в «челне» декабризма, Пушкин нашел нужным выделить эту убежденность, как самую примечательную черту поэта-Ариона:

...беспечной *веры* полн,  
Пловцам я пел...<sup>3</sup>.

Однако по мере того, как реакция последовательно тушила революционные очаги в Европе, у Пушкина рождались и прогрессировали сомнения. Поражение декабристов нанесло последний удар его политическому оптимизму. «Последекабрьский» Пушкин уже не видел никаких перспектив насильственного пересмотра общественного строя. Подводя итоги недавнего восстания, он с болью вынужден был признать «необъятную силу правительства, основанную на силе вещей»<sup>4</sup>, и справедливо считал главной причиной неудачи самоотверженных попыток изменить общественный строй явную несоразмерность сил революции и реакции.

По мысли Пушкина, эта трагическая диспропорция предопределила гибель русских «свободолюбцев» конца XVIII и начала XIX веков. Горькими напряженными интонациями он подчеркивал полное одиночество обреченного Радищева:

«Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха, — а какого успеха может он ожидать? — он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону»<sup>5</sup>.

Но наиболее конкретный и впечатляющий образец неравной борьбы являло Пушкину движение декабристов. В показаниях по делу об элегии «Андрей Шеньев» он перечислял яркие завоевания французской революции (взятие Бастилии, казнь Людовика XVI и др.), чтобы затем перейти к практической безрезультатности легко подавленного мятежа:

<sup>1</sup> «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833 — 1835).

<sup>2</sup> «К Чаадаеву» (1818). (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>3</sup> «Арион» (1827). (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>4</sup> «Записка о народном воспитании» (1826).

<sup>5</sup> «Александр Радищев» (1836).

«Что же тут общего с несчастным бунтом 14 декабря, уничтоженным тремя выстрелами картечи и взятием под стражу всех заговорщиков»<sup>1</sup>.

Тусклой, беспросветной, но незабываемой представляла перед Пушкиным последекабрьская действительность.

Показательно, что в пушкинской поэзии этого периода лирическая тема жизни приобретает внешне парадоксальную двойственность.

Жизнь, как «сложившаяся реальность», отталкивает Пушкина абсолютным торжествующим эмпиризмом; он охотно разъясняет ее сущность эпитетом обратным понятию «высокого».

Так, Моцарт, бесспорно являющийся пушкинским «alter ego», утверждает, что если бы все были отмечены огромной эстетической чуткостью, которой наделен Сальери,

Никто б не стал  
Заботиться о нуждах *низкой* жизни<sup>2</sup>.

Более того, Пушкин систематически снижает процессы, происходящие в «дурной повседневности». Грустно или иронически он определяет их, как пустое бесплодное движение. Это — ничтожная по своему масштабу «жизни мышья беготня», «житейское волнение», предельно суженное рамками «суетного света», — мнимая динамика, которая подменяет интенсивную духовную деятельность<sup>3</sup>.

В меланхолическом стихотворении, посвященном смыслу бытия («Дар напрасный»), Пушкин, констатируя удручающую монотонность обыденной жизни, сетует на мучительную ненужность пытливого ума и пылких страстей — лучших, высоких свойств своего гениального интеллекта:

Кто меня враждебной властью  
Из ничтожества воззвал,  
Душу мне наполнил страстью,  
Ум сомненьем взволновал?..  
Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум<sup>4</sup>.

Тем не менее «последекабрьский» Пушкин поэтизировал собственное бытие и категорически отводил мысль о смерти. Однако, обосновывая этот субъективный вид жизнелюбия, он везде ссылался на внутренние возможности яркой индивидуальности.

Только в минуты острой тоски Пушкин жаловался на томительность обладания гениальным интеллектом, не находящим целевого приложения. Чаще всего он, напротив, характеризовал максимальное душевное горение, как повод своей привязанности к жизни. Творчество и любовь становятся в лирике «последекабрьского» Пушкина своеобразным противоядием «дурной повседневности»:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.  
Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,  
И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья:

<sup>1</sup> «Показания по делу об элегии «Андрей Шенье» («Рукою Пушкина», «Academia» М. Л. 1935, стр. 747).

<sup>2</sup> «Моцарт и Сальери» (1830). (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>3</sup> См. «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы» (1830), «Чернь» (1828) и др.

<sup>4</sup> «Дар напрасный» (1828).

Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь,  
И, может быть — на мой закат печальной  
Блеснет любовь улыбкою прощальной<sup>1</sup>.

Пушкин знал, что «дурная повседневность» в свою очередь уменьшает способность человека отдаваться высоким переживаниям, особенно когда он прошел полосу биологического расцвета. Размышляя о личной судьбе, Пушкин призывал Музу оградить и непрестанно поддерживать его эмоциональный огонь:

«А ты, младое вдохновенье,  
Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй,  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь,  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоеньи света...»<sup>2</sup>

Из этого поединка с «низкой» действительностью Пушкин вышел победителем. «Сложившаяся реальность» не сумела подавить его могучую волю художника. В прославляющем жизнелюбие лирическом отрывке он взволнованно говорил о непотухшей душе, упоминая творческую фантазию в качестве главного свидетельства ее горения:

О, нет, мне жизнь не надоела,  
Я жить люблю, я жить хочу.  
Душа не вовсе охладела,  
Утрата молодость мою.  
Еще хранятся наслажденья  
Для любопытства моего,  
Для милых снов воображенья...»<sup>3</sup>.

Острый конфликт с современностью определил сложные эстетические тенденции «последекабрьского» Пушкина.

Пушкин-реалист отнюдь не отказывается от художественного постижения «низкой» действительности. Он напряженно вглядывается в «обыденность», охотнее всего избирая своим «предметом» «маленького человека», стоящего на последних ступенях общественной иерархии. Герои этого типа, как правило, пасынки «дурной повседневности», основанной на политическом и экономическом неравенстве. Бедняк Евгений не без горечи сравнивает себя с ее законными детьми из среды обеспеченных классов:

«Ведь есть  
Такие праздные счастливы,  
Ума недалежного ленивы,  
Которым жизнь куда легка!»<sup>4</sup>.

Пушкин стремится «войти в положение» этих скромных тружеников. Он с жалостью и сочувствием пишет историю их несчастий, подчас обусловленную предельной социальной униженностью («Станционный смотритель»).

Однако в психологии подобных героев Пушкин выделяет духовную робость, сложившуюся как естественный результат влияния «дурной повседневности», постоянно напоминающей «маленькому человеку» о «ничтожестве» его практических возможностей.

Только безумие, сопряженное с болезненным возбуждением, толкает Евгения на смелую браваду перед лицом Медного Всадника.

<sup>1</sup> «Элегия» (1830).

<sup>2</sup> «Евгений Онегин», Глава VI.

<sup>3</sup> «О, нет, мне жизнь не надоела...» (1836).

<sup>4</sup> «Медный всадник» (1833).

В обычном «смирненном» состоянии он склонен низко оценивать собственные интеллектуальные силы. Сопоставляя ограниченность своих внутренних и материальных «средств», Евгений полагает,

«Что мог бы бог ему прибавить  
Ума и денег».

Можно думать, что наблюдения над «низкой» действительностью и развивающейся в ее границах трагической судьбой «маленьких людей», скорее тяготили Пушкина и были очень далеки от лирического подъема.

Если Пушкин «безотносительно» сетовал на тоску, навеянную «однозвучной» жизнью, то в одном из его самых реалистических стихотворений болдинского периода эта тоска превращена в прямое следствие «разглядыванья» худших сторон русского быта.

Демонстрируя воображаемому собеседнику «убогий» пейзаж нищей крепостной деревни — те «горюхиинские» виды, которые так часто фигурировали в пушкинских произведениях 30-х годов, — поэт утверждал, что законным «ответным» состоянием должна стать «проклятая хандра»:

Румяный критик мой, насмешник толстопузой,  
Готовый век трунить над нашей томной музой,  
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,  
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.  
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий...

Как свидетельствует злорадная заключительная реплика, поэту вполне удастся заразить щемящими настроениями принципиального врага меланхолической лирики:

Что, брат? уж не трунишь, тоска берет — ага!<sup>1</sup>.

И все же «последекабрьский» Пушкин неоднократно определял творческие переживания, как единственно доступную ему форму счастья. В «Египетских ночах» стихотворец Чарский, наделенный Пушкиным автобиографическими чертами, признается, что он «только тогда и знал настоящее счастье, когда писал с утра до ночи». «Наслаждение» — вот пушкинское слово, называющее субъективные эмоции творца.

«И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья  
Порой опять гармонией уюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...»<sup>2</sup>.

«Еще хранятся наслажденья  
Для любопытства моего,  
Для милых снов воображенья...»<sup>3</sup>.

Творчество, связанное с максимальным душевным горением, как бы выключало Пушкина из «дурной повседневности». Пушкин подчеркивал, что Чарский, почувствовавший то «благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами..., погружен был душою в сладостное забвение..., и свет, и мнения света, и его собственные причуды для него не существовали»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Румяный критик мой, насмешник толстопузой» (1830).

<sup>2</sup> «Элегия» (1830). (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>3</sup> «О, нет, мне жизнь не надоела» (1836). (Курсив наш. — Н. Ф.):

<sup>4</sup> «Египетские ночи» (1835). (Курсив наш. — Н. Ф.)

Та же мысль, без указания на аристократический круг, как специальный предмет отталкивания «мечты» поэта, была расширена и повторена в непосредственном признании Пушкина:

И забываю мир, и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем...<sup>1</sup>.

Живая свободная фантазия позволяла Пушкину хотя бы на время «отменять» блеклость обступавшей его действительности. Набрасывая варианты цитированного стихотворения, он рассказывал, как вырисовываются вызванные «мечтой» сказочные фигуры, безусловно не схожие с бесцветными образами «дурной повседневности»:

И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей,  
Стальные рыцари, угрюмые султаны<sup>2</sup>,  
Монахи, карлики, арапские цари,  
Гречанки с четками, корсары, богдыханы,  
Испанцы в епанчах, жида, богатыри,  
Царевны пленные, графини, великаны...

Эта многонациональная пестрота не служила для Пушкина самоцелью. Вступая в эстетическую полемику с «низкой жизнью», он сознательно ставил перед «вымыслом» задачу преодоления «безгеройности» быта.

Пушкин с раздражением отмечал, что «чернь» пытается навязать поэту свое — примитивное — представление о «возвышенном» герое. В «Египетских ночах» олицетворяющий ее «прохожий» нравоучительно восклицает:

«Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт  
Для вдохновенных песнопений  
Избрать возвышенный предмет...»<sup>3</sup>.

Этот «предмет» настойчиво указывали подходившие под этическую категорию «черни» критики болгаринского склада, советуя Пушкину оставить тему «маленького человека» и заинтересоваться представителями современной аристократии. Пушкин воспроизвел их доводы в поэме об Езерском, где предполагаемый критик, соизмеряя мелкого чиновника, которого желал нарисовать поэт, с высокопоставленным лицом, сделавшимся предметом державинского «одоления», пространно рассуждал о том,

«Что князь Мещерский был сенатор —  
А не коллежский регистратор —  
Что лучше, ежели поэт  
Возьмет возвышенный предмет,  
Что нет к тому же перевода  
Прямым героям, что они  
Совсем не чудо в наши дни».

Однако поэт отводит эти соображения фразой, иронически констатирующей «безгеройность» быта:

«Куда! Нам нет от них прохода...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Осень» (1833). (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>2</sup> С этой строки начинается зачеркнутая строфа, находящаяся в рукописи между X и XI строфами основного текста стихотворения.

<sup>3</sup> Эти строки должны были стать частью первой импровизации итальянца. Они представляют переделку одной из полемических строф неоконченной поэмы об Езерском. См. «Родословную моего героя» (1833).

<sup>4</sup> «Родословная моего героя» (1833).

