

Л. 247  
Н. В. Фришман

РОМАНТИЗМ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
А. С. ПУШКИНА

С М

*Н. В. Фришман*

РОМАНТИЗМ  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
А. С. ПУШКИНА



*Допущено Министерством просвещения СССР  
в качестве учебного пособия  
по спецкурсу  
для студентов педагогических институтов  
по специальности № 2101  
«Русский язык и литература»*

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1980

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

ББК 83.3Р1  
Ф88

*Рецензенты:*

кафедра русской литературы МГУ,  
зав. кафедрой докт. фил. наук, проф. В. И. Кулешов;  
Костромской пединститут — докт. фил. наук, проф. М. Л. Нольман.

**Фридман Н. В.**

Ф88 Романтизм в творчестве А. С. Пушкина: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» — М.: Просвещение, 1980. — 191 с.

В книге рассматривается идейное содержание и своеобразие образов романтических произведений поэта; устанавливается место романтизма А. С. Пушкина в русской и западноевропейской литературе. Книга сочетает в себе конкретно-исторический анализ текстов с постановкой теоретических проблем литературного метода и стиля.

Ф  $\frac{60602-550}{103(03)-80}$  28-80 4309010300

ББК 83.Р1  
8Р1

© Издательство «Просвещение», 1980 г.

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

## ОТ АВТОРА

«Всякий по-своему его определяет и находит!» — писал о романтизме в 1826 году поэт Н. М. Языков<sup>1</sup>. А в 1958 году, через сто тридцать два года, современный исследователь Б. С. Мейлах отметил то же самое: «...ни в одной области литературоведения нет столько противоречий, такой разногласицы, как в области понимания романтизма»<sup>2</sup>. В последнее время проблемы романтизма стали изучаться очень интенсивно и в их понимании достигнут большой прогресс<sup>3</sup>. Но «разногласица» все же осталась. Так, У. Р. Фохт считает главной особенностью творчества писателей-романтиков то, что в нем «интуиция становится не только средством конструирования целостной картины жизни, но и основным (хотя и не единственным) путем постижения ее закономерностей»<sup>4</sup>. И. Ф. Волков находит, что романтизму свойственно «художественное воспроизведение» реального, исторически сложившегося характера как абсолютно самоценного, внутренне независимого от окружающих его жизненных обстоятельств»<sup>5</sup>. А по мнению Н. А. Гуляева, суть «поэтического мировоззрения» романтиков состоит в том, что для них характерен «апофеоз личного, духовного, возникший как реакция на порабощающие условия буржуазной жизни»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Письма Н. М. Языкова к родным. СПб, 1913, с. 278.

<sup>2</sup> Сборник ответов на вопросы по литературоведению (IV Международный съезд славистов. Советский комитет славистов). М., 1958, с. 131.

<sup>3</sup> Укажем на отдельные сборники, посвященные вопросам романтизма: Проблемы романтизма, ч. 1. М., 1967; ч. 2. М., 1971. К истории русского романтизма. М., 1973. Вопросы романтизма. Калинин, 1974; Русский романтизм. М., 1974; Русский романтизм. Л., 1978; История романтизма в русской литературе, вып. 1 и вып. 2. М., 1979; См. также: Кулешов В. И. Типология русского романтизма. Доклад на 7-м Международном съезде славистов в Варшаве. М., 1973.

<sup>4</sup> Фохт У. Р. Некоторые вопросы теории романтизма. — В сб.: Проблемы романтизма, вып. 1. М., 1967, с. 80.

<sup>5</sup> Волков И. Ф. Основные проблемы изучения романтизма. — В сб.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 18.

<sup>6</sup> Русский романтизм. М., 1974, с. 11.



В своем учебнике для вузов А. Н. Соколов делает акцент на социально-исторической характеристике романтизма. Подчеркнув, что романтики «не приемлют окружающего мира», А. Н. Соколов пишет: «Русский романтизм, порожденный надвигающимся переломом в развитии России, стал в основном выражением новых, антифеодальных освободительных тенденций в общественной жизни и мировоззрении»<sup>1</sup>.

В другом новейшем учебнике для вузов А. И. Ревякин сосредоточивает внимание на образе человека у романтиков. С его точки зрения, положительный герой романтической литературы — это «человек неистовых страстей, интеллектуально-психологически возвышающийся над толпой, вечно недовольный окружающими обстоятельствами, мечтательно устремленный в будущее»<sup>2</sup>.

Все это совсем не одинаковые определения романтизма, хотя в них и есть точки соприкосновения. Не будем утверждать или оспаривать какое-либо из этих определений, взятых преимущественно из работ последних лет. Скажем лишь, что, для того чтобы быть точным, теоретическое определение романтизма в искусстве слова должно охватывать и «покрывать» все конкретные направления и течения в романтической литературе, т. е. опираться на обобщение их главных особенностей. Только тщательно изучив и правильно описав романтизм Пушкина, Байрона, Гофмана, Гюго и др. и выявив их сходные черты, мы можем точно определить, что же такое романтизм как теоретическое понятие. Но романтические направления и течения изучены еще недостаточно. И как ни странно, этой судьбы не избежал яркий романтизм Пушкина, хотя исследователи много о нем писали (мы не будем подробно разбирать различные мнения о пушкинском романтизме, так как даже их простой обзор мог бы сделаться предметом отдельной большой работы)<sup>3</sup>. В советском литературоведении есть лишь две книги, посвященные пушкинскому романтизму. В книге Б. С. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», вышедшей уже давно, в

---

<sup>1</sup> Соколов А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина). 3-е изд. М., 1970, с. 70, 78

<sup>2</sup> Ревякин А. И. История русской литературы XIX века. Первая половина. М., 1977, с. 33.

<sup>3</sup> Укажем только на некоторые труды советских литературоведов: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950; Гуревич А. М. Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму. — В сб.: Проблемы романтизма, вып. 2. М., 1971; Гуревич А. М. От «Кавказского пленника» к «Цыганам». — В сб.: В мире Пушкина. М., 1974; Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1924; Карташова И. В. Романтизм в творчестве Пушкина. — В кн.: Русский романтизм. М., 1974; Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976; Мейлах Б. С. Жизнь Александра Пушкина. Л., 1974; Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. 2-е изд. М., 1974; Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1 (1813—1824). М.—Л., 1956; Фридман Н. В. О романтизме Пушкина («Цыганы» в художественной системе южных поэм). — В сб.: К истории русского романтизма. М., 1973.

1937 году, ученый, по собственным словам, «направил основное внимание на исследование литературно-эстетических взглядов Пушкина»<sup>1</sup>. Он изучил отношение Пушкина к декабристскому прогрессивному романтизму и к романтизму Жуковского (его Б. С. Мейлах тогда считал реакционным, но впоследствии отошел от этого взгляда<sup>2</sup>). Ту же цель — выявить соотношение романтизма Пушкина с другими «романтизмами», существовавшими в русской литературе первой четверти XIX века, — имела и книга Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики», первое издание которой вышло тоже довольно давно, в 1946 году. Г. А. Гуковский пришел к выводу, что «Пушкин в начале своего творческого пути осуществил принципы обеих ветвей русского романтизма 1800—1810-х годов — психологического романтизма Жуковского и гражданского романтизма преддекабристского и декабристского толка»<sup>3</sup>.

Но ни Б. С. Мейлах, ни Г. А. Гуковский, хотя их книги имеют весьма значительную ценность, не рассматривали и не стремились рассмотреть **все** основные романтические произведения Пушкина с точки зрения единой научной концепции. Эта задача поставлена в нашей книге. Сначала в ней изучаются взгляды Пушкина на романтизм и характерные типологические черты его романтизма. Затем исследуются романтическая лирика Пушкина и его южные поэмы в их хронологической последовательности (каждой из них посвящена отдельная глава). При этом автор хочет показать Пушкина-романтика в его исканиях, в его неуклонном творческом стремлении создать все более совершенные формы романтических произведений. Наконец, в книге дается анализ романтики Пушкина, уже не являвшейся, в отличие от его романтизма, литературным направлением, на материале гениальных маленьких трагедий, психологическое содержание и художественный метод которых до сих пор вызывают споры.