Пушкин отказывался усмотреть вблизи «готовых» героев из аристократического круга и одновременно обнажал банальность примелькавшейся обывательской романтики. В том же отрывке, негативно характеризуя незаметного Езерского, он касался пристрастия читателей к рассчитанным на эффект, но далеко не первосортным образам ходовой литературы, лишенной свежести и глубины своих классических оригиналов:

Я в том стою — имел я право  
Избрать соседа моего  
В герои повести смиренной,  
*Хоть человек он не военный,*  
*Не второклассный Дон-Жуан,*  
*Не демон, даже не цыган,*  
А просто гражданин столичный,  
Каких встречаем всюду тьму...<sup>1</sup>.

Вместе с тем Пушкина возмущали попытки «черни» принизить действительно высокие интеллектуальные явления. Еще в письме, отправленном из Михайловского, Пушкин всерьез приветствовал потерю мемуаров Байрона, так как у «толпы» исчез предлог опустить до собственного уровня нравственную жизнь поэта, самые слабости которого были не заурядными и приобретали оттенок гениальности:

«Толпа жадно читает исповеди, записки etc, потому, что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал как мы, он мерзок как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так как вы — иначе»<sup>2</sup>.

Болдинской осенью 1830 года в стихотворном диалоге «Герой»<sup>3</sup> Пушкин столь же интенсивно нападал на суждения «толпы», развенчивающие Наполеона. Однако эти тирады имели несравненно более существенное — этическое и эстетическое значение.

В «Герое» Пушкин набрасывал образ Наполеона, максимально расходящийся с исторической правдой. Пушкин давно считал главной моральной чертой французского императора «презрение к человечеству»<sup>4</sup>. В «Онегине» он косвенно подытожил его индивидуалистические принципы.

Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно,  
Собою жертвовать смешно<sup>5</sup>.

Тем не менее в «Герое» Пушкин заставил Наполеона подвергаться смертельной опасности ради страдающих людей. В основу диалога легла известная легенда о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе. Поэт «отвергает» все занимавшие его когда-то эпизоды возвышения и падения Наполеона, заменяя их иной картиной:

Не та картина предо мною!  
Одров я вижу длинный строй,  
Лежит на каждом труп живой,  
Клейменный мощною чумою,  
Царицею болезней... Он,  
Не бранной смертью окружен,  
Нахмурясь, ходит меж одрами  
И хладно руку жмет чуме,  
И в погибающем уме  
Рождает бодрость..

<sup>1</sup> (Курсив наш. — Н. Ф.).

<sup>2</sup> Пушкин — Вяземскому, середина ноября 1825 г. (Подчеркнуто Пушкиным).

<sup>3</sup> «Герой» датируется октябрём-ноябрём 1830 г.

<sup>4</sup> «Заметки по русской истории XVIII века» (1822).

<sup>5</sup> Вариант белой рукописи (XIV строфа II главы). Ср. в основном тексте: «Нам чувство дико и смешно».

Эту картину нельзя связывать с какой-либо эволюцией исторических взглядов Пушкина: в том же стихотворении предварительно перечислены и «удостоверены» разные вариации образа реального Наполеона (диктатор, интервент, изгнанник), ранее затронутые в пушкинских произведениях (и в написанной позднее «Лицейской годовщине» 1836 г. появляется Наполеон-«кичливый враг» России). Пушкину понадобился миф о Наполеоне, чтобы радикально оторвать идеального героя от «дурной повседневности». Описание «египетского подвига» было сопровождено патетической концовкой, в которой контраст «неба» и «земли» предметно выражал бичующее «чернь» нравственное обобщение:

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

Здесь «небо» символизирует должное понимание «высокого», «земля» — «низкие» толки «толпы», не способной постичь и оценить благородную жертвенность.

Друг напоминает поэту о мемуарах, зачеркивающих наполеоновскую легенду, но последний с тем большей энергией ставит ее выше исторического материала:

Д р у г.  
Мечты поэта —  
Историк строгий гонит вас!  
Увы! его раздался глас, —  
И где ж очарованье света!<sup>2</sup>.

П о э т.  
Да будет проклят правды свет,  
Когда посредственности холодной,  
Завистливой к соблазну жадной  
Он угрождает праздно! Нет!  
Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман...  
Оставь герою сердце! Что же  
Он будет без него? Тиран...

Если, оберегая Байрона, Пушкин, возвышенно истолковывал интересующие «толпу» биографические факты, то размышления о Наполеоне побудили его сделать следующий шаг. Теперь он декларировал право поэта вовсе обойти те свидетельства мемуаристов, которые разрушают идеальный облик героя и дают пищу для плоской обывательской философии, цепко хватающейся за любую возможность опорочить гения. За утверждением вольного использования исторического материала здесь проступает широкий принципиальный вывод.

Под «возвышающим обманом» Пушкин подразумевает не только апокрифический рассказ, но и усыновившую его творческую фантазию. Именно «мечты поэта» превращают миф о Наполеоне в живую «картинку»; вся суть заключительных строф стихотворения состоит в защите ее эстетической правомерности. Финал диалога звучит, как воинствующее прославление романтического искусства, позволяющего поэту «отречься» от «дурной повседневности» и самостоятельно создать полярные ей героические образы.

Эта апология романтического «вымысла» опиралась на особую стиливую линию, ясно наметившуюся в творчестве «последекабрьского» Пушкина.

<sup>1</sup> «Была пора: наш праздник молодой...» (1836).

<sup>2</sup> Как свидетельствует пушкинское примечание к этой строфе, здесь имеется в виду конкретный исторический источник — «Mémories de Bourrienne».



Наряду с реализмом здесь возникал героический романтизм, родившийся как художественный ответ торжествующей «посредственности», как своеобразная форма отталкивания от совокупности «низких истин», которую являла николаевская действительность.

Характерно, что эта дуалистичность казалась «последекабрьскому» Пушкину общим эстетическим законом — неотъемлемым свойством творческих устремлений подлинного художника

Пушкин с исключительной настойчивостью оправдывал резкие тематические переходы. Обращаясь к Гнедичу, он одобрительно замечал, что «прямой поэт» «любит»

с высоты  
Скрываться в тень долины малой<sup>1</sup>.

В «Египетских ночах» Пушкин тоже пространственно изобразил дуплановость своей продукции. Как бы отражая нападки критиков, он излагал спор импровизатора и «черни», тщетно старавшейся сбить художника с его «органической» дороги. Здесь «прохожий» заявлял недовольство направляющими поэта внезапными перемещениями творческого внимания:

«Скажи, зачем без цели бродишь?  
Едва достиг ты высоты,  
И вот уж долу взор низводишь  
И низойти стремишься ты  
На стройный мир ты смотришь смутно,  
Бесплодный жар тебя томит,  
Предмет ничтожный поминутно  
Тебя тревожит и манит.  
Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт  
Для вдохновенных песнопений  
Избрать возвышенный предмет..»

Напротив, импровизатор видел в этих неожиданных непрерывных колебаниях лучшее доказательство независимости художника

«Таков поэт как Аквилон,  
Что хочет, то и носит он..»<sup>2</sup>.

Конечно, в своем понимании «возвышенного» говорящий за Пушкина импровизатор решительно расходится с «толпой». Но он вовсе не отрицает уловленную «прохожим» в практике поэта «неслиянность» контрастных творческих сфер («низкой» и «высокой»). Они сосуществуют, но не соприкасаются, как автономные, строго отграниченные миры<sup>3</sup>.

Мы сказали, что в этих мирах Пушкин воплотил основные тенденции собственного творчества. Наиболее характерные герои «последекабрьского» Пушкина образуют два предельно дальних, не сходящихся ряда увеличенного и уменьшенного интеллектуального масштаба. Пушкин-реалист пером бытописателя чертит «маленьких людей», обезличенных и приниженных «дурной повседневностью», Пушкин-романтик как бы в противовес во весь рост набрасывает титанические фигуры, созданные или расцветенные «воображением», поднимая тем самым на новую ступень свою сложную и мощную героïку<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «С Гомером долго ты беседовал один» (1830).

<sup>2</sup> Эти стихи также должны были войти в первую импровизацию итальянца.

<sup>3</sup> Именно эта «неслиянность» позволяет ввести мотив удивляющих «чернь» пространственных передвижений поэта

<sup>4</sup> Разумеется, нельзя сводить все многообразие творчества «последекабрьского» Пушкина к этим двум категориям. Речь идет лишь об основных типах героев.

Нарисованные Пушкиным в последекабрьскую пору героические образы были далеко не однородны. Не случайно, характеризуя вдохновенные поэта-романтика, вызывающего «незримый рой гостей», Пушкин завершал стихотворение грандиозным сравнением начала его творческой работы с отплытием корабля, который может двигаться в разных направлениях:

И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.  
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,  
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;  
Громада двинулась и рассекает волны.

Плывет. Куда ж нам плыть?..<sup>1</sup>

В героике Пушкина последекабрьской поры легко выделить несколько тематических сфер. Прежде всего отметим, что независимо от роста своих критических настроений Пушкин последовательно героизировал образ России, утверждая силу и величие родной страны. Если в «Медном Всаднике» он декларировал устойчивость русской государственности, олицетворенной великолепным городом, возникшим по воле Петра:

Красуйся, Град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,

то эта мысль получила еще более определенное выражение в написанных по поводу животрепещущих международных событий строфах знаменитого пушкинского памфлета, направленного против зарубежных «клеветников», отрицавших военную мощь России:

Иль, русский от побед отвык?  
Иль мало нас? или от Керчи до Тавриды,  
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,  
От потрясенного Кремля  
До стен недвижимого Китая,  
Стальной щетиною сверкая,  
Не встанет русская земля?<sup>2</sup>

Однако среди современников Пушкин не мог найти подходящий прототип для образа национального героя. Оценивая поведение деятелей реакционной поры, он жадно хватался за каждый факт, сколь угодно похожий на проявление героизма, но всякий раз убеждался в непрочности своих иллюзий.

В этом смысле показательна творческая история затронутого нами стихотворения «Герой», которое дает ключ к решению многих проблем пушкиноведения. Как известно, поводом, побудившим Пушкина написать названное стихотворение, послужил приезд Николая I в пораженную холерной эпидемией Москву. Патетическую тираду поэта, усматривавшего в гуманности неотъемлемое свойство истинного героя, сменила короткая реплика друга, указывающая на обозначение времени и места нелегандарного подвига:

Поэт.  
Оставь герою сердце! что же  
Он будет без него? Тиран...

<sup>1</sup> «Осень» (1833).

<sup>2</sup> «Клеветникам России» (1831).

Д р у г.  
Утешься...

Москва,  
29 сентября 1830 г.»<sup>1</sup>

По мнению В. Я. Кирпотина, Пушкин «бросил здесь царю обвинение в тирании, заявив, что слух о человеколюбивом героизме Николая был так же ложен, как аналогичный слух о Наполеоне»<sup>2</sup>. Однако эта трактовка вступает в противоречие не только с текстом стихотворения, но и с высказываниями Пушкина и его друзей:

«Приезд царя в таковой город есть точно подвиг *героический*» — писал Вяземский в дневнике<sup>3</sup>, а сам Пушкин сообщал Хитрову, что «*героическое* (sublime) посещение императора воодушевляло Москву...»<sup>4</sup>.

Пушкин увидел в поступке царя проблеск подлинного героизма, открывавший радужные перспективы. В 1830 году он еще не вовсе «махнул рукой» на Николая<sup>5</sup> и старался заметить в нем хоть искру человечности, которая позволила бы надеяться на смягчение деспотического режима. Стихотворение преследовало конкретную цель: оно было призывом к прощению декабристов (подобные призывы настойчиво звучали и в других произведениях Пушкина)<sup>6</sup>. Получив известие о посещении царем Москвы, Пушкин в письме к Вяземскому признал этот факт залогом освобождения осужденных:

«Каков государь? Молодец! Того и гляди, что наших каторжников простит...»<sup>7</sup>.

Разумеется, Николай обманул надежды Пушкина. Поэт довольно скоро понял, что он имеет дело именно с тираном, лишенным «сердца».

Годом позже Пушкин приветствовал победы одного из русских военных деятелей как возрождение героического начала в современности. Когда над Россией нависла угроза новой интервенции, аналогичной наполеоновскому нашествию, он в одической манере воспел старые и новые заслуги раненого Паскевича, намеренно окружившего взятие Варшавы ореолом исторических уподоблений. В «Бородинской годовщине» Пушкин говорил о Суворове, как бы озарившем Паскевича блеском собственной славы:

Благословляет он, *герой*,  
Твое страданье, твой покой,  
Твоих сподвижников отвагу  
И весть триумфа твоего  
И с ней летящего за Прагу  
Младого внука своего<sup>8</sup>.

Здесь Паскевич выступал в роли наследника великих русских полководцев. Но Пушкин, конечно, понимал шаткость этой параллели. Прославление побед Паскевича прошло у Пушкина только в цитированных строфах в качестве отклика на необычайно острую международную ситуацию. Паскевич не превратился в любимого героя поэта. Пушкин очень решительно отклонил эту возможность в предисловии к «Путешествию в Арзрум». Он вежливо отметил гостеприимство

<sup>1</sup> В этот день Николай I приехал в Москву.

<sup>2</sup> В. Кирпотин. «Наследие Пушкина и коммунизм». ГИХЛ. М. 1936, стр. 77.

<sup>3</sup> «Сочинения кн. П. А. Вяземского, т. IX, стр. 142. «Старая записная книжка». (Курсив наш. — Н. Ф.)

<sup>4</sup> Пушкин — Хитрову, 9 декабря 1830 г. (с французского). (Курсив наш. — Н. Ф.)

<sup>5</sup> Выражение В. Я. Кирпотина (В. Кирпотин. «Наследие Пушкина и коммунизм». ГИХЛ. М. 1936, стр. 79).

<sup>6</sup> См. «Стансы» (1826), «Пир Петра первого» (1835) и др.

<sup>7</sup> Пушкин — Вяземскому, 5 ноября 1830.

<sup>8</sup> «Бородинская годовщина» (1831). (Курсив наш. — Н. Ф.)

«прославленного полководца» и «полный успех» его похода, а также защищал его стратегию от нападков иностранцев, но в то же время, отводя советы Булгарина, категорически отказался посвятить Паскевичу особое произведение, мотивируя это ссылкой на творческую свободу автора, не обязанного «писать по заказу г.г. журналистов»<sup>1</sup>

Однако и в этом плане изъяны современности компенсировала фантазия Пушкина, позволявшая ему живо вообразить русских национальных героев былых эпох.

Пушкин практически весьма бережно относился к историческим свидетельствам. Обосновывая в «Герое» право поэта на свободное обращение с ними, он в декларативных целях сильно преувеличивал свою склонность к подобным «вольностям». Более того, Пушкин не имел необходимости опираться на легенды или исправлять факты. История русского народа в изобилии давала готовый материал героического характера.

В набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин настаивал на том, что автор должен «совершенно переселиться в век, им изображенный», отрешившись от своих личных взглядов и симпатий. Эта эпология объективности, как долга русского исторического писателя, явилась прямым эстетическим следствием любви Пушкина к прошлому родной страны. Тем не менее национально-историческая героика Пушкина была органически связана с основными тенденциями его «последекабрьского» романтизма. Отрываясь от повседневности, Пушкин рисовал деятелей крупного масштаба, погружался в окружающую их героическую атмосферу и тем самым психологически восполнял пробелы неприглядной действительности<sup>2</sup>.

Приведем ряд примеров, отнюдь не пытаюсь дать углубленный анализ национально-исторической героики Пушкина, стоящей за рамками нашей темы.

Как указал Б. В. Томашевский, возникновение «Полтавы» определили не одни раздумья Пушкина над судьбами русской государственности, но и его интерес к внешне-политической обстановке конца 20-х годов, ознаменованной двумя войнами (русско-турецкой и русско-персидской)<sup>3</sup>. Однако важно учесть, что, сочиняя «Полтаву», Пушкин переносился в атмосферу напряженных страстей и высоких подвигов.

«Сильные характеры и глубокая трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня...»<sup>4</sup> — писал Пушкин о происхождении своей поэмы, касаясь лирической линии сюжета, включающей эпизод казни отца «обольщенной» девушки.

Да и самая борьба Петра и Карла трактована Пушкиным не только как великое событие, закалившее молодую российскую империю, но и как блистательный поединок двух героев. Раскрывая психологию шведского короля, Пушкин систематически подчеркивает его незаурядную отвагу (именно эта отвага ослепляет Мазепу и заставляет его решиться на разрыв с русским царем). Но если безрассудная смелость Карла приобретает резко индивидуалистический оттенок и оказывается исторически бесплодной (Карл, по определению Пушкина, — «воинственный бродяга» — «безумный герой», «венчанный славой бесполезной»), то объектом прославления в «Полтаве» становится героизм Петра, устремленный к достижению продуманных национальных целей.

<sup>1</sup> Предисловие к «Путешествию» написано в 1835 г. Цитированная формулировка отказа содержится в начале предисловия, не вошедшем в печатный текст.

<sup>2</sup> Конечно, эти субъективные устремления не играли решающей роли. Обращение Пушкина к историческому прошлому было подсказано прежде всего патриотическими тенденциями.

<sup>3</sup> Б. Томашевский. «Пушкин» (Пушкин. Сочинения. ГИХЛ, изд. 2. Л. 1938, стр. XLVIII).

<sup>4</sup> «Заметка» о «Полтаве» (1830).

Пушкин не ограничивается созданием батального портрета Петра-полководца, исполненного предельного одушевления в момент битвы,— и, заканчивая поэму, утверждает, что дела царя-преобразователя обрели историческое бессмертие, воплотившееся в непрерывных военных успехах России и новых формах ее развивающейся государственности:

В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе,  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

В том же эпилоге поэмы Пушкин бросает на петровскую эпоху взгляд человека XIX века, констатируя исчезновение поколения героев, не нашедших достойной замены:

Прошло сто лет — и что ж осталось  
От сильных, гордых сих мужей,  
Столь полных волею страстей?  
Их поколение мглою —  
А с ним исчез кровавый след  
Усилий, бедствий и побед.

Тут бурное начало XVIII века, поразившее Пушкина «сильными характерами», несомненно поднято над современностью. Об этом свидетельствует сосредоточенно-элегическая интонация, равносильная неутешительным параллелям между прошлым и настоящим.

Обратимся к другой категории исторических произведений Пушкина, которая в свою очередь отмечена печатью героического романтизма.

«Последекабрьского» Пушкина наряду с делами Петра попрежнему увлекали патриотические подвиги людей 1812 г. (см. стихотворения: «Д. В. Давыдову», «Перед гробницею святой», «Полководец» и др.). Но и тут поэт сопоставлял прошлое с настоящим, приходя к достаточно грустным выводам. Так, восхваляя Кутузова, как спасителя России, целиком оправдавшего народные ожидания, Пушкин воскрешал этот образ в назидание современникам, еще не выдвинувшим преемника гениального военачальника:

Явись и дланию своей  
Нам укажи в толпе вождей,  
Кто твой наследник, кто избранный!  
Но храм — в молчанье погружен,  
И тих твоей могилы бранной  
Невозмутимый, вечный сон...<sup>1</sup>

Гораздо определеннее выразился тот же упрек современности в известном стихотворении «Полководец». Первые строфы этого стихотворения были посвящены превосходству украшающих военную галерею Зимнего дворца портретов деятелей 1812 года над традиционной росписью:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,  
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,  
Ни плясок, ни охот: а все плащи, да шпаги,  
Да лица, полные воинственной отваги.  
Толпою тесною художник поместил  
Сюда начальников народных наших сил,  
Покрытых славою чудесною похода  
И вечной памятью двенадцатого года.  
Нередко медленно меж ими я брожу  
И на знакомые их образы гляжу  
И, мнится, слышу их воинственные клики.

<sup>1</sup> «Перед гробницею святой» (1831).

Вместе с тем Пушкин писал об уходе «славного» поколения с исторической сцены, фиксируя несоответствие между свежестью изображений и физической или политической смертью их прототипов:

Из них уж многих нет; другие, коих лики  
Еще так молоды на ярком полотне,  
Уже состарились и никнут в тишине  
Главою лавровой<sup>1</sup>.

Мысль о том, что в николаевское время жизнь людей 1812 г. стала своего рода героическим архаизмом, противоречащим всему духу реакционной поры, приходила в голову не только Пушкину. Она являлась у ряда представителей вольнолюбивой дворянской интеллигенции, сформировавшейся в декабрьский период. Не случайно постаревший Денис Давыдов, болезненно реагируя на собственную обойденность, завидовал товарищам, павшим в Бородинском сражении:

И я, питомец ваш, склоняюсь главою у плуга,  
Завидую костям соратника иль друга<sup>2</sup>.

Позднее Вяземскому в кончине самого Давыдова послышался финал исчезновения могучих противников Наполеона:

Богатыри эпохи сильной,  
Эпохи славной, вас уж нет!  
И вот сошел во прах могильной,  
Ваш сослуживец, ваш поэт<sup>3</sup>.

Итак, прозвучавшие в национально-исторической героике Пушкина мотивы осуждения эпохи безвременья в известной мере объясняют тематический поворот поэта к прошлому. Однако героический романтизм Пушкина захватывал главным образом индивидуально-психологическую сферу и дал здесь особенно значительные художественные результаты.

## V

«Последекабрьский» Пушкин изобразил титанические страсти в маленьких трагедиях<sup>4</sup>. Как было отмечено, в каждой из последних на первое место выдвинуты эмоции одного лица, играющие безусловно доминирующую роль по сравнению с переживаниями других персонажей. Показательно, что, составляя в ноябре 1830 г. список маленьких трагедий, Пушкин обозначил их (кроме переводного «Пира») перечнем главных действующих лиц («Скупой», «Салиери», «Д. Г.» — то есть, Дон Гуан)<sup>5</sup> и таким образом невольно очертил свою психологическую задачу. Более того, основной характер этих лиц можно считать исключительную смелость, которая в данном случае поднимает героя над средним уровнем и делает его романтической фигурой.

Всем центральным персонажам маленьких трагедий свойственно полное отсутствие страха перед опасностями. Пушкинский скупой — «верный храбрый рыцарь» — обещает обнажить «старый меч» за герцога; к тому же он готов в любую минуту встать на защиту своих сокровищ. Страх кажется барону совершенно чуждым ощущением: это

<sup>1</sup> «Полководец» (1835).

<sup>2</sup> Давыдов. «Бородинское поле» (1829).

<sup>3</sup> Вяземский. «Эперне» (1854).

<sup>4</sup> Мы не затрагиваем «Египетские ночи», также воплотившие пушкинскую героiku страстей. Кроме того, нами дан довольно беглый очерк основных мотивов «Пира во время чумы». Углубленный анализ «Пира» потребовал бы подробного сопоставления этой маленькой трагедии с ее источником — драматической поэмой Вильсона «Город чумы». Такое сопоставление, проведенное автором в другой работе, не может быть включено в статью, посвященную общим проблемам.

<sup>5</sup> «Рукою Пушкина», изд. «Academia». М. Л. 1935, стр. 278.

находит графическое выражение в появлении скобок, заключающих побочные, мимолетные мысли скупого:

Я каждый раз, когда хочу сундук  
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет,  
Не страх (О, нет! кого бояться мне?  
При мне мой меч, за золото отвечает  
Честной булат)...

Отсутствие чувства страха отмечает в себе и Сальери, говоря о том, что он не использовал яд для устранения «беспечного врага»:

И никогда на шопот искушенья,  
Не преклонился я, хоть я не трус,  
Хотя обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю.

Дон Гуан с первых реплик бравивирует храбростью. Трезвые соображения Лепорелло о возможном раскрытии инкогнито он отводит эффектной фразой:

Что за беда, хоть и узнают! Только б  
Не встретился мне сам король. А впрочем,  
Я никого в Мадрите не боюсь.