Единая концепция, проведенная через всю книгу, заключается в том, что романтизм Пушкина — это вольнолюбивый романтизм страстей. Ряд авторов указывали на новую трактовку романтиками сущности и роли человеческих страстей<sup>4</sup>, а П. Н. Сакулин уже давно отметил: в южных поэмах Пушкина воплотился «бурный экстаз роковых страстей, каких не знали ни холодные классицисты, ни чувствительные сентименталисты»<sup>5</sup>. Однако П. Н. Сакулин не попытался рассмотреть всю структуру южных поэмы и вообще романтических произведений Пушкина под этим углом зрения. В

<sup>1</sup> Мейлах Б. С. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937, с. 4.

<sup>2</sup> См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 310.

<sup>3</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 223.

<sup>4</sup> См.: Гуревич А. М. Жажда совершенства. — Вопросы литературы, 1964, № 9, с. 136, а также Фридрих Н. В. Батюшков и романтическое движение. — В сб.: Проблемы романтизма, вып. 1. М., 1967; Гуревич А. М. На подступах к романтизму. Там же.

<sup>5</sup> Сакулин П. Н. Русская литература, ч. 2. М., 1929, с. 380.

нашей же книге делается попытка показать, что именно изображение страстей определяет собой все элементы художественной структуры самых важных и характерных пушкинских романтических произведений, типологически отделяя романтизм Пушкина от других видов романтизма первой четверти XIX века или, наоборот, сближая его с ними.

В нашей книге сделан акцент на анализе произведений, а не на тех биографических обстоятельствах, которые вызвали их появление. Все, что есть в произведении, заключено в самом произведении — эта мысль определяет методологию книги. Она означает, что именно в самом произведении, и только в нем, ученый может найти все типичные для него черты, все его идеи и формы. Всякого рода биографический материал способен натолкнуть, навести исследователя на важные стороны художественного произведения и уже потому очень ценен, но он, естественно, не является частью произведения. К тому же исследование биографических фактов при изучении произведений романтических, несмотря на весь лиризм последних, играет меньшую роль, чем при анализе реалистических вещей. Романтические образы (в том числе и образы Пушкина-романтика), которым часто придается идеальность, эффектность, красочность и контрастность, в гораздо более значительной степени трансформируют и «преобразуют» действительность, чем образы реалистические, и потому они стоят дальше от своих жизненных прототипов. Недаром, например, «портреты» А. Ф. Закревской в романтической лирике Пушкина и в его переписке совсем мало похожи (в стихах Пушкина — это «беззаконная комета», а в его письмах Закревская «утешительно смешна и мила»<sup>1</sup>).

Книга рассчитана на студентов факультетов филологических специальностей. Автор будет рад, если ему удалось сделать сложный художественный мир Пушкина-романтика возможно более ясным, а значит, и понятным для читателя.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1970, с. 96.

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РОМАНТИЗМА ПУШКИНА

### 1

Есть писатели, у которых художественная практика расходится с теоретическими воззрениями. Самый блистательный теоретик романтизма первой четверти XIX века П. А. Вяземский писал стихи, по большей части не выходящие за рамки классической поэтики. Но у Пушкина взгляды на романтизм вполне соответствовали духу его романтического творчества.

Взгляды Пушкина на романтизм не были изложены им систематически, но даже его беглые замечания и высказывания образуют законченную, целостную и продуманную систему. Она возникла у Пушкина не только как итог его размышлений о романтизме, но и как результат теоретического осмысления им своих художественных свершений в области романтического искусства. Ведь большинство замечаний и высказываний Пушкина о романтизме относится к 1824—1825 годам, когда были завершены или завершались южные поэмы (в 1824 году уже были написаны «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», в октябре того же года были закончены «Цыганы»). В теоретическом осмыслении Пушкиным романтизма важную роль сыграла и его работа в 1825 году над трагедией «Борис Годунов», которую поэт считал своим крупнейшим и лучшим романтическим произведением, воплощением «истинного романтизма»<sup>1</sup> (для нас — это первая русская реалистическая трагедия, в которой верно и многогранно изображены историческая эпоха и человеческие характеры, но Пушкин определял ее как романтическую, имея в виду ее «местный» национальный колорит и в особенности проведенную в ней ломку всех форм и правил классической драматургии, — как станет ясно дальше, это вполне отвечало его взглядам на сущность романтизма).

Пушкин часто подчеркивал свое несогласие с наиболее ходовыми и распространенными определениями романтизма. Он пи-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.—Л., 1937, т. XIII, с. 245. В дальнейшем все цитаты из произведений Пушкина даны по этому изданию (т. I—XVI. М.—Л., 1937—1949). Тома и страницы указываются в тексте.

сал друзьям: «Сколько я ни читал о романтизме, все не го» (XIII, 245), «все... имеют у нас самое темное понятие о романтизме» (XIII, 184). В шестой главе «Евгения Онегина», сочиненной в 1826 году, Пушкин, «цитируя» уныло-элегические предсмертные стихи Ленского, замечал:

Так он писал темно и вяло  
(Что романтизмом мы зовем,  
Хоть романтизма тут нimalo  
Не вижу я; да что нам в том?)

Это ироническое замечание по поводу стихов, стилизованных под слабые и тривиальные элегические медитации, заключающих такие стертые образы, как «глубокая мгла» времени, «таинственная сень» гробницы, «рассвет печальной» жизни и т. п., было очень похоже на сделанное Пушкиным позднее, в 30-е годы, категорическое заявление: нельзя относить к романтической литературе «все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» (XII, 179).

Взгляды Пушкина на романтизм были прежде всего антиклассическими. Пушкин высмеивал и осуждал тех, кто пишет «по всем правилам парнасского православия» (XIII, 57), резко противопоставлял строгой, сковывающей системе правил классицизма «бешеную свободу», «литературный карбонаризм» поэтов-романтиков (XIII, 102) и даже утверждал, что романтическая школа «есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства». Последние слова тоже были выпадом против классической школы; в ее драматургии, как объяснял тут же Пушкин, множество самых сложных событий должно было происходить для соблюдения единства места, «в одной комнате» (XI, 39). И еще одна очень показательная пушкинская формула романтизма — демонстративное неверие во все литературные каноны. В послании «К Родзянке», сочиненном в 1825 году, Пушкин писал:

Ты обещал о романтизме,  
О сем парнасском афеизме,  
Потолковать еще со мной...

Бескомпромиссность этих формулировок, направленных против «столпов классических» (XIII, 92), свидетельствует о том, что Пушкин рассматривал романтизм как подлинную революцию в области формы. В одном из писем к П. А. Катенину, также относящемся к 1825 году, он прямо говорил о «перевороте» в словесности, который должны произвести романтики (XIII, 225). Не случайно на полях рукописи Вяземского он вынес суровый приговор классической драматургии Княжнина, заметив: «Княжнин ничего не изобретал»<sup>1</sup>. Речь шла о том, что Княжнин часто

<sup>1</sup> Новонайденный автограф Пушкина. Подготовка текста, статья и комментарии В. Э. Вапура и М. И. Гиллельсона (М. — Л., 1968, с. 49).



использовал рутинные подражательные формы. Потому-то Пушкин и сказал о нем в первой главе «Евгения Онегина»: «преимчивый Княжнин».

Теоретические позиции Пушкина определяли и его взгляды на конкретную историю романтизма. Лучшее представление о них дают его наброски статьи «О поэзии классической и романтической», сделанные в 1825 году. Здесь Пушкин относил к романтической литературе те роды поэзии, «которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (XI, 36). Под этим углом зрения Пушкин рассматривал происхождение и развитие мировой романтической литературы, нередко причисляя к романтикам таких авторов, которых мы сейчас относим к совсем другим литературным направлениям и течениям. Он делал это именно потому, что они отказались от «классических» форм. Пушкин видел «смирненное начало» романтической литературы в поэзии мавров и средневековых рыцарей (XI, 37), особенно настаивал на том, что романтизм сформировался в Италии в творчестве крупнейшего итальянского поэта Позднего Возрождения, автора «Неистового Роланда» Ариосто и его «предшественников» (XIII, 26). Пушкин относил к романтической литературе (в широком смысле слова) произведения Данте, Шекспира, Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, Гете и многих других писателей. Все это для нас довольно неожиданно, но с точки зрения эстетических теорий Пушкина, считавшего самой специфической и самой привлекательной чертой поэта-романтика художественную смелость разрыва с общепринятыми нормами и образцами, было вполне закономерным.

Применяя такой эстетический критерий, Пушкин противопоставлял немецкую и английскую литературу, прежде всего «богатырскую сильную» поэзию Байрона (XIII, 40), «робкой и жеманной» французской литературе (XIII, 102), для которой «век романтизма не настал еще» (XIII, 184). В то же время Пушкин отказывался признать романтиками тех писателей, творчество которых только подготовило романтизм, которые уже пошли по новым путям, но еще не окончательно разорвали с эстетическими теориями классицизма. Пушкин горячо спорил с Вяземским, необычайно высоко ставившим трагедии В. А. Озерова, где прозвучали сентиментальные, предромантические мотивы, но сохранялась драматургическая техника классицизма, и утверждал, что Озеров ни в коем случае не может быть признан романтиком, хотя он и является автором «мечтательного монолога» Фингала из одноименной трагедии (мы видели, что «мечтательность» вообще не была для Пушкина признаком романтизма). «Романтический трагик принимает за правило одно вдохновение», — заявлял Пушкин, выводя Озерова за пределы романтической литературы (XIII, 57).

Таким образом, Пушкин теоретически определял романтизм как отказ от старых классических литературных форм. Вот поче-

му он с таким упорством отказывался отнести к романтикам особенно любимого им французского поэта, судьбе которого он посвятил в 1825 году свою элегию «Андрей Шенье». Ведь Андре Шенье лишь предвосхитил романтизм и еще выражал свои романтические идеи и эмоции в строго классических пластичных формах. «Он из классиков классик, — говорил Пушкин об этом «прелестном» поэте, — от него так и несет древней поэзией» (XIII, 102).

## 2

О том, что взгляды Пушкина на романтизм представляли собой антиклассическую систему, писали уже давно. Но из этой совершенно правильной мысли иногда делали неверные выводы. Так, В. В. Сиповский в статье «Пушкин и романтизм», появившейся в 1916 году, утверждал, что Пушкин «не усмотрел главного существа романтизма — его психологического содержания» и «ограничился лишь формальным определением этого понятия», говоря только о свободе «выбора формы поэтического творчества»<sup>1</sup>. На самом же деле Пушкин рассматривал форму романтизма как содержательную; это не было с достаточной ясностью показано и в советском литературоведении. В своей переписке Пушкин, не вдаваясь в теоретические вопросы, дал ряд высказываний о романтических героях в жизни; эти высказывания проливают яркий свет на то, в чем он видел содержание романтизма.

Исследователи почти не касались этих высказываний. Из книги в книгу, из статьи в статью переходили только слова о заглавном персонаже «Кавказского пленника»: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни, к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52). А между тем Пушкин отнюдь не считал, что романтических героев в современной ему русской жизни можно найти только среди разочарованных молодых людей, читающих Байрона и Шатобриана. Изучая переписку Пушкина, мы видим, как он очень последовательно связывал с понятием романтизма людей, совершенно чуждых чувствам уныния и разочарованности, отличавшихся бурными страстями, — героев самых необыкновенных приключений, поднимающих человека над обыденностью.

4 декабря 1825 года Пушкин писал П. А. Катенину о предстоящем вступлении на престол великого князя Константина Павловича, которое практически не состоялось, но сыграло важную роль в политической тактике декабристов. Пушкин оценивал это предполагаемое событие именно с романтической точки зрения:

«Как поэт, радуюсь восшествию на престол Константина I. В нем очень много романтизма; бурная его молодость, походы с

---

<sup>1</sup> Пушкин и его современники, вып. XXIII—XXIV, М., 1916, с. 280 и 276.

Суворовым, вражда с немцем Барклаем напоминают Генриха V» (XIII, 247; подчеркнуто мной. — Н. Ф.).

Тут Пушкин говорил, конечно, не о романтизме как литературном направлении или течении, а о романтическом герое в жизни. В более широком смысле речь шла о жизненном материале романтической литературы; ведь подобный герой мог бы быть изображен в художественном произведении писателя-романтика. И действительно, сын Павла I, великий князь Константин Павлович, несмотря на все свои пороки, был необыкновенной личностью. Обратимся к сделанным в письме указаниям самого Пушкина. При Павле I Константин Павлович участвовал в итальянском походе Суворова, а при Александре I — в войнах с наполеоновской Францией. Из-за резких столкновений с Барклаем де Толли он в начале кампании 1812 года оставил армию и уехал в Петербург. Следует, впрочем, сказать, что если в этом письме, относящемся к середине 20-х годов, Пушкин рассматривал вражду с Барклаем де Толли как своеобразную заслугу Константина Павловича, то в середине 30-х годов он в стихотворении «Полководец» не только с любовью, уважением и грустью говорил о Барклае де Толли, как о никем не понятом «несчастливом» вожде, но и воплотил в его образе свое собственное жизненное и литературное одиночество.

В цитированном письме Пушкина выступает и еще один романтический герой в жизни: «бурная молодость» Константина Павловича и его участие в походах, по словам Пушкина, напоминают жизнь Генриха V. Это, разумеется, английский король Генрих V, предававшийся в молодости кутежам и уже в возрасте тринадцати лет участвовавший в походе в Шотландию. Пушкин хорошо знал биографию этого отнюдь не обыкновенного английского короля прежде всего по историческим хроникам Шекспира «Король Генрих четвертый» и «Король Генрих пятый». Как известно, в первой из них был выведен друг Фальстафа, легкомысленный принц Гарри, во второй — отказавшийся от сомнительных знакомств, принесший все в жертву власти король Генрих V.

Итак, образ Константина Павловича вызвал в сознании Пушкина весьма далекую романтическую аналогию. И совсем близко к образу Константина Павловича стоял еще один упомянутый Пушкиным образ романтического героя в жизни, на этот раз реально царствовавшего в России. Это был отец Константина Павловича Павел I. Гораздо позднее, 2 июня 1834 года, Пушкин записал в дневнике, что на вечере у Е. А. Карамзиной, где присутствовали, между прочим, В. А. Жуковский и П. А. Вяземский, «говорили много о Павле I — романтическом нашем императоре» (XII, 330; подчеркнуто мной. — Н. Ф.). Почему Пушкин назвал так Павла I? По-видимому, он тоже имел в виду необыкновенные черты его природы и судьбы: его всем известные многочисленные странности и его трагический конец в Михайловском замке.

Пушкин не испытывал никакого романтического интереса к обыкновенным представителям коронованных династий. Никогда он не назвал бы романтическим героем, скажем, Александра I, которого презирал за душевную фальшь и лицемерие. Только необыкновенное привлекло его романтическое воображение в Павле I, Константине Павловиче и Генрихе V. Это необыкновенное привлекло Пушкина и в человеке совсем другого лагеря и образа мыслей. В том же 1825 году за три дня до того, как он писал П. А. Катенину о предполагаемом вступлении на престол Константина Павловича, Пушкин почти буквально повторил слова о романтическом герое в жизни, характеризуя одного из смелых декабристов — А. И. Якубовича. 30 ноября 1825 года Пушкин писал другому декабристу — А. А. Бестужеву, что Якубович стал «героем» его «воображения», и так развертывал свою мысль:

«Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе, простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева etc. — в нем много, в самом деле, романтизма» (подчеркнуто мной. — Н. Ф. Сравним слова Пушкина о Константине Павловиче: «в нем очень много романтизма»). «Жаль, что я с ним не встретился в Кабарде — поэма моя была бы лучше. Важная вещь» (XIII, 244).

Далеко не случайно Пушкин протягивал нити от бурной биографии Якубовича к «Кавказскому пленнику», где воплотилась романтическая поэзия необыкновенного, хотя заглавный герой и был полон уныния. Пушкин «связал» Якубовича со своей первой романтической поэмой потому, что его жизнь была подлинно необыкновенной. Следуя указаниям самого Пушкина в письме, вспомним, что Якубович участвовал в нашумевшей дуэльной истории Шереметева и Завадовского и прострелил на дуэли руку Грибоедову. Он также проявил замечательную смелость в боях с горцами на Кавказе. Но о подобных боях рассказывалось и в эпилоге «Кавказского пленника», не говоря уже о том, что Пленник до того, как он попал к горцам, стрелялся на дуэлях — «на поединках» спокойно встречал «гибельный свинец».