Наконец, пересоздавая образ Вальсингама, Пушкин сделал самой яркой чертой своего председателя поразительное мужество. Строфами гениального гимна пушкинский Вальсингам бросает вызов чуме, утверждая, что борьба с самыми могучими и опасными врагами (например, стихийными силами природы) заставляет человека переживать гордое упоение, высшее счастье и, возможно, дает ему право на бессмертие. Вместо растянутой, чуть холодноватой песни в честь чумы здесь звучит патетический гимн духовному героизму<sup>1</sup>:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обрести и ведать мог<sup>2</sup>.

Все центральные персонажи маленьких трагедий вполне подходят под определение Дон Гуана, характеризующее психологический склад умершего командора:

<sup>1</sup> Как известно, в «Пире во время чумы» Пушкин творчески переработал четвертую сцену первого акта драматической поэмы Вильсона «Город чумы», написав для своей маленькой трагедии новые песни, значительно изменившие общий психологический облик Вальсингама и Мери.

<sup>2</sup> Тема духовного героизма особенно подчеркнута в варианте недавно найденной рукописи «Пира во время чумы»:

«И все, что гибелью грозит,  
Для сердца *смелого* таит  
Неизъяснимы наслажденья...»

(«Автограф «Пира во время чумы». Публикация Д. Д. Благого. «Пушкин родоначальник новой русской литературы». М. — Л. 1941, стр. 13. Курсив наш. — Н. Ф.).

Специальному анализу пушкинского гимна председателя в свете проблемы героического романтизма посвящена наша статья «Гимн смелости (Пушкин и Вильсон)», Ученые записки Загорского учительского института, выпуск I. Загорск. 1940, стр. 6 — 29.

Он горд и смел — и дух имел суровый..

Вместе с тем эти персонажи поставлены в условия, далекие от будничного быта. Пушкин избрал для большинства маленьких трагедий времена западно-европейского феодализма (действие «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» может быть отнесено к XVI—XVII вв., «Пир во время чумы» рисует Великую Лондонскую чуму 1665 г.); в этом несомненно сказался уход от современности, типичный для «последне-кабрьского» Пушкина-романтика<sup>1</sup>. Нам кажется, что историческая обстановка, воспроизведенная в маленьких трагедиях, привлекала Пушкина прежде всего ярким колоритом, дававшим возможность широко развернуть мотивы «вымысла». В этом плане интересен уже цитированный вариант стихотворения «Осень», описывающий вдохновение романтического поэта

И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.  
Стальные рыцари, угрюмые султаны,  
Монахи, карлики, арапские цари,  
Гречанки с четками, корсары, богдыханы,  
Испанцы в епанчах, жиды, богатыри,  
Царевны пленные, графини, великаны...

В этот перечень входят традиционные герои рыцарской литературы, которые еще до того появились в маленьких трагедиях («стальные рыцари» — барон Филипп, Альбер; «испанцы в епанчах» и «монахи» — персонажи «Каменного гостя» и т. д.).

Вполне ясна и социология выбора эпохи для маленьких трагедий. Пушкин считал, что западноевропейский феодализм был ознаменован расцветом лучших черт дворянства, заметно поблекших в более поздние периоды («независимости», «храбрости», «благородства», «чести вообще»)². Говоря о закономерности возникновения дворянства, как «сословия великого образованного народа», Пушкин сейчас же приводил пример воинской храбрости, совершенно соответствующий историческому антуражу маленьких трагедий:

«Образованный француз или англичанин дорожил строкою старого летописца, в которой упомянуто имя его предка, честного рыцаря, павшего в такой-то битве или в таком-то году возвратившегося из Палестины»³.

По наблюдению Б. В. Томашевского, «романтическая трагедия требовала условного средневековья»⁴. Последнее позволяло Пушкину ввести острейшие сюжетные ситуации, которые благодаря своей исключительности были вполне по плечу интеллектуальным гигантам. Вызов на поединок, брошенный отцом сыну («Скупой рыцарь»), разговор о любовных изменах, происходящий у тела убитого («Каменный гость»), пир на улице зачумленного Лондона («Пир во время чумы») — вот весьма характерные эпизоды маленьких трагедий. Сюда же примыкает предательское отравление друга в «Моцарте и Сальери» — пьесе, хронологически приуроченной к концу XVIII в., но связанной многими бытовыми деталями с рыцарскими временами (Сальери вспоминает о звуках органа «в старинной церкви», отравление происходит в трактире «Золотого Льва»; вообще трактовка мотива отравления, как будет

<sup>1</sup> Показательно, что все пушкинские замыслы маленьких трагедий были связаны с историческими сюжетами (см. перечень этих замыслов в сборнике «Ручкою Пушкина» на стр. 276).

<sup>2</sup> «Заметки о русском дворянстве» (1830-е годы).

<sup>3</sup> «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» (1830). См. также стихотворение 1829 г. «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный»), «романтизирующее» времена крестовых походов.

<sup>4</sup> Б. Томашевский. «Маленькие трагедии и Мольер» («Временник пушкинской комиссии», изд. Академии наук СССР. М — Л, 1936 г., стр. 125).



сказано, дана Пушкиным в духе произведения, посвященного бурной истории Милана XV столетия).

Но существеннее всего тот оттенок исключительности, которым окрашено психологическое содержание маленьких трагедий. Наши исследователи (Бонди, Томашевский, Якубович) не раз отмечали, что в них Пушкин изучал страсти, «поднятые до трагической высоты»<sup>1</sup>. В число этих страстей входили зависть, скупость и любовь. Опираясь на оставленное Пушкиным перечисление замыслов маленьких трагедий, можно утверждать, что здесь должно было фигурировать и честолюбие, очевидно, тоже доведенное до апогея. Как указал С. М. Бонди, темой задуманной Пушкиным пьесы «Ромул и Рем» являлось «братоубийство из честолюбия»<sup>2</sup>. Эта страсть несомненно стала бы психологическим зерном другой ненаписанной пьесы Пушкина — «Дмитрий и Марина» (на это также указывает С. М. Бонди). Еще в 1825 г., разъясняя образ Марины в набросках предисловия к «Борису Годунову», Пушкин констатировал предельную резкость доминирующего душевного свойства польской авантюристки:

«У нее была только одна страсть — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить»<sup>3</sup>.

Единая всепоглощающая страсть каждого из главных действующих лиц маленьких трагедий имеет героический отпечаток. Конечно, Пушкин не делает барона или Сальери «идеальными» фигурами: он резко подчеркивает аморальную сущность их мыслей и поступков (см. об этом на стр. 143). Но все эти колоссальные персонажи неизменно приносят в жертву своей страсти узко-практические интересы. Так, в психологическом облике пушкинского Дон Гуана, соединяющего «сознательную рассчитанность поступков с бессознательными и безотчетными порывами» (определение Б. В. Томашевского)<sup>4</sup>, все же первенствует искренняя готовность заплатить жизнью за наслаждения любви. Фраза Дон Гуана:

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

исчерпывающе формулирует его философию и поведение. Дон Гуан не только использует подобные тирады в качестве эффектного средства эмоционального воздействия на женщину, но и в самом деле ставит себя в опасные положения. При первой встрече с Донной Анной на нетерпеливый вопрос последней:

Ну, что? чего вы требуете?

он отвечает, пока еще как обольститель:

Смерти!  
О, пусть умру сейчас у ваших ног,  
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...

Это — лейтмотив взаимоотношений Дон Гуана и Донны Анны, достигающий наивысшей силы в заключительной сцене. В ней Дон Гуан уже под влиянием неподдельного чувства говорит о радости отдать «богатства» и «сан» за «единый» «благосклонный» взгляд возлюбленной и, открыв тайну гибели командора, просит Донну Анну убить ее

<sup>1</sup> Определение С. М. Бонди в статье «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» («Пушкин родоначальник новой русской литературы», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1941, стр. 398).

<sup>2</sup> С. Бонди. «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» — (Пушкин родоначальник новой русской литературы», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1941, стр. 399).

<sup>3</sup> «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1829). С французского.

<sup>4</sup> Б. Томашевский. «Маленькие трагедии и Мольер» («Временник пушкинской комиссии», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1936, т. I, стр. 132).

виновника (впрочем, и тут пафос любви сливается у Дон Гуана с намерением быстрее добиться «развязки»):

Дон Гуан.  
Что если б Дон Гуана  
Вы встретили?  
Донна Анна.  
Тогда бы я злодею  
Кинжал вонзила в сердце.  
Дон Гуан.

Донна Анна,  
Где твой кинжал, вот грудь моя.

Через несколько мгновений Дон Гуан снова возвращается к этой теме:

Милое созданье!  
Я всем готов удар свой искупить,  
У ног твоих жду только приказанья,  
Вели — умру, вели — дышать я буду  
Лишь для тебя...

Наконец, при появлении командора героическая основа характера Дон Гуана окончательно проявляется. Стремясь подавить и не выказать естественный ужас перед ожившей статуей, дерзко парируя ее устрашающую реплику, принимая ее холодный вызов (предложение дать руку), Дон Гуан и в последние секунды жизни осрается верен своей страсти. Как свидетельствует финальный диалог, он прежде всего пытается помочь испуганной Донне Анне, а затем покидает мир, пронося ее имя:

*(Входит статуя командора. Донна Анна падает).*

Статуя.  
Я на зов явился.  
Дон Гуан.  
О боже! Донна Анна!  
Статуя.  
Брось ее,  
Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.  
Дон Гуан.  
Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.  
Статуя.  
Дай руку.  
Дон Гуан.  
Вот она... О, тяжело  
Пожатье каменной его десницы!  
Оставь меня, пусти, пусти мне руку...  
Я гибну — кончено — о, Донна Анна!  
*(Проваливаются).*

Таким образом, в предсмертных эмоциях Дон Гуана переплетаются бешеная отвага перед лицом врага и неослабевающая страсть к последней возлюбленной.

Иной вариант героики страстей дан в «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери». Раскрывая предисторию души барона и Сальери, Пушкин одинаково выделяет психологический момент «выстраданности» достижений человека, охваченного единой всепоглощающей страстью. Барон и Сальери проходят длинный путь невзгод и лишений, прежде чем добиваются осуществления своих желаний (первый — накапливает богатства, обеспечивающие власть над миром; второй — вырабатывает технику зрелого мастера, позволяющую достичь высокой степени в искусстве). Характеристика этого пути занимает исключительно важное место в монологе Скупого рыцаря:

Мне разве даром это все досталось,  
Или шутя, как игроку, который  
Гремит костями, да груды загребает?  
Кто знает, сколько горьких воздержаний.

Обузанных страстей, тяжелых дум,  
Дневных забот, ночей бессонных мне  
Все это стоило?

О том же повествует Сальери, вспоминая, как развивался его усердный труд:

Отверг я рано праздные забавы,  
Науки, чуждые музыке, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке. Труден первый шаг  
И скучен первый путь. Преодолея  
Я ранние невзгоды.

Именно эта «выстраданность» служит для барона и Сальери наиболее веским доказательством «ошибки неба», несправедливости законов судьбы. В обеих маленьких трагедиях нарисован образ «безумца» — «расточителя» физических или духовных богатств (Альбер, Моцарт), который недостаточно серьезно относится к предмету страсти главного персонажа (к деньгам, к искусству) и самым своим существованием иллюстрирует неправильность миропорядка. «Безумца-расточителя» обличает пушкинский скупой, имея в виду собственного сына — наследника «державы», созданной из сокровищ:

Но кто вослед за мной  
Примет власть над нею? Мой наследник!  
Безумец расточитель молодой,  
Развратников разгульных собеседник!  
.....  
Он разобьет священные сосуды,  
Он грязь елеем царским напоит —  
Он расточит... *А по какому праву?*<sup>1</sup>.

Таким же воплем о справедливости кульминирован первый монолог Сальери:

О небо!  
*Где ж правота*, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного?..<sup>2</sup>.

Отметим также, что страсти барона и Сальери, обладая исключительной силой, побеждают муки совести или вовсе уничтожают возможность их возникновения. Перед Сальери не всплывает мысль о нравственной недопустимости убийства, что же касается скупого рыцаря, то он видит в «издержках совести» лишний аргумент в пользу владения «выстраданным» богатством:

Иль скажет сын,  
Что сердце у меня обросло мохом,  
Что я не знал желаний, что меня  
И совесть никогда не грызла, совесть,  
Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,  
Незванный гость, докучный собеседник,  
Займодавец грубый, эта ведьма,  
От коей меркнет месяц и могилы  
Смущаются и мертвых высылают?  
Нет, выстрадай сперва себе богатство,  
А там посмотрим, станет ли несчастный  
То расточать, что кровью приобрел.