Можно назвать еще одного романтического героя в жизни, который занимал воображение Пушкина и тоже по-своему ассоциировался в его сознании с героями «южных поэм». Это был граф Федор Толстой-Американец, двоюродный дядя Льва Николаевича Толстого, необыкновенно смелый человек, участник почти фантастических приключений, путешественник, авантюрист, нечистый картежник и дуэлист («Ночной разбойник, дуэлист», — писал о нем Грибоедов в «Горе от ума»). О его похождениях создавались легенды, но и реальные, засвидетельствованные современниками факты его биографии<sup>1</sup> были похожи на самые неверо-

---

<sup>1</sup> Об этой биографии подробно и интересно рассказал сын Л. Н. Толстого. См. Толстой С. Л. Федор Толстой Американец. М., 1926.

ятные легенды. В 1823 году Пушкин рассказал Вяземскому в письме, что он в пору работы над «Кавказским пленником» взял в качестве эпиграфа к поэме слова из сочиненного Вяземским в 1818 году послания «Графу Ф. И. Толстому»:

Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьях страсти — легкий лист<sup>1</sup>,

но отказался от этого эпиграфа из-за ссоры с Толстым-Американцем (XIII, 70). (Впоследствии Пушкин помирился с ним, и тот был сватом во время его женитьбы на Н. Н. Гончаровой.)

Как нам кажется, превосходное начало послания Вяземского «Графу Ф. И. Толстому» (именно начало, так как потом Вяземский сильно испортил и растянул послание) было первым русским стихотворением, в котором выразился романтизм страстей. В данном случае Вяземский решительно вышел за пределы классической поэтики и осуществил на практике свои романтические убеждения, проявлявшиеся чаще всего лишь в области теории:

Американец и цыган<sup>2</sup>,  
На свете нравственном загадка,  
Которого как лихорадка,  
Мятежных склонностей дурман,  
Или страстей кипящих схватка  
Всегда из края мечет в край,  
Из рая в ад, из ада в рай!  
Которого душа есть пламень,  
А ум холодный эгоист;  
Под бурей рока — твердый камень,  
В волненьях страсти — легкий лист.

Тут впервые в России зародилась поэзия «мятежных», «кипящих» страстей, полная резких психологических контрастов. И вполне закономерно в этом послании есть мысли и словесные формулы, предвосхищающие творчество более поздних русских поэтов-романтиков. Контраст ада и рая — темного и светлого начал — ведет нас к поэзии Лермонтова. Тамара, стараясь понять и разрешить «загадку» демона, спрашивает: «Тебя послал мне ад иль рай?» К той же поэзии Лермонтова ведут слова о герое, «которого душа есть пламень, а ум холодный эгоист», в котором противоречиво сосуществуют страсть и холод. Разве не напоминают они поэтическую формулу Лермонтова из стихотворения «Дума»?

И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови.

---

<sup>1</sup> Пушкин допустил небольшую, может быть, сознательную неточность: у Вяземского было не «в волненьях», а «в волненьи».

<sup>2</sup> В 1821 году, уже после того как Вяземский сочинил свое послание, Толстой женился на цыганке. Но и до этого все знали о его многочисленных кутежах с цыганами (см. указанную книгу С. Л. Толстого — «Федор Толстой-Американец», с. 47).



Правда, Лермонтов здесь переносит это парадоксальное сочетание в душу человека, не относя холод за счет ума. Но есть у Лермонтова и такие стихи, где именно ум уничтожает страсти, когда они перестают быть новыми, и — как у Вяземского — становится началом, им противоположным. Таковы строки стихотворения «И скучно и грустно»:

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг  
Исчезнет при слове рассудка...

А поэтическая формула Вяземского «Всегда из края мечет в край», воплощающая извечную неуспокоенность поэта-романтика, приводит к лирике Тютчева, начавшего одно из своих стихотворений словами:

Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей мятет...<sup>1</sup>.

Указанные соответствия, имеющие глубоко принципиальный характер, взяты из русской лирики 30-х годов. Но Пушкину-романтику, развернувшему свою художественную деятельность в 20-е годы, стихотворение Вяземского было еще ближе по духу, и он, разумеется, не случайно взял эпиграфом к «Кавказскому пленнику» строки, посвященные Толстому — Американцу. Вряд ли последний был прототипом героя поэмы: в переписке Пушкин признавался, что он сделал самого себя героем «романтического стихотворения», как он называл «Кавказского пленника» (XIII, 52). Но Толстой в пору сочинения поэмы, несомненно, казался Пушкину романтическим героем типа Константина Павловича, Павла I и Якубовича. Характеризующие же Толстого — Американца слова Вяземского («Под бурей рока...») Пушкин, конечно, относил к своему Пленнику. И не только к нему: впоследствии он взял эти слова Вяземского в качестве эпиграфа к «Цыганам» (такой эпиграф есть в рукописи поэмы — IV, 453)<sup>2</sup> и снова отказался от него, вероятно по тем же причинам, из-за той же ссоры с Толстым.

Можно утверждать, что слова Вяземского — это ключ к психологии многих центральных героев «южных поэм», а в более общем плане к романтизму Пушкина. Действительно, и Пленник, и Алеко проявляют большую выдержку в борьбе с внешними обстоятельствами — с «бурей рока» — и вместе с тем оказываются игрушкой страстей, подчиняющейся их могучей власти. Иными словами, трагизм переживаний и судьбы героев зависят главным образом от их собственного внутреннего мира, а не от внешних обстоятельств.

<sup>1</sup> Эта параллель давно отмечена в статье Д. Д. Благого «Тютчев и Вяземский» (Благой Д. Три века. М., 1933, с. 255).

<sup>2</sup> И в этом случае Пушкин написал «в волнеях», а не «в волненья», как было у Вяземского.

В том же письме к Вяземскому 1823 года Пушкин замечал: «За твои четыре стиха я бы отдал 3 четверти своей поэмы» (III, 70). Это была не только штука. И первое двустихие строфы Вяземского, из которой Пушкин взял эпиграф: «Душа есть пламень, а ум холодный эгоист», может быть отнесено к центральным героям «южных поэм». Пламенной, страстной душой обладал Пленник до того, как он охладел (он провел «пламенную младость»). Пламенные страсти владеют Заремой и Алеко. И в то же время это герои-эгоисты. Пленник после самоубийства Черкешенки спокойно уходит на родину, ограничиваясь «прощальным взором» на место своего заключения (мы дальше увидим, что уже в 1822 году Пушкин стал говорить об эгоизме Пленника). Эгоизм приобретает особенно острые «демонические» формы у Алеко и отчасти у Заремы, приводя их к преступлению. Превосходно отточенная формула Вяземского похожа и на данную в третьей главе «Евгения Онегина» пушкинскую характеристику романтика Байрона, который, по мнению Пушкина, всегда изображал «самого себя» в своих произведениях (XI, 51):

Лорд Байрон прихотью удачной  
Облек в унылый романтизм  
И безнадежный эгоизм.

Таким образом, Пушкин в своей переписке практически дал определение содержания романтизма: он включал в интеллектуально-психологическую сферу романтизма необыкновенное, поднимающее человека над повседневностью. Мы покажем, что и как художник он воплотил это необыкновенное в своих произведениях.

Романтическое изображение необыкновенного имело у Пушкина реальное содержание. Пушкин недаром так часто писал друзьям о романтических героях в жизни: ведь он хотел нарисовать в своих романтических вещах именно современного героя. В «равнодушии к жизни, к ее наслаждениям», в «преждевременной старости души», т. е. в душевной охладелости романтического героя, он, как было сказано, видел «отличительные черты» «молодежи 19-го века» (III, 52).