Исключительность главных действующих лиц маленьких трагедий ярко выделяется на «среднечеловеческом» фоне. Если в пьесах Шек-

<sup>1</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

спира, посвященных «трагедии большой личности»<sup>1</sup>, наряду с центральным персонажем действуют другие героические фигуры (так, смелость и отвага Банко побуждают идущего к безраздельной власти Макбета устранить этого соперника)<sup>2</sup>, то у Пушкина только одно лицо становится носителем титанической страсти. Между тем антагонист центрального персонажа — «безумец-расточитель» — ведет себя, как обыкновенный человек: именно эта будничность возмущает носителя титанической страсти, отвернувшегося от «шаблонных» печалей и радостей. Пушкинский Моцарт нередко снижает жреческий пафос Сальери чисто бытовыми репликами<sup>3</sup>. Он не только гениальный музыкант, но и отец семейства и шутник, «угощающий» друга искусством уличного скрипача. Альбер не согласен жить, «как мышь, рожденная в подполье», отказавшись от придворных развлечений. Более того, Пушкин показывает, что гиперболическая скупость, овладевшая бароном, кажется сыну последнего смешной и жалкой. Рассказав о том, как он нанес могучий удар графу, пробившему ему шлем, Альбер превращает этот эпизод в трагикомический пример несоответствия «внизкой» причины и «высокого» следствия:

Тогда никто не думал о причине  
И храбрости моей и силы дивной!  
Взбесился я за поврежденный шлем —  
Геройству что виною было? — скупость —  
Да! заразиться здесь нетрудно ею  
Под кровлею одной с моим отцом.

И Лепорелло, которого мы вправе назвать самым заурядным персонажем маленьких трагедий, отнюдь не одобряет страсть своего барина и усматривает в его любовных авантюрах похождения беспокойного дворянина, ведущего странный образ жизни (см. реплику Лепорелло, завершающую первую сцену «Каменного гостя»: «Испанский гранд, как вор, ждет ночи и луны боится...» и т. д.).

Самая мысль изучить природу и развитие могучих страстей, вероятно, давно приходила в голову Пушкину. Н. Л. Бродский в «Комментарии к «Евгению Онегину» отметил, что строки II главы романа, относящиеся к беседам Онегина и Ленского:

Но чаще занимали страсти  
Умы пустыльников моих.

носят автобиографический характер и, повидимому, навеяны книгой мадам де Сталь «Passions» хорошо известной Пушкину<sup>4</sup>. В этой книге была дана попытка исследовать роль страстей в душевной жизни человека. Задача Сталь состояла в том, чтобы с помощью «художественных портретов страстей разобраться в хаосе, из которого состоит жизнь сердца». В частности Сталь прослеживала «терзания страстей», находя, что они «хуже казни»<sup>5</sup>. Сопоставление взглядов Пушкина и Сталь не входит в круг проблем нашей работы. Однако, следует подчеркнуть, что еще с лицейских лет творческое сознание Пушкина «занимало страсти»<sup>6</sup>. Этот органический интерес нашел поддержку в книге Сталь. Как было сказано выше, личность французской писательницы

<sup>1</sup> Определение А. А. Смирнова (В. Шекспир. «Ричард III», изд. «Искусство». М. Л. 1937, стр. 256).

<sup>2</sup> См. размышления Макбета в первой сцене третьего акта трагедии.

<sup>3</sup> Такова, например, реплика Моцарта: «Но божество мое проголодалось».

<sup>4</sup> Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина», изд. 2. М. 1937, стр. 174—175.

<sup>5</sup> С. Вайнштейн. «Госпожа Сталь. Мыслитель переходной эпохи». СПб. 1902. стр. 25.

<sup>6</sup> «Роковая» сила страстей — одна из основных тем «Цыган» (1824).

привлекала Пушкина и в последекабрьский период (в «Рославле» ее образ противопоставлен «светской черни», незнакомой с «сильными движениями сердца»)<sup>1</sup>. Все это позволяет поднять вопрос о влиянии «Passions» Сталь на маленькие трагедии.

Но наиболее важным представляется тот факт, что в маленьких трагедиях гениально раскрыта диалектика могучих страстей, доходящих до самоотрицания. Это делает пьесы Пушкина уникальным явлением русской и мировой литературы. Здесь мы снова сталкиваемся с параллелизмом построения образов барона и Сальери. Скупой рыцарь ценит в накопленных богатствах потенциальную возможность утверждения своей эгоистической воли над миром. Его страсть можно назвать не только скупостью, но и властолюбием. В знаменитом монологе он так комментирует свои восторги.

«Что не подвластно мне? как некий демон  
Отселе править миром я могу;

Я свистну, и ко мне послушно, робко  
Вползет окровавленное злодейство,  
И руку будет мне лизать, и в очи  
Смотреть, в них знак моей читая воли.  
Мне все послушно, я же — ничему»,

Эти соображения заставляют пушкинского скупого обоготворить золото. Всыпая новую горсть монет в сундук, он восклицает:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,  
Служа страстям и нуждам человека.  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах<sup>2</sup>.

Тот же мотив обоготворения предмета страсти проведен в «Моцарте и Сальери». Таким предметом становится для Сальери искусство<sup>3</sup>. Когда Моцарт играет свой реквием — одно из совершеннейших музыкальных произведений, Сальери говорит о неземной природе создателя возникшей гармонии:

Какая глубина.  
Какая смелость и какая стройность!  
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я<sup>4</sup>.

Даже патетическая форма этой похвалы напоминает восторженный тон панегирика, произносимого скупым рыцарем в честь сокровищ:

Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава.

Однако барон и Сальери убивают свое божество, тем самым доводя единую всепоглощающую страсть до абсурда. Стремясь уберечь сокровища от расточения, барон лишает их всякой практической силы: они «засыпают» в его сундуках (это возмущает Альбера, который мечтает о том, что «спокойно» лежащее золото когда-нибудь «послужит» его желаниям). Сальери, намереваясь спасти искусство от «без-

<sup>1</sup> См. стр. 118.

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>3</sup> Самая зависть Сальери неразрывно связана с его служением искусству. «Зависть — сестра соревнования, следовательно из хорошего роду» — писал Пушкин об эмоции подобного типа (Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» 1831 г.).

<sup>4</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

законной» славы Моцарта, прекращает жизнь величайшего музыканта. Воскликание Сальери:

Ты заснешь  
Надолго, Моцарт!<sup>1</sup>.

аналогично словам «скупого рыцаря», парализующего движение «рыскающих по свету» денег:

*Усните здесь сном силы и покоя*<sup>2</sup>.

Это катастрофическое развитие страсти, ослепляющей человека, приводит главных персонажей маленьких трагедий к психологическому иллюзионизму. Упиваясь фантастическими картинами власти над миром, скупой рыцарь впадает в состояние крайней униженности и служит своим богатствам,

как алжирский раб,  
Как пес цепной. В неопленной конуре  
Живет, пьет воду, ест сухие корки,  
Всю ночь не спит, все бегаёт, да лаёт<sup>3</sup>.

Сальери на протяжении всей пьесы полон сознанием собственной гениальности. Однако ход трагедии демонстрирует отсутствие этого качества в творческом облике «завистника».

Надо, впрочем, оговориться, что в «Каменном госте» и «Пире во время чумы» нет диалектики титанической страсти. Гибель пушкинского Дон Гуана — эпизод, не связанный с внутренним развитием любовных эмоций героя. Что же касается Вальсингама и Мери, то их психология вообще не могла быть показана с исчерпывающей полнотой в драматическом фрагменте, основанном на чужом материале. Вероятно, после сочинения «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» Пушкин перешел к разработке новых художественных проблем<sup>4</sup>.

Нельзя думать, что рисуя могучие страсти, Пушкин стоял на позиции пассивного наблюдателя, «равнодушно внимающего добру и злу». Искусство Пушкина было отмечено высокой человечностью, присущей всей русской классической литературе XIX века. Строфой «Памятника» «чувства добрые я лирой пробуждал»<sup>5</sup> Пушкин констатировал наличие и важность этического элемента в своих произведениях. Пушкин хорошо видел аморальность господствующих классов. Недаром он писал о «глубокой безнравственности в привычках правительства»<sup>6</sup> или иронически находил «императорское человеколюбивое общество» самым невозможным словосочетанием. С тем большей последовательностью Пушкин выдвигал в своем творчестве идеальные этические нормы. Для нас весьма существенно, что на грани 30-х годов, в пору сочинения маленьких трагедий, он попытался с нравственной стороны определить природу истинного героизма. Здесь мы вынуждены вернуться к стихотворению «Герой», чтобы рассмотреть его еще в одном разрезе.

В «Герое» Пушкин помимо всего прочего дал гениальное морально-философское обобщение, выросшее в результате напряженных раздумий. Особую пушкинскую пытливость подчеркивает и диалогическая форма стихотворения (вопросы друга помогают поэту полно изложить свои взгляды) и предпосланный ему эпитафия: «Что есть истина?», который имеет в данном случае двойное значение: поэт не только отвергает

<sup>1</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>3</sup> Слова Альбера из первой сцены.

<sup>4</sup> «Каменный гость» и «Пир во время чумы» были закончены несколько позднее «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери».

<sup>5</sup> «Памятник» (1836).

<sup>6</sup> Дневник Пушкина. Запись от 10 мая 1834 г.

общепринятые «низкие истины», но сам ищет и находит приемлемую для него истину, исследуя сущность подлинно героических поступков. Более того, в известном смысле «Герой» является как бы эпилогом «опытов драматических изучений». Стихотворение, где Пушкин до конца высказывается о целевой направленности истинного героизма, приобретает характер последнего этического приговора над персонажами маленьких трагедий.

Развивая в «Герое» тему эпидемии, Пушкин естественно использовал свои восточные впечатления. Совсем недавно он посетил лагерь зачумленных в Арзуме (1829) и наблюдал спокойное мужество некоторых здоровых его обитателей. На страницах «Путешествия» он писал о каком-то больном:

«...я обратил внимание на двух турков, которые выводили его под руки, раздевали, щупали, как будто чума была ничто иное как насморк. Признаюсь, я устыдился моей европейской робости в присутствии такого равнодушия и поскорее возвратился в город»<sup>1</sup>.

Это поразительное равнодушие показалось Пушкину настолько поучительным, что, отправляясь в деревню осенью 1830 года, несмотря на слухи о распространении холеры, он нашел в нем своеобразную психологическую поддержку:

«Я поехал с равнодушием, коим был обязан пребыванию моему между азиатцами, — признавался Пушкин. — Они не боятся чумы, полагаясь на судьбу и на известные предосторожности...»<sup>2</sup>.

Однако в «Герое» Пушкин связал свои восточные впечатления с новой исторической обстановкой. Как было сказано, в основу стихотворения легла известная легенда о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе (мы установили выше, почему образ французского императора сознательно и декларативно идеализирован в «Герое»). Пушкин придает Наполеону то самое равнодушие к чуме, которое он видел на Востоке, и вместе с тем переносит центр тяжести на чисто альтруистические мотивы. Прочитируем снова замечательные строфы «Героя»:

Одров я вижу длинный строй,  
Лежит на каждом труп живой,  
Клейменный мощною чумою,  
Царицею болезней... Он,  
Не бранной смертью окружен,  
Нахмурясь, ходит меж одрами  
И хладно руку жмет чуме,  
И в погибающем уме  
Рождает бодрость... Небесами  
Клянусь: кто жизнь свою своей  
Играл пред сумрачным недугом,  
*Чтоб ободрить угасший взор,*  
Клянусь, тот будет небу другом,  
Каков бы ни был приговор  
Земли слепой...<sup>3</sup>.

В этом «чтоб» «pointe» отрывка. Проблема истинного героизма получает здесь законченно альтруистическую трактовку. Опираясь на свой опыт изучения вершинных форм разнообразных страстей, Пушкин пришел к выводу, что решающим фактором для конечной оценки героических дел является их отношение к высшему этическому критерию — счастью человечества.

Герой вовсе не думает о себе, его «игра жизнью» обусловлена исключительно стремлением помочь несчастным. Его пафос — пафос

<sup>1</sup> «Путешествие в Арзум» (1836).

<sup>2</sup> «Заметка о холере» (1826).

<sup>3</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

долга, его подвиг — подвиг самопожертвования. Поэт видит его «не у счастья на лоне» и ничего не говорит о его духовных радостях<sup>1</sup>. Ободряя больных, герой остается мрачным и сосредоточенным: он, «нахмурясь, ходит меж одрами и хладно руку жмет чуме»<sup>2</sup>. Наконец, он не размышляет о судьбе своего «я». Одобрение неба должно наградить героя независимо от его желаний. Все это дает повод Пушкину назвать любовь к людям (в частности способность чутко реагировать на их страдания) обязательным свойством истинного героя:

Оставь герою сердце! что же,  
Он будет без него? Тиран...

Этот афоризм следует положить в основу этического анализа пушкинской героики. Пушкин допускает возможность существования «бессердечных» героев-индивидуалистов, наделенных большой силой духа (в качестве такого героя в стихотворении фигурирует «исторический» Наполеон, одержавший ряд блистательных побед), но его идеальная норма героизма, включающая нравственное начало, строится в плане контраста с их эгоистическими тенденциями<sup>3</sup>. «Героическое» чаще всего трактуется Пушкиным, как понятие, определяющее исключительный размах переживаний и дел человека<sup>4</sup> (так, даже «воинственный бродяга» Карл XII назван в Полтаве героем), однако, его привлекают далеко не все проявления душевной силы. Смелый, но черствый человек не вызывает симпатий Пушкина. В этом легко убедиться на примере «Пиковой дамы», имеющей точки соприкосновения с «Героем».

В повести Пушкин упорно указывает на внешнее сходство Германа с Наполеоном («у него профиль Наполеона» — говорит Томский, а Лизавета Ивановна невольно сравнивает скрестившего руки Германа с портретом Наполеона) и тем самым подчеркивает незаурядность его натуры. Подобно Герою, Герман обладает хладнокровной смелостью и способен «играть жизнью» («Это похоже было на поединок» — пишет Пушкин о его последней игре на жизнь с Чекалиным). Но смелость Германа аморальна. У него «суровая душа» — «душа Мефистофеля», ради фантастического богатства — своей узко-личной и притом меркантильной цели — он готов на любое преступление. Его не трогают ни смерть старой графини, ни слезы влюбленной в него девушки. И потому Герман отнюдь не положительный персонаж повести. Интерес к нему Пушкина — интерес зрителя и психолога, но не доброжелателя. Пушкин приводит Германа к материальному и духовному банкротству, морально обосновывая его финальный проигрыш.

Вернемся к маленьким трагедиям. И здесь, касаясь сложнейших противоречивых психологических коллизий, Пушкин не перестает этически осмысливать эмоции и поступки своих героев. Его несомненно увлекает сила страстей главных персонажей. Однако эта сила не кажется ему абсолютной ценностью. Пушкин-гуманист не отвлекается от нравственного содержания данной страсти, от ее целевой направленности. И как бы ни поражала читателя грандиозность переживаний скупого рыцаря или Сальери, он неизбежно даст им подсказанную Пушкиным уничтожающую этическую характеристику.

<sup>1</sup> См. строки стихотворения:

«Нет, не у счастья на лоне  
Его я вижу, не в бою...» и т. д.

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>3</sup> Эта норма намечена и в вариантах «Онегина». См. строчку: «Герой будь прежде человек...» (наброски XXXIV строфы VI главы романа).

<sup>4</sup> Именно в этом смысле нами применяется в данной статье термин «героика страстей».



Никто из главных персонажей маленьких трагедий не воплощает идеальную норму героизма, намеченную Пушкиным. Единая всепоглощающая страсть скупого рыцаря или Сальери титанична по масштабу и заставляет своего носителя идти на невзгоды и лишения. Однако эта страсть (скупость, зависть) аморальна и связана с эгоистическим презрением к интересам других людей. Интеллектуальные гиганты, выведенные в маленьких трагедиях, лишены отзывчивого сердца (в финале «Скупого рыцаря» Герцог говорит даже об «ужасных сердцах» героев пьесы) и практически отказываются от каких-либо нравственных обязательств по отношению к человечеству.

Так, в «Скупом рыцаре» барон переступает через этические законы каждый раз, когда этого требует накопление, и имеет все основания испытывать угрызения совести. Об этом свидетельствуют те стихи монолога барона, в которых изложена биография отдельных монет, составивших «уснувшие» сокровища (один из дублонов принесен плачущей вдовой, другой — убийцей и вором). Более того, аморальная сторона скупости доставляет барону болезненное наслаждение. Он видит особую прелесть в возможности призвать на помощь «злодейство»:

Я свистну, и ко мне послушно, робко  
Вползет окровавленное злодейство,  
И руку будет мне лизать, и в очи  
Смотреть, в них знак моей читая воли.

Временами барон чувствует себя убийцей и опять-таки упивается почти патологическими ощущениями:

сердце мне теснит  
Какое-то неведомое чувство...  
Нас уверяют медики: есть люди,  
В убийстве находящие приятность.  
Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны  
Они, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе.

Эти извращенные эмоции рождены гиперболической и порочной страстью. Примечательно, что именно «безумец-расточитель», стоящий вне поля ее действия, сохраняет здесь верность этическим законам и органически неспособен совершить преступление. В первой сцене Альбер категорически отвергает предложение ростовщика — совет отравить барона, открывающий путь к сокровищам; этим во многом объясняется негодование Альбера в третьей сцене, где барон бросает ему обвинение в «черном злодействе» — в умысле на убийство отца<sup>1</sup>.

Тема «злодейства», подсказанного катастрофической ослепляющей страстью, становится центральной в «Моцарте и Сальери». «Завистник», в сознании которого сливается жреческая любовь к искусству и желание быть первым его «служителем», предательски отравляет величайшего музыканта. Напротив, «безумцу-расточителю»

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский в статье «Маленькие трагедии и Мольер» писал о том, что в глубинах сознания Альбера живет желание смерти отца («Временник пушкинской комиссии», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1936, т. I, стр. 127 — 129). В то же время Б. В. Томашевский отметил пассивный характер этого желания (Альбер, «отгоняя от себя мысль о возможности разрешения коллизии убийством отца... ищет других путей, обращаясь к Герцогу»). Нам кажется, что бурное возмущение Альбера в последней сцене вызвано не только обвинением в воровстве, как полагает Б. В. Томашевский, но и обвинением в покушении на жизнь отца. Последнее должно было показаться Альберу, недавно отклонившему предложение ростовщика, особенно обидным и несправедливым. Упрек в воровстве лишь переполняет чашу терпения Альбера и заставляет его уличить барона во лжи. Вообще образ Альбера чрезвычайно сложен. Он не идет на «черное злодейство» и все же деловито обсуждает вероятность смерти «отца родного». Позднее его поведение в эпизоде с перчаткой вызывает возмущение Герцога.

Моцарту, ведущему себя просто и буднично в быту, кажется абсолютно чуждой мысль о «злодействе». Вспомним знаменитый этический спор, концентрирующий философско-психологическое содержание пьесы:

Моцарт  
Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?  
Сальери.  
Не думаю: он слишком был смешон  
Для ремесла такого.  
Моцарт.  
Он же, гений,  
Как ты, да я. А гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Не правда ль?  
Сальери.  
Ты думаешь?  
(Бросает яд в стакан Моцарта).

Таким образом, Пушкин устами Моцарта утверждает, что высшая степень таланта исключает аморализм. Это смутно чувствует и Сальери. Отравив друга, он с бесчеловечной простотой констатирует неизбежность его гибели («Ты заснешь надолго, Моцарт!»); в то же время «завистник» начинает понимать, что «злодейство» выявляет заурядность творческой природы («Но ужель он прав, и я не гений?»). Сальери остается утешать себя легендой о преступлении, якобы совершенном Микель Анджело ради торжества искусства<sup>1</sup>. Но для Пушкина это «сказка тупой, бессмысленной толпы», придуманная, чтобы опорочить гения (ср. приведенные выше пушкинские высказывания об утере мемуаров Байрона).

Этические проблемы широко развернуты в «Пире во время чумы». Правда, в этом отношении Пушкин в основном шел за Вильсоном, но он принял те идеи чужого произведения, которые вполне отвечали духу его собственного творчества. В пушкинской пьесе бесспорно осужден резкий индивидуализм участников пира. «Накрытый стол» на одной из лондонских улиц — крошечный островок веселья среди всеобщего горя. «Бешеные забавы» эпикурейцев здесь оборачиваются издевательством над страданиями живых и памятью умерших. В качестве трагической вины пирующих выступает их отщепенство от человеческого коллектива<sup>2</sup>, их попытка найти узколичное счастье в обстановке массового бедствия. Об этом говорят слова старого священника:

Средь ужаса плачевных похорон,  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,  
А ваши ненавистные восторги  
Смущают тишину гробов — и землю  
Над мертвыми телами потрясают!

Нравственную неправомерность «бешеных забав» начинает понимать и смельчак Вальсингам. Обличительные тирады священника и его суровый религиозно-моралистический пафос не заставляют председателя покинуть друзей. Однако, он остается в их кругу «погруженный в глубокую задумчивость», не принимая более участия в застольной беседе (см. заключительную ремарку). Пушкин отмечает тот переломный момент, когда Вальсингаму становится чуждым «малый мир» эпикурейцев, равнодушных к общим несчастьям.

<sup>1</sup> Свод материалов, касающихся этой легенды, дан М. П. Алексеевым в комментариях к «Моцарту и Сальери» (Пушкин. Сочинения. Изд. Академии Наук СССР, т. VII, стр. 542—543).

<sup>2</sup> См. об этом в книге В. Кирпотина «Наследие Пушкина и коммунизм». ГИХЛ. М. 1936, стр. 127—128.

Именно здесь Пушкин набрасывает и легкий абрис идеальной страсти — трогательной самоотверженной любви. Ближе всего подходит к пушкинской «норме героизма» простая шотландская девушка Дженни, «голосом» которой поет одна из участниц пира — «задумчивая Мери»<sup>1</sup>. Лиризм этой песни, по выражению Белинского, производит «невыразимое впечатление»<sup>2</sup>. Размышляющая о вероятной смерти девушка совсем не занята собой: она заботится лишь о том, чтобы ее смерть не стала причиной физической или духовной гибели любимого человека. Его счастье становится единственным предметом ее дум:

Если ранняя могила  
Суждена моей весне,  
Ты, кого я так любила,  
Чья любовь отрада мне,  
Я молю: не приближайся  
К телу Дженни ты своей;  
Уст умерших не касайся;  
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье!  
Уходи куда-нибудь,  
Где б ты мог души мученье  
Усладить и отдохнуть.  
И когда зараза минет,  
Посети мой бедный прах;  
А Эдмонда не покинет  
Дженни даже в небесах!

Это светлое интимное чувство вполне отвечает тому принципу высшего альтруизма, который был выдвинут Пушкиным в «Герое».

Наконец, бросается в глаза, что в маленьких трагедиях Пушкин не только отводит много места этическим вопросам, но и вкладывает свои нравственные идеи в четкие афоризмы. Фраза «Гений и злодейство две вещи несовместные» дважды повторяется в «Моцарте и Сальери», являясь лейтмотивом пьесы. Очень важную роль в «Скупом рыцаре» играет заключительная реплика Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!», осуждающая бесчеловечную эпоху.

Снова оговариваемся, этические проблемы менее ясно поставлены в «Каменном госте». В отличие от Скупого рыцаря или Сальери, Дон Гуана вообще почти не занимают нравственные темы. Правда, обольщая свою последнюю возлюбленную, он внезапно припоминает об аморальной стороне своих приключений:

Молва, быть может, не совсем не права,  
На совести усталой много зла,  
Быть может тяготее.