Этого современного романтического героя еще не было в допушкинской русской литературе 1810-х годов, связанной с романтическим движением. Ближайший предшественник Пушкина Батюшков, в творчестве которого яркие и сильные романтические тенденции сочетались с классическими элементами, создал единственный запечатлевший современникам образ романтического плана — в элегии «Умирающий Тасс» он изобразил трагическую судьбу великого итальянского поэта эпохи Возрождения Торквато Тассо. В стихотворении рассказывалось об увенчании гонимого гения лавровым венком на смертном одре, когда он уже никак не мог воспользоваться своей славой. Но это был не современный герой, а поэт XVI столетия; Батюшков даже счел нужным дать

к элегии особое примечание, из которого русский читатель мог узнать об основных фактах биографии Тассо.

Не было современного героя и у первого русского романтика Жуковского. Время действия его «Светланы», этой знаменитой баллады с русской национальной тематикой, не может быть точно установлено. Светлана — русская девушка «вообще», не принадлежащая какой-либо эпохе. А центральное произведение балладного творчества Жуковского, наиболее полно раскрывающее особенности его мировоззрения и стиля, — «Двенадцать спящих дев» было прямо названо «старинной повестью в двух балладах». Имя ее главного героя Вадима, странствующего в поисках мистической идеальной любви, чуждой всему земному, было связано с древним Новгородом IX века, а действие стихотворной повести происходило в XI—XII веках, не говоря уже о том, что повесть представляла собой переработку прозаического романа немецкого писателя Христиана Шписса.

Впервые в русской романтической литературе Пушкин создает образ современного героя, живущего интересами и волнениями своего века. Этим в большой мере объясняется шумный успех пушкинских «южных поэм». В противоречивом внутреннем мире их главных героев и в их необычайной судьбе современники узнавали самих себя. Замечательный пример этого «узнавания» дает отношение поэта-декабриста Кюхельбекера к первой романтической поэме Пушкина. В 1823 году в письме к Гнедичу Пушкин говорил о Кюхельбекере с легким оттенком иронии, которая часто и не всегда справедливо окрашивала его отношение к лицейскому другу: «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе и что он падал с лошади. Все это кстати о Кавк<азском> пленнике» (XIII, 63). Речь шла о послании «К Пушкину» («Мой образ, друг минувших лет...»), сочиненном Кюхельбекером в 1822 году после прочтения «Кавказского пленника». Кюхельбекер писал о противоречивости своего внутреннего мира, столь свойственной пушкинскому Пленнику, о том, что его собственная душа была «унылой» и в то же время «пламенной», что он был «игралищем страстей» и участвовал «в поединках бурных» (т. е. в дуэлях). Развивая мотивы пушкинской поэмы, Кюхельбекер делал это на материале своей биографии и своего внутреннего мира. Он смог сделать это потому, что в Пленнике видел себя. И он прямо сказал об этом сходстве в стихах послания, обращенных к Пушкину:

Твой чудный Пленник повторил  
Всю жизнь мою волшебной силой...

Это не было простым повторением. В романтическом искусстве жизнь всегда трансформируется в большей мере, чем в искусстве реалистическом. И в поэме Пушкина, и в адресованном к нему послании Кюхельбекера она была дана не в ее социальной и бытовой конкретности; она творчески преображалась по зако-

нам романтизма, преломляющего действительность сквозь призму внутреннего мира героев. Но эти законы имели свои особенности в каждом из романтических направлений и течений первой четверти XIX века.

### 3

Пушкинский романтизм типологически отличался от мечтательного романтизма Жуковского, в основе которого лежало интуитивное постижение жизни. В отрывке «Невыразимое», написанном в 1819 году, незадолго до появления первых романтических произведений Пушкина, Жуковский прямо писал о поэте, охваченном «пророчеством великого виденья», и это имело значение творческой декларации. Но хотя Жуковский в том же отрывке утверждал, что чувство не поддается до конца выражению словом, что «едва-едва одну черту поймать удастся вдохновенью», он практически сумел дать в своих произведениях глубокое и тонкое выражение внутреннего мира личности. Потому-то Белинский и настаивал на том, что «романтическая муза» Жуковского «дала русской поэзии душу и сердце»<sup>1</sup>.

Г. А. Жуковский справедливо подчеркнул, что Пушкин освоил «психологические завоевания» Жуковского и тем самым овладел «конкретным представлением о человеке как о характере»<sup>2</sup>.

Но нельзя забывать, что в это «представление» Жуковский и Пушкин вкладывали разное содержание. Жуковский-романтик, хорошо видевший отталкивающие черты «гнуемого света» — современной ему действительности — и стремившийся уйти от нее в мир исторических и фантастических образов, вместе с тем со всей определенностью ставил добродетель и разум выше страстей и примирял противоречия жизни в религии (вспомним известные строки «Светланы»: «Лучший друг нам в жизни сей // Вера в провиденье»). Пушкинский романтизм был проникнут духом яркого вольнолюбия и противоречил общепринятым взглядам на природу и нормы поведения человека. Идея свободы не только внешней, но и внутренней лежала в основе его романтизма. Ее ищут и Пленник, и братья-разбойники, и Мария, и Алеко, и узник из одноименного стихотворения Пушкина («Свобода! он одной тебя // Еще искал в пустынном мире», — говорилось о Пленнике). Поэтому пушкинские «южные поэмы», как отметил У. Р. Фохт, имели «бесспорное политическое звучание». Но, как справедливо подчеркнул тот же автор, это были «не открыто политические, а психологические произведения»<sup>3</sup>. Воплотившие в психологическом плане дух декабризма, романтические произведения Пушкина типологически отличались от романтических

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 220.

<sup>2</sup> Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 322.

<sup>3</sup> История русской литературы, М.—Л., 1963, т. II, с. 193.

произведений декабристов, хотя и стояли близко к ним; в творчестве декабристов почти открыто, правда чаще всего на историческом материале, ставились политические проблемы и поэтизировались героические личности, жертвующие собой в борьбе за свободу (таков созданный Рылеевым образ Наливайко, погибающего в борьбе с «утеснителями народа»), чего не было в южных поэмах — высшем достижении Пушкина-романтика.

В своих же чисто политических вещах, которые так или иначе перекликались с программами декабристов или даже определялись ими, Пушкин, как правило, обращался к гражданско-революционному классицизму, восходящему к передовым традициям русской литературы XVIII века, в особенности к поэтической традиции Радищева. Не приходится доказывать, что Пушкин в пору расцвета своего романтизма был убежденным врагом классической литературы. Но сила его политического протеста была так велика, что он фактически исключал гражданско-революционный классицизм из числа отживших литературных явлений и прямо использовал его идеи и художественные формы.

Характернейшей чертой гражданско-революционного классицизма было воплощение логической, последовательно проведенной мысли в строго упорядоченных художественных формах. Это относится к подавляющему большинству лучших, наиболее известных образцов политической лирики Пушкина 1815 — 1825 годов. В первом гражданском произведении Пушкина, сочиненном еще в лицее в 1815 году, — в послании «Лицинию» — изображен древний Рим и широко использованы античные и мифологические образы (здесь закладывались основы пушкинского гражданско-революционного классицизма). В оде «Вольность», написанной в духе одноименной оды Радищева, хотя и развивающей более умеренные мысли, последовательно приводятся аргументы в пользу соблюдения законов, а предметом прославления, как и в радищевской оде, становится сама идея вольности. Вторая часть антикрепостнического стихотворения Пушкина «Деревня», направленная против рабства и «барства дикого», полна ораторского пафоса, типичного для сатиры в античном, обличительном понимании этого слова. Интересно, что в написанной в 30-е годы статье «Александр Радищев», запрещенной цензурой, Пушкин, назвав «Путешествие из Петербурга в Москву» «сатирическим воззванием к возмущению», заметил, что оно наполнено «горьким злоречием» (XII, 32, 36). Именно такое «горькое злоречие» мы находим и в «Деревне». Самый образ поэта в «Деревне» — это образ человека, охваченного ужасом при виде открывшейся перед ним крепостнической действительности («Но мысль ужасная здесь душу омрачает», — восклицает Пушкин), желающего обрести поэтический голос предельной гражданской силы — «витийства прозный дар».

«Кинжал», как и «Вольность», также представляет собой гражданскую оду. Этот наиболее яркий и художественный обра-



зец русского гражданского классицизма, прославляющий орудие тираноубийства, почти целиком строится на античных и мифологических образах и может служить особенно показательным примером наличия двух струй — романтической и «классической» — в произведениях Пушкина 1820 — 1825 годов; ведь Пушкин в пору сочинения «Кинжала», в 1821 году, был романтиком, недавно закончившим поэму «Кавказский пленник». Уже начало «Кинжала» с его одического обращением к предмету прославления, сгущенной мифологией и медленным торжественным ходом стиха не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами великолепный образец гражданского классицизма:

Лемносский бог тебя сковал  
Для рук бессмертной Немезиды,  
Свободы тайный страж, карающий кинжал,  
Последний судия позора и обиды.  
Где Зевса гром молчит, где дремлет меч закона,  
Свершитель ты проклятий и надежд,  
Ты кроешься под сенью трона,  
Под блеском праздничных одежд.

А в пушкинских политических эпиграммах четкие, отточенные мысли сформулированы и соединены по всем правилам вполне рационалистической логики. Эти произведения «малого» жанра тоже относятся к гражданско-революционному классицизму и в конечном счете восходят к русской литературе XVIII века, где культура эпиграммы стояла очень высоко.

Правда, к гражданско-революционному классицизму не может быть отнесено знаменитое пушкинское послание «К Чаадаеву». Это вольнолюбивое дружеское послание отличается от сходного с ним по жанру послания «Лицинию» отсутствием античного колорита и глубоко интимной окраской стремления к свободе. Но и оно не входит в область романтической поэзии. Предсказание грядущей революции и юношеская восторженность еще не делают романтическим это послание, возникшее до того, как Пушкин вступил в период романтизма, и не имеющее почти никаких точек соприкосновения с романтическим стилем. Мы можем говорить здесь лишь об откате от достаточно узких идеалов последователей Карамзина — любви, «тихой славы», «юных забав» — во имя общественного долга.

Политическая поэзия Пушкина — это в основном «классическая» поэзия мысли, воплощенная в очень четко очерченных формах. Вопрос о художественном методе этой поэзии в его целостности, по сути дела, еще не ставился. А между тем он крайне важен для разграничения классических и романтических произведений Пушкина 1815—1825 годов. В последних, романтических главную роль играют уже не мысли поэта и героев, а их эмоции, которые своей предельной напряженностью разрушают упорядоченность художественных форм и создают огромную динамичность и обостренную экспрессивность стиля. Организует же эти

эмоции стремление поэта уйти в мир необыкновенного, непохожий на тусклую повседневность.

Необыкновенное в человеке, в нации, в природе, необыкновенное в форме произведения — вот главные темы, проблемы и принципы пушкинского романтизма. В «Путешествии Онегина» было дано точное описание романтического мира, тогда уже ушедшего для Пушкина в прошлое:

В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страдания...

«В ту пору» — в пору своего романтизма — Пушкин и в самом деле рисовал в лирике и поэмах необыкновенные картины природы: морские пейзажи Крыма, «громады» Кавказских гор, дикие степи Молдавии. Такие картины природы возникали и в начале VIII главы «Евгения Онегина», где Пушкин также обрисовал свой романтический художественный мир. Припомнив балладу Жуковского, получившую столь широкую известность, Пушкин говорил о своей романтической музе, путешествовавшей по Кавказу и Крыму:

Как часто по скалам Кавказа  
Она Ленорой, при луне,  
Со мной скакала на коне!  
Как часто по берегам Тавриды  
Она меня во мгле ночной  
Водила слушать шум морской...

Но еще более существенно то, что Пушкин охотно уходил в жизнь и быт «необыкновенных» экзотических народов, не затронутых влиянием европейской цивилизации, — черкесов, крымских татар, цыган. В тех же строфах VIII главы «Евгения Онегина» Пушкин писал о своей романтической музе, полюбившей экзотических жителей молдавских степей:

В глуши Молдавии печальной  
Она смиренные шатры  
Племен бродящих посещала,  
И между ними одичала,  
И позабыла речь богов  
Для скудных, странных языков,  
Для песен степи, ей любезной...

Здесь Пушкин говорил, конечно, о «Цыганах». И как раз в этой поэме он с полной ясностью раскрыл социально-общественный генезис своих романтических устремлений. Это были устремления вольнолюбивого поэта, находящегося в резком конфликте с действительностью, желающего возможно дальше уйти от гнетущей повседневности самодержавной России. Пушкин писал о шумном цыганском таборе:

Все скудно, дико, все нестройно;  
Но все так живо - беспокойно,  
Так чуждо мертвых наших нег,  
Так чуждо этой жизни праздной,  
Как песнь рабов, однообразной!

Трудно переоценить резкость и значение выпада Пушкина против пошлой, мертвенно-скучной жизни общественных верхов! Это место в поэме (за исключением эпилога) — единственное, где авторский голос, вообще редко в ней звучащий, прямо связывает содержание произведения с современностью: Пушкин с огромной силой отрицания, с бунтарским пафосом говорит именно о «**наших негах**», об «**этой жизни праздной**». Цитированные слова должны были производить большое впечатление на вольнолюбиво настроенных современников Пушкина. И вероятно, неспроста в издававшемся декабристами Рылеевым и Бестужевым-Марлинским альманахе «Полярная звезда» на 1825 год был напечатан отрывок из «Цыган», заканчивающийся именно этими словами. То, что издатели альманаха, вообще восторгавшиеся «Цыганами», выбрали для альманаха отрывок, где «праздная» жизнь общественных верхов сравнивалась с «однообразной» «песнью рабов», еще раз свидетельствовало о родственности и близости романтизма декабристов и романтизма пушкинского, отрицавшего всю систему устоявшихся чувств и мнений.

Противопоставляя унылой, «мертвой», однообразной действительности свободный, беспокойный многоголосый душевный мир поэта-романтика и созданные им яркие живые разнообразные романтические образы, Пушкин хотел возможно дальше уйти от повседневности. Примечательно, что многие русские писатели, подготовившие романтизм (Радищев в поэме «Бова», Карамзин в богатырской сказке «Илья Муромец», сам Пушкин в своем первом крупном произведении — «Руслане и Людмиле»<sup>1</sup>), желая понять конкретные черты национального духа, рисовали в своих произведениях русскую действительность, правда погружаясь в древние времена ее существования. Но Пушкину-романтику было уже недостаточно ухода от повседневности в далекие времена русской жизни. Переносясь в иную национальную среду, он рисовал быт «необыкновенных» экзотических народов, всячески выделяя его непрозаические черты, его полную непохожесть на повседневность. Пушкин вернулся к изображению русской жизни лишь в первых главах «Евгения Онегина», когда романтический период его творчества хотя и продолжался (работа над «Цыганами»), но явно подходил к концу, и в «Борисе Годунове», т. е. в своих реалистических произведениях (в этом плане связующим звеном между «Русланом и Людмилей», с одной стороны, и первыми главами «Евгения Онегина» и «Борисом Годуновым» — с

---

<sup>1</sup> Дальше, в главе третьей, будет сказано, почему эту поэму нельзя считать романтической.

другой, была лишь «Песнь о вешем Олеге» и малоудачная, вероятно, незавершенная поэма «Братья-разбойники»).

Но больше всего волновало Пушкина-романтика необыкновенное в человеке. И здесь во весь рост перед нами вставала проблема человеческих страстей, так или иначе решавшаяся каждым крупным писателем XVIII — начала XIX века.

По убеждению русских писателей классицизма, стихию страстей следовало побеждать силой разума. В трагедии «Ярополк и Димиза» Сумарокова один из ее героев учил свою дочь:

Природа нудит нас страстям повиноваться,  
Но разум нам велит страстям сопротивляться.  
Оставь, оставь любовь и следуй ты уму,  
Препятствуй, дочь моя, ты сердцу своему.

И дворянские сентименталисты находили, что страсти нужно подавлять разумом, добродетелью и религией. Потому-то они и настаивали на умеренности в любви. В стихотворении «Опытная Соломонова мудрость...» Карамзин писал:

Люби, но будь во всем умерен,  
Пол женский часто нам не верен;  
Люби, умеи и разлюбить.  
Привычки, склонности и страсти  
У мудрых должны быть во власти:  
Немудрым цепи их носить...

За Карамзиным шел в этом отношении и его прямой последователь и ученик Жуковский, также считавший необходимым подавление страстей с помощью добродетели, основанной на религиозных истинах или разуме. По мнению Жуковского, «глас истины» должен извлечь из сердца человека «жалю страстей»<sup>1</sup>. Думавший, что идеальная «любовь есть неба дар», и последовательно лишавший ее «плотского», земного начала, Жуковский в своих балладах осуждал «буйное», ломающее все преграды чувство, не отвечающее принципам религиозной морали. В известной балладе Жуковского «Замок Смальгольм», переведенной из Вальтера Скотта, переступивший через эту мораль герой ввншал своей возлюбленной:

Беззаконную небо карает любовь, —  
Ты сама будь свидетель тому.

Напротив, Пушкин-романтик, не желающий принять пошлость и мелкость чувств современных ему общественных верхов, считал, что человек должен жить страстями. Его подлинным предшественником в этом, как и во многом другом, был Батюшков, признававшийся, что он «настежь» отворяет «двери всем

<sup>1</sup> См.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, с.183.

страстям, всем желаньям»<sup>1</sup>. В своей лирике предромантик Батюшков стремился передать высшее напряжение страстей и подчеркивал их «пламенность». В его элегии «Мщение», представляющей собой очень вольный перевод из Парни, читаем:

О пламенный восторг! О страсти упоенье!  
О сладострастие... себя, всего забвенья!

Еще в лицейской лирике Пушкина — как он выразился в «Евгении Онегине», рисуя беседы Онегина и Ленского, — «занимали страсти». Но в ней он изображал их совсем как Батюшков и следуя за ним. Ранний Пушкин прославляет «страстное упоенье» любовью:

Склонив уста к пылающим устам,  
В объятиях любовниц умирайте...—

пишет он в стихотворении с характерной начальной строчкой «Любовь одна — веселье жизни хладной» (такое же прославление «страсти пылкой», «страстного ожидания» любви было типично и для поэмы «Руслан и Людмила», во многом связанной с лицейской лирикой).

У раннего Пушкина, как и у Батюшкова, изображение страстей было подчинено эпикурейской философии наслаждения жизнью и не заключало в себе ничего необыкновенного. И даже когда Пушкин в лицейской элегической лирике 1816—1817 годов называет любовь «мучением сердец», это воспринимается скорее как юношеская поза, навеянная литературной традицией.

Не то в романтических произведениях Пушкина, где изображены необыкновенные страсти. Пушкин-романтик изображает исключительные, чаще всего контрастные психологические состояния, непохожие на пошлую уравновешенность среднего человека. В романтической лирике Пушкина нарисованы или «могучая страсть», подчиняющая все переживания и поступки человека (интересно в этой связи, что, говоря об истоках романтической поэзии, Пушкин писал, что «мавры внушили ей иступленные и нежность любви» — XI, 37), или душевная охладелость — в «хладной» душе поэта возникает «сердечная пустота». То же находим в южных поэмах Пушкина. В «Кавказском пленнике» Черкешенка — «страстная дева», полная «восторгов сердца», но ей противопоставлен Пленник, который погубил «страстями сердце», стал «жертвою страстей» и почти совершенно охладел. В «Бахчисарайском фонтане» Заремой владеют «порывы пламенных желаний», она «для страсти рождена» и говорит «языком мучительных страстей». Но тут же нарисован образ разочарованного героя — татарского хана Гирея, который еще в начале поэмы «скушает бранной славой», а после смерти Марии приходит к полному унынию (в его душе «таится пламень безотрад-

<sup>1</sup> Б а т ю ш к о в К. Н. Сочинения. СПб, 1886, т. III, с. 230.



ный»). В «Цыганах» — этой вершине романтизма Пушкина — «всюду страсти роковые». Поэт резко подчеркивает, что «послушною душой» Алеко «играли страсти». Играют они, конечно, и Земфирой, и ее любовником — молодым цыганом, и ее матерью Мариулой. Но в поэме действует также охладевший герой — старый цыган, которому после любовной катастрофы «постыли... все девы мира».

Эта исключительность страстей или бесстрастия главных героев приводит к катастрофическим сюжетным развязкам, они даны во всех «южных поэмах»: в «Кавказском пленнике» из-за несчастной любви к равнодушному герою кончает самоубийством Черкешенка; в «Бахчисарайском фонтане», где раскрыта трагедия ревности, Зарема убивает Марию и ее в наказание казнят. В «Цыганах», где тоже происходит трагедия ревности, Алеко с необыкновенной свирепостью убивает Земфиру вместе с ее любовником.

И в мире искусства Пушкин ценил изображение сильных, резких, «огненных» переживаний. В замечаниях о русском театре, относящихся к 1820 году, он назвал известного трагического актера А. С. Яковлева, с наибольшим успехом выступавшего в пьесах В. А. Озерова, «диким, но пламенным» (XI, 12). В устах Пушкина-романтика это была, несомненно, похвала. И что гораздо важнее, в Байроне, влияние которого он испытывал и преодолевал, Пушкин-романтик видел не только создателя «унылого романтизма», но и поэта «пламенных» страстей. Это чрезвычайно существенно для общей характеристики пушкинского романтизма. Для Пушкина Байрон — художник, «увлеченный восторгом поэзии» (XIII, 243). Пушкин называет автора «Гяура» и «Чайльд Гарольда» «пламенным демоном» (XIII, 99), а поэму Байрона «Мазепа» — «пламенным созданием» (XI, 160). На полях книги Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» Пушкин, определяя различие между не нравившейся ему и действительно довольно холодной элегией Батюшкова «Умиравший Тасс» и поэмой Байрона «Жалоба Тассо» (любопытно, что оба эти произведения были сочинены в одном и том же, 1817 году), отметил, что байроновский Тассо, как и Тассо исторический, в отличие от Тассо батюшковского, «дышал любовью и всеми страстями» (XII, 283). С этим гармонирует то, что, разбирая биографию великого английского поэта-романтика, Пушкин утверждал, что «в характере Байрона» ярко отразились «необузданные страсти» его предков (XI, 278). Пушкин считал, что «пламенная» поэзия страстей Байрона воплотилась, например, в «Корсаре», ситуация которого отчасти повлияла на ситуацию «Кавказского пленника» (в обеих поэмах изображалось освобождение женщиной попавшего в плен героя). При более подробном анализе можно было бы показать, что в «Кавказском пленнике» Пушкина поэзия страстей еще более ярка, определена и резка, чем у Байрона. Байрон рисует в «Корсаре» «всю глубь страстей».

Но в его поэме отсутствует та острота психологических контрастов, то четкое противопоставление пылкости и душевного холода, которые позволили Пушкину развернуть в «Кавказском пленнике» свою совершенно оригинальную философию страстей, когда он очерчивал характеры Черкешенки и заглавного героя.

Романтизм Пушкина — это **вольнлюбивый романтизм страстей**. В его основе лежала идея внешней и внутренней свободы, направленная против рабской подавленности человека в самодержавном государстве. Вместе с тем именно в высшей степени своеобразное изображение исключительных, необыкновенных страстей, возникшее как следствие острого недовольства душевной мелкостью общественных верхов, определяло собой все элементы идейно-художественной структуры главных пушкинских романтических произведений, типологически отделяя романтизм Пушкина от других видов романтизма первой четверти XIX века или, наоборот, сближая его с ними.

Постараемся теперь раскрыть эту центральную мысль книги на конкретном художественном материале романтических произведений Пушкина.

## II. РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

### 1

Далеко не все лирические стихотворения Пушкина 1820—1824 годов могут быть названы романтическими. И в пору своего романтизма Пушкин написал ряд стихотворений, выдержанных в классическом духе и восходящих к русской литературе XVIII века. Мы говорили, что «Кинжал» — одно из лучших политических стихотворений Пушкина — был ярчайшим образцом русского гражданского классицизма. Два пушкинских послания к цензору (1822 и 1824 годов), защищавших свободу печати от вмешательства самодержавного государства; тоже следует отнести к классическому искусству слова, где важную роль играли послания с общественным содержанием; сюда же надо отнести и эпиграммы, которые Пушкин в Петербурге и в южной ссылке направлял против своих политических и литературных врагов.