Однако этот мимолетный намек на раскаянье оттеснен в дальнейшем восторженными излияниями и, в сущности, не получает серьезного развития. С другой стороны, в «Каменном госте» нет авторского приговора над Дон Гуаном, закрепленного лаконичной словесной формулой.

Итак, в маленьких трагедиях проявился пушкинский гуманизм, определивший последовательное применение нравственного критерия к ярким и красочным страстям главных персонажей. Героический романтизм Пушкина был одновременно романтизмом эпическим.

<sup>1</sup> Мы оставляем в стороне вопрос о психологическом соотношении образов Дженни и Мери.

<sup>2</sup> Сочинения В. Белинского, изд. 5. М. 1885, часть 8, стр. 672.

Мы рассмотрели психологическое и философское содержание маленьких трагедий в свете героического романтизма Пушкина. Теперь необходимо проследить их связь с литературными традициями.

Характеризуя образы маленьких трагедий, Д. Д. Благой справедливо заметил, что они обрели под пером Пушкина «такую силу выразительности, такое трагическое величие, которые ставят их в ряд величайших художественных достижений мировой литературы»<sup>1</sup>. Маленькие трагедии, представляющие одну из вершин русского искусства слова, были созданы вполне самостоятельным гениальным мастером. Поэтому здесь нет преобладающих влияний, а частные воздействия растворены в общем потоке оригинальной пушкинской эстетики.

Тем не менее перед исследователем маленьких трагедий встает много историко-литературных вопросов. Так, нельзя пройти мимо проблемы «шекспиризма» болдинской драматургии Пушкина.

Изучая эстетику маленьких трагедий, Б. В. Томашевский увидел главную задачу Пушкина «не в простом подражании образам, заимствованным у Шекспира, а в преодолении схемы, по традиции перешедшей от классиков». Это преодоление сказалось прежде всего в психологически верной обрисовке «сложных», «индивидуальных» характеров. «Имя Шекспира — писал Б. В. Томашевский — оставалось для Пушкина своего рода символом, определяющим направление, в котором он искал разрешения этой задачи»<sup>2</sup>.

Нам кажется, что на грани 30-х годов борьба с принципами классицизма вряд ли могла быть актуальной для Пушкина. Пушкин смело отошел от них уже в пору сочинения «Бориса Годунова», когда он хотел сделать свою трагедию, целиком выдержанную в духе «шекспиризма», мощным орудием «преобразования драматической нашей системы»<sup>3</sup>. К 30-м годам реализм стал неотъемлемым свойством «драматической системы» Пушкина, требовавшей «истины страстей», «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах»<sup>4</sup>.

Тяготение к героической романтике, обусловившее титанизм переживаний главных персонажей маленьких трагедий, отнюдь не увело Пушкина с путей психологического реализма. Рисуя сильную, предельно напряженную страсть, Пушкин не забывает об ее нюансах и оборотах, воспроизведение которых сообщает жизненность действующему лицу (например, в III сцене «Скупого рыцаря» поведение барона подсказано не только его желанием скрыть свою скупость от герцога, но и почтением вассала, беседующего с сюзереном). И все же Пушкин, как автор маленьких трагедий, сосредоточивает свои наблюдения преимущественно вокруг одной страсти (зависти, скупости, любви)<sup>5</sup> и тем самым отказывается от строгого соблюдения «шекспиризма», демонстративно и последовательно проведенного в «Борисе Годунове». Вспомним, что сравнивая «шекспиризм» с классицистическим методом изображения характеров, Пушкин писал:

<sup>1</sup> Д. Д. Благой. «Маленькие трагедии» («Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери»). «Литературный критик», 1937, № 2, стр. 89.

<sup>2</sup> Б. Томашевский. «Маленькие трагедии и Мольер» («Временник пушкинской комиссии». Изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1936, т. I, стр. 117).

<sup>3</sup> Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1829).

<sup>4</sup> Пушкин. Сочинения., Изд. Академии наук СССР, т. VII, стр. 378.

<sup>5</sup> По наблюдению Б. В. Томашевского в маленьких трагедиях «доминирующая страсть сочетается с разнообразными сторонами психического уклада». Б. Томашевский «Пушкин» (Пушкин. Сочинения. ГИХЛ, изд. 2. Л. 1933, стр. LIII).

«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы та-кой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков»<sup>1</sup>.

Центральные персонажи маленьких трагедий, разумеется, «живые лица», захваченные сложной игрой противоречивых эмоций, но все же они являются главным образом носителями одной страсти, безусловно преобладающей над всеми другими чертами их психологического облика (весьма показателен характер Сальери, с фантастической настойчивостью предавшегося «одной музыке»<sup>2</sup>. «Разглядывание» единой всепоглощающей страсти в известной мере роднит болдинского Пушкина-драматурга с авторами классицистических трагедий, резко намечавшими гиперболические проявления отдельных душевных качеств<sup>3</sup>. Впрочем, этот тезис можно аргументировать, только привлекая образы главных персонажей маленьких трагедий: все окружающие их фигуры нарисованы «в человеческий рост» — в плане того понимания «шекспиризма», которое было дано в литературно-критических высказываниях Пушкина (например, в отличие от барона, Альбер соединяет в себе «многие страсти»)<sup>4</sup>.

Однако у нас нет никаких прямых свидетельств влияния Шекспира или «классицистов» (Расина, Корнеля и др.) на маленькие трагедии, и мы вынуждены ограничиться соображениями по поводу объективного соотношения хронологически далеких историко-литературных фактов. Иначе обстоит дело с драматургией английского романтизма, чрезвычайно занимавшей Пушкина во время работы над маленькими трагедиями. В ней Пушкина живо интересовало изображение сильных страстей и исключительных характеров<sup>5</sup>.

В этом аспекте легко наметить связи Пушкина с его «последним литературным собеседником» — Бари Корнуолом.

Д. П. Якубович прочертил ряд линий, позволяющих уловить сходство маленьких трагедий с драматическими сценами Корнуола (тематика, исторический колорит, «отдельные ситуации, строки, образы. может быть даже собственные имена»<sup>6</sup>. Напротив, С. М. Бонди назвал это сходство «чисто внешним и по существу мнимым», аргументируя свою мысль тем, что пьесы английского автора «вовсе не театр», а «новеллы, изложенные в диалогической форме», в то время как Пушкин создал «настоящие театральные драмы с крепким концентрированным действием». По мысли С. М. Бонди, «отдельные мелкие реминисценции» не дают права говорить «о влиянии творчества данного автора на Пушкина»<sup>7</sup>.

Все же различие драматической техники Пушкина и Корнуола не снимает вопроса о других планах влияния английского писателя на ма-

<sup>1</sup> «Table-talk» (1834—1836).

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>3</sup> Разумеется, образная система драматургии болдинского Пушкина в целом не подчинена законам классицизма, представляя собой совершенно оригинальное художественное явление.

<sup>4</sup> Мы все время касаемся только пушкинского понимания «шекспиризма», отнюдь не решая вопрос о влиянии творчества Шекспира на Пушкина. Как показал Б. В. Томашевский, сопоставивший «Каменного гостя» с «Ричардом III», сам Шекспир временами ближе, чем Пушкин, подходит к классицистическому методу изображения характеров (Б. Томашевский. «Маленькие трагедии» и Мольер». «Временник пушкинской комиссии», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1936, т. I, стр. 132).

<sup>5</sup> Пушкин находил, что именно глубокое постижение «сложного и сильного характера» определило колоссальный успех произведений Байрона (см. пушкинскую заметку «О Байроне и его подражателях», 1827 г.).

<sup>6</sup> Пушкин. Изд. Академии Наук СССР, т. VII, стр. 381.

<sup>7</sup> С. Бонди. «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» («Пушкин родоначальник новой русской литературы», изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1941, стр. 401—402).

ленькие трагедии. С. М. Бонди очень бегло упоминает о «психологическом задании», сближавшем Пушкина и Корнуола<sup>1</sup>. Между тем, именно психологическое задание, вытекающее из внутренней сущности героического романтизма Пушкина, органически роднило маленькие трагедии с драматическими сценами английского автора.

По наблюдению Д. П. Якубовича, «самая тематика «Сцен» Корнуола не могла не заинтересовать Пушкина в болдинскую осень»<sup>2</sup>. Уточняя эту формулировку, мы вправе сказать, что Пушкина болдинского периода увлекло психологическое содержание сцен Корнуола. Это становится вполне ясным при анализе тех пьес английского драматурга, которые были переведены Ишимовой по указанию Пушкина и вскоре после его смерти появились в «Современнике»<sup>3</sup>. В большинстве из них показана могучая героическая страсть, заставляющая человека самоотверженно бороться с препятствиями.

Так, в пьесе «Любовь, излеченная снисхождением»<sup>4</sup>, простая девушка Лизана, охваченная «безумной» и безнадежной страстью к королю Сицилии Дону Педро, «тает в болезни» и пытается перешагнуть через «ужасное пространство», разделяющее ее с троном. В пьесе «Сокол»<sup>5</sup> впавший в бедность дворянин Фредерико убивает ручного сокола, чтобы угостить обедом возлюбленную. Ему бесконечно тяжело расставаться с «храброй птицей», и все же он без колебаний приносит ее в жертву своему божеству — предмету своего «идолопоклонства»<sup>6</sup>. Но наиболее выпуклую вариацию темы «пламенной» любви являет пьеса «Амелия Уентворт»<sup>7</sup>. Ее герой — юноша Карл испытывает «безумную» страсть к жене своего опекуна Амелии, питающей к нему лишь материнские чувства, и предлагает ей бежать в Индию. Бурные монологи Карла, в которые он вкладывает всю пылкость своей страсти, напоминают восторженные излияния пушкинского Дон Гуана своим ритмическим строем, создающим впечатление предельной взволнованности. Тирады Дон Гуана и Карла построены по принципу лирического нарастания, которое в данном случае достигается путем соединения длинного ряда признаний и повторения слова «я» (последний прием имеет звуковое значение, а в то же время приковывает внимание женщины к личности влюбленного и его переживаниям). Сопоставим аналогичные места «Амелии Уентворт» и «Каменного гостя»:

*Карл.*

...я люблю, люблю вас, моя Амелия! Позвольте мне один раз назвать вас так. Не презирайте мною, не унижайте меня. Я не прошу любви, не смею просить ее. Но не попирайте ногами сердца моего... я обожал вас, и из угождения к вам — обожал в молчании. Скажите только однажды, что вы не ненавидите меня за это, — говорите, говорите!

Скажите мне одно слово ласки и согласия! Скажите только одно слово, и если уже не ласки, то хотя слово надежды, сомнения, страха, только не отчаянья; скажите мне, что некогда вы можете любить меня...<sup>8</sup>.

Дон Гуан.

Я не дерзну порочными устами  
Мольбу святую вашу повторять —  
Я только издали с благоговеньем  
Смотрю на вас.

<sup>1</sup> С. Бонди. «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» («Пушкин родоначальник новой русской литературы», изд. Академии Наук СССР. М.—Л. 1941, стр. 401—402).

<sup>2</sup> Пушкин. Изд. Академии Наук СССР, т. VII, стр. 381.

<sup>3</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 75—175.

<sup>4</sup> Там же, стр. 101—120.

<sup>5</sup> Там же, стр. 156—175.

<sup>6</sup> В основе этих двух пьес лежат сюжеты, заимствованные у Бокаччио.

<sup>7</sup> «Современник». СПб, 1837, т. VIII, стр. 133—147.

<sup>8</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 142—143. (Курсив Корнуола.)

Когда б я был безумец, я б хотел  
В живых остаться, я б имел надежду  
Любовью нежной тронуть ваше сердце;

Не стал бы я скрываться, я напротив  
Старался быть везде б замечен вами;  
Когда б я был безумец, я б не стал  
Страдать в безмолвии...