В стихотворениях Пушкина романтического периода мы нередко находим отнюдь не романтическое обращение к классической мифологии. На ней целиком построено пушкинское стихотворение 1824 года «Прозерпина», начатое словами:

Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат,  
Кони бледного Плутона  
Быстро к нимфам Пелиона  
Из Анда бога мчат.

И стиль стихотворений Пушкина романтического периода, заключающих мифологические мотивы, далек от острой экспрессивности и «разорванности» романтического стиля. Таковы превосходные антологические стихотворения Пушкина «Неренда» и «Муза» с их пластическими образами и плавными, как бы округленными концовками. Эти произведения были связаны с «классической» струей поэзии Батюшкова — с его превосходными антологическими стихотворениями. Недаром Пушкин в 1828 году вписал свое стихотворение «Муза» в альбом одного из знакомых и на вопрос о том, почему он выбрал именно эти стихи, ответил: «Я их люблю: они отзываются стихами Батюшкова»<sup>1</sup>.

И все же самые яркие и смелые лирические произведения Пушкина 1820—1824 годов — это стихотворения романтические. Их пронизывает идея человеческой свободы. Но эта идея выражена не так, как в произведениях Пушкина с конкретной общественно-политической тематикой. В оде «Вольность», входящей в область классической поэзии, говорится о фактах французской и русской истории (о буржуазной революции 1789 года, об убийстве Павла I), а в романтическом стихотворении «Узник», написанном в 1822 году, героя зовет на свободу «орел молодой»:

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!  
Туда, где за тучей белеет гора,  
Туда, где сиңеют морские края,  
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..

За этим призывом скрывался реальный общественный протест. Но, как часто бывает в романтическом искусстве слова, действие разворачивалось в абстрактном, «вневременном» мире природы (интересно, что и позднее, в 1828 и 1830 годах, Пушкин рисовал в своих рукописях птиц, в том числе и орлов; в волнистых вихревых линиях этих рисунков жил тот же порыв к свободе)<sup>2</sup>.

Пушкина-романтика возмущало не только отсутствие свободы в самодержавном государстве; его отталкивала душевная мелкость общественных верхов. Эту мелкость он подметил в графе М. С. Воронцове, под начальством которого был вынужден служить в Одессе. В стихотворении о нем Пушкин иронически противопоставил свойственный Воронцову светский «хороший тон» подлинно 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;

<sup>1</sup> Иванчин-Писарев Н. Д. Альбомные памяти. — Москвитянин, 1842, ч. II, с. 147.

<sup>2</sup> Эти рисунки воспроизводятся в книге Т. Г. Цявловской «Рисунки Пушкина» (М., 1970, с. 15, 17).

Зато был сух, учтив и важен,  
(«Не знаю где, но не у нас».)

Заурядность светского круга выводила из себя героиню пушкинского «Рославлева» — молодую патриотку Полину. Эта неоконченная повесть Пушкина писалась в начале 30-х годов, но изображенная в ней эпоха была достаточно близкой ко времени создания пушкинских романтических произведений. Излагавшая «московскую хронику 1812 года» героиня «Рославлева» говорила о безнадежной заурядности участников аристократического обеда: «Боже мой! Ни одной мысли, ни одного замечательного слова в течение трех часов! Тупые лица, тупая важность — и только!»

Этой ничем не замечательной, пошлой среде Пушкин-романтик противопоставлял людей совсем иного плана. В лирике Пушкина 20-х годов присутствует романтическая интерпретация образа Наполеона, по-разному освещавшегося в разные периоды творчества поэта. В лицейской лирике Наполеон нарисован как злодей из классической трагедии XVIII века. Он даже не говорит, а «свирепо» шепчет:

Все гибнет, — и тогда, в всеобщем разрушенье,  
Царем воссяду на гробах!

Так же изображал Наполеона, примерно в то же время, Жуковский. У него Наполеон «мыслит»:

Все, все в развалины! на них воссяду с властью,  
И буду царствовать, и мне соцарствуй, Страх...

Вероятно, это стихотворение Жуковского «Императору Александру», написанное в 1814 году, прямо повлияло на цитированное стихотворение Пушкина — «Наполеон на Эльбе», сочиненное в 1815 году.

Но в сложном и мудром стихотворении «Наполеон», созданном в 1821 году, романтик Пушкин рисует Наполеона совсем не так. Он по-прежнему осуждает захватнические походы Наполеона, творимое им «зло воинственных чудес», но Наполеон изгнанник и пленник вызывает его сочувствие. Пушкин описывает «знойный остров заточенья» — остров Святой Елены,

Где, устремив на волны очи,  
Изгнанник помнил звук мечей,  
И льдистый ужас полуночи,  
И небо Франции своей;  
Где иногда, в своей пустыне,  
Забыв войну, потомство, трон,  
Один, один, о милом сыне  
В унынье горьком думал он.

И в стихотворении «К морю», написанном в 1824 году, Пушкин замечает, что в «пустыне» моря его внимание мог бы привлечь только «один предмет» —

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

Это резкое изменение отношения к Наполеону объяснялось ходом русской и мировой истории. В условиях всеевропейского деспотизма реакционного Священного союза и господства аракчеевщины в России Пушкин стал видеть в Наполеоне не только интервента и властолюбца, но и исторического деятеля, бросающего вызов царям. В отрывке «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», относящемся к 1824 году, он прямо противопоставлял «владыке Севра» Александру I, несущему миру вместе с другими европейскими владыками «тихую неволю», образ Наполеона, «изгнанного героя, Мучением покоя в морях казненного по манию царей».

Романтический образ Наполеона, противопоставленный реакционной неподвижной и рабской действительности, создавался не только у Пушкина. Даже Жуковский с его весьма умеренными общественными взглядами в 1836 году делает перевод из Цедлица «Ночной смотр», где Наполеон изображен как романтический герой, шепчущий своим мертвым соратникам «лозунг — **Святая Елена**». Этот перевод, вызвавший всеобщее восхищение и действительно производящий необыкновенно сильное впечатление, Пушкин помещает в первом номере своего «Современника». А впоследствии Лермонтов, в творчестве которого «наполеоновская легенда» заняла больше места, чем у какого-либо другого русского поэта, в 1840 году делает также из Цедлица перевод «Воздушного корабля», где описываются могила Наполеона на «пустынном и мрачном» гранитном острове и его посмертное фантастическое путешествие для свидания с сыном. В 1841 году Лермонтов в громовом, проникнутом величайшим негодованием против душевной мелкости «вздорной толпы» стихотворении «Последнее новоселье» говорит о Наполеоне как о герое, угасшем «на чужой скале, за синими морями». Все это очень близко к мотивам и даже к отдельным выражениям пушкинского стихотворения «Наполеон». Как и Пушкин, Лермонтов в «Последнем новоселье» повторяет в строках о Наполеоне слово «один» («Забытый, он угас один — // Один, — замучен мщением бесплодным...»). Как Пушкин, Лермонтов — и вероятно и без его влияния — рассказывает о «знойном острове» Святой Елены и утверждает, что именно он, а не Париж, где суетится «вздорная толпа», перенесшая туда останки императора, — самое подходящее и достойное место для этих останков. «Последнее новоселье» завершается словами о Наполеоне:

Как будет он жалеть, печалью томимый,  
О знойном острове, под небом дальних стран,  
Где сторожил его, как он, непобедимый,  
Как он, великий океан!

Но главные герои романтической лирики Пушкина — поэты. Среди них меньше места, чем можно было бы ожидать, занимает Байрон. Самый героический и эффектный момент биографии Байрона — его гибель в борьбе за освобождение Греции — совпал с разочарованием Пушкина в его поэзии. Ведь слова Пушкина в третьей главе «Евгения Онегина» о том, что Байрон «облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм», были сказаны как раз в том самом 1824 году, когда умер Байрон; они, по существу, осуждали байронический индивидуализм. Вполне понятно, почему Пушкин не написал стихов о смерти Байрона, которых