Я замолчу; лишь не гоните прочь  
Того, кому ваш вид — одна отрада.  
Я не питаю дерзостных надежд,  
Я ничего не требую, но видеть  
Вас должен я, когда уже на жизнь  
Я осужден.

Помимо общего строя в цитированных отрывках надо констатировать близость центральных психологических мотивов. Карл и Дон Гуан говорят о робости, заставляющей молчать влюбленного, о безнадежности своей страсти, наконец, молят женщину исполнить «единственное желание» (Дон Гуан просит о свидании, Карл — о том, чтобы Амелия сказала ему несколько ободряющих слов). Вполне возможно, что здесь выразилось влияние «Амелии Уентворт» на «Каменного гостя», идущее по линии изображения силы страсти. Это подтверждает еще одна деталь. В обеих пьесах патетические монологи пугают женщину своей внезапностью и кажутся ей «безумными». Амелия прерывает Карла фразой: «Перестань, ты говоришь *дико*», а затем повторяет: «Как *странно* ты говоришь теперь»<sup>1</sup>. Донна Анна тоже отвечает Дон-Гуану репликой: «Какие речи — *странные!*»<sup>2</sup> и через некоторое время пробует остановить его восклицанием: «Вы не в своем уме». Корнуол и Пушкин одинаково рисуют первое отражение неожиданных любовных признаний в сознании женщины.

Вместе с тем надо обратить внимание на преобладающий тип страстей, затронутых «последним литературным собеседником Пушкина». Уже в мемуаре, предпосланном Ишимовой своим переводам (этот мемуар был заимствован из английской критики), мы находим указание на то, что Корнуол «предпочтительно изображает болезненные чувства природы нашей, даже ее необузданные заблуждения. Он как будто боится высокого совершенства человеческого, и ищет наслаждения посреди грез безумной страсти»<sup>3</sup>.

Предающиеся «необузданным заблуждениям» герои Корнуола похожи на тех персонажей маленьких трагедий, которые находятся во власти «злых страстей» (по терминологии Овсяннико-Куликовского)<sup>4</sup>. Как отметил Д. Д. Благой, Пушкина заинтересовали с психологической стороны «страшные картины» «злодейств», широко развернутые в сценах английского автора...<sup>5</sup>.

Примечательно, что в пьесе Корнуола «Средство побеждать»<sup>6</sup> одной из основных тем становится «злодейство» Цезарию, «осквернившего сердце свое гнуснейшим из пороков — неблагодарностью». Цезарию умерщвляет «для золота» собственного дядю — «своего старого и верного друга», — заманивая его в покинутый замок, расположенный на берегу моря<sup>7</sup>. Пушкин мог найти здесь мотивы обесчеловечиваю-

<sup>1</sup> «Современник». СПб., т. VIII, стр. 145 — 146. Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>2</sup> Курсив наш. — Н. Ф.

<sup>3</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 80.

<sup>4</sup> Д. Н. Овсяннико-Куликовский. «Пушкин». СПб. 1912, стр. 24.

<sup>5</sup> См. статью Д. Д. Благого «На рубеже тридцатых годов», заключающую ряд тонких наблюдений (Д. Благой. «Социология творчества Пушкина», изд. 2. М. 1931, стр. 181 и др.). Нам кажется, что интерес Пушкина к Корнуолу был вызван не «декадентскими» настроениями (о чем писал Д. Д. Благой), но стремлением верно изобразить психологию сильной страсти.

<sup>6</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 121 — 133.

<sup>7</sup> Картину этого убийства сам Цезарию называет «страшной».

шей власти денег (ср. «Скупого рыцаря») и предательства в дружбе (ср. «Моцарта и Сальери»). Однако в маленьких трагедиях отсутствуют следы «конкретного» влияния этой пьесы. Гораздо более любопытный материал, впервые исследованный Д. Д. Благим, дает пьеса «Людовик Сфорца», открывающая ишимовские переводы<sup>1</sup>. В ней разработан сюжет «двойного отравления». Людовик Сфорца отравляет своего племянника — герцога миланского, так как он в равной мере увлечен любовью к его жене Изабелле и темным стремлением к власти. Чрез год вдова погибшего в свою очередь отравляет Сфорца, мстя за убийство мужа и охраняя единственного сына от преследований. Внимательное сличение этой пьесы с «Моцартом и Сальери» показывает, что Пушкин использовал существенные ее детали, рисуя психологию преступления. Как установил Д. Д. Благой, отдельные нюансы противоречивых эмоций Изабеллы перешли к Сальери, совершающему убийство таким же способом, как героиня Корнуола (Изабелла, подобно Сальери, всыпала яд в вино)<sup>2</sup>. В последний момент женщину-отравительницу охватил страх. Несмотря на твердую решимость отомстить Сфорца, она инстинктивно пыталась задержать предупреждающим восклицанием тщательно подготовленный ход событий. Однако Сфорца выпил отравленный напиток, не подозревая о серьезности положения. Тогда Изабелла мгновенно находила правдоподобное объяснение своего волнения и укоряла Сфорца в том, что он нарушил законы дружеского пира:

Изабелла.

А! остановись, остановись — потише, подожди.

Сфорца.

Как, отчего?

Изабелла.

Но... разве, разве ты будешь пить без меня?<sup>3</sup>.

Эта сюжетная ситуация целиком воспроизведена в «Моцарте и Сальери». Прослеженные изгибы мысли с пушкинским лаконизмом выражены панической репликой Сальери, обращенной к пьющему отраву Моцарту:

Постой,

Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Отметим другой — не привлечший внимание исследователей штрих из той же пьесы, который был развит Пушкиным в связи с психологической трактовкой темы преступления. Изабелла подыскивала исторический пример грядущей смерти своего врага и просила самого Сфорца удостоверить справедливость аналогии:

«Вчера я читала об одном старике, поэте греческом, который посвятил всю жизнь свою вину и умер от винограда: ведь это справедливо, кажется?»<sup>4</sup>.

Эта деталь, обнажавшая напряженную работу мысли вокруг вопросов, вызванных готовящимся преступлением, значительно углублена в «Моцарте и Сальери». Пушкин дает две исторические аналогии «злодейства». Предчувствуя гибель, Моцарт вспоминает о преступлении Бомарше и спрашивает мнение Сальери о его достоверности:

«Ах, правда ли, Сальери,

Что Бомарше кого-то отравил?».

<sup>1</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 83 — 101.

<sup>2</sup> Д. Благой. «Социология творчества Пушкина», изд. 2. М. 1931, стр. 177 — 178.

<sup>3</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 96 — 97.

<sup>4</sup> «Современник». СПб. 1837, т. VIII, стр. 98.



С другой стороны, Сальери, оспаривая в финале трагедии этические идеи Моцарта, желая обелить себя, «хватается» за слух о мнимом «злодействе» Микель Анджело («А Бонаротти?...» и т. д.).

Наконец, Пушкина привлекал исторический колорит корнуоловских сцен, который, по мнению английского драматурга, давал полный простор романтическому «воображению».

Корнуол неоднократно подчеркивал доминирующую роль «воображения» в своем творчестве. Удивительной силе фантазии посвящен эпиграф к «Людовику Сфорца», взятый из «Белого дьявола» Вебстера:

«Я закрою глаза мои и в меланхолической думе представлю ее образ пред собою. Вот она. — Как удивительна сила воображения! Как может оно творить вещи, которых нет! Мне кажется, она стоит предо мною!»<sup>1</sup>.

Именно сюжеты, связанные с эпохой феодализма, казались Корнуолу самой благоприятной и естественной почвой для мотивов «вымысла». Защищая свои драматические сцены от возможной критики, Корнуол утверждал, что правдоподобие этих мотивов основано на их оторванности от условий «обыкновенного» быта:

«Мне заметят, может быть, что многое в сих Очерках, касающееся до описаний, является в виде чисто-поэтическом и вовсе не соответствует картинам жизни в обыкновенном ее образе. В таком случае осмеливаюсь напомнить, что я заставляю говорить таким образом лица, которые существовали в веках, более рыцарских, нежели наш нынешний, существовали тогда, когда люди любили увлекаться всеми странностями вымысла»<sup>2</sup>.

Эти «странности вымысла» бесспорно импонировали Пушкину-романтику, стремящемуся уйти от повседневности. Д. П. Якубович писал, что для Пушкина «в момент его собственного интереса к «рыцарским временам» сцены Корнуола имели «особую привлекательность»<sup>3</sup>. Действительно в этом отношении дороги Пушкина и Корнуола сходились. Если Корнуол, переселяясь в эпоху феодализма, создавал необычайные ситуации («двойное отравление», убийство в пустынном замке и т. п.), то тем же путем шел Пушкин в маленьких трагедиях. Этот путь он избрал вполне самостоятельно (маленькие трагедии были задуманы в 1826 г.). Однако чтение Корнуола (со сценами последнего Пушкин познакомился не раньше конца 1829 г.)<sup>4</sup> сделало еще более уверенными его шаги в этом направлении, дадо ему дополнительный творческий материал (как мы видели, психологическая трактовка сюжета отравления, развернутая в «Людовике Сфорца», отразилась в «Моцарте и Сальери»). Но значение этого материала для Пушкина не следует переоценивать. Гениальные маленькие трагедии стоят неизмеримо выше сцен Корнуола. Чисто пушкинская тонкость изображения всех оттенков страсти отсутствует в холодноватых и схематических сценах Корнуола, во многом рассчитанных на внешний эффект. Даже в тех случаях, когда Пушкин развивает корнуоловские мотивы, они становятся в его интерпретации чрезвычайно сложными (так, используя сухое упоминание героини «Людовика Сфорца» об Анакреоне, Пушкин сумел окружить преступление Сальери рядом глубоких философских аналогий).

<sup>1</sup> «Современник» СПб. 1837, т. VIII, стр. 83.

<sup>2</sup> Предисловие Корнуола к «Драматическим сценам» («Современник». СПб, 1837, т. VIII, стр. 82).

<sup>3</sup> Пушкин. Изд. Академии Наук СССР, т. VII, стр. 381.

<sup>4</sup> См. об этом в той же статье С. М. Бонди «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» («Пушкин родоначальник новой русской литературы», изд. Академии Наук СССР. М. — Л. 1941, стр. 402).

Пушкин растворил влияние Корнуола в своем ярком и оригинальном мире великого художника<sup>1</sup>.

## VII

Проблема героического романтизма Пушкина была рассмотрена нами преимущественно в генетическом плане. Однако образы маленьких трагедий отнюдь не стоят особняком в русской литературе XIX—XX вв. Пушкинская формула:

Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман...

наметила прочную эстетическую позицию писателей, сознательно противопоставлявших «героико воображения» косному быту реакционных периодов. Как мы уже указывали, в 90-е годы на эту дорогу вступил Горький, ясно сказавший, что героико-романтическая линия его творчества возникла, как результат желания восполнить «мечтой» изъяны «томительно бедной жизни», что под воздействием «силы давления» последней появились «такие вымыслы», «выдумки», как «Сказка о соколе и уже», «Легенда о горящем сердце», «Буревестник»<sup>2</sup>. В том же ряду стоят могучие фигуры исторических деятелей, нарисованные Брюсовым<sup>3</sup>.

Необходимо изучить сходство и различие идейно-художественных вариантов героического романтизма, широко представленного в нашей литературе, и степень влияния героического романтизма «последнекабрьского» Пушкина на другие, более поздние формы того же творческого метода. Но эти вопросы могут быть решены только в большой работе обобщающего характера.

---

<sup>1</sup> Как было отмечено, в данной статье не затронут сложный вопрос об отношении Пушкина к драматургии Вильсона. Можно показать, что в вильсоновской пьесе «Город чумы» Пушкина привлекла прежде всего героика страстей, развернутая на фоне массового бедствия.

<sup>2</sup> М. Горький. «О том, как я учился писать». М. 1940, стр. 12.

<sup>3</sup> См. выше нашу статью «Героика Брюсова».

МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ имени М. В. ЛОМОНОСОВА

---

# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

*ВЫПУСК СТО ДЕСЯТЫЙ*

ТРУДЫ КАФЕДРЫ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗДАНИЕ МГУ

---

МОСКВА

1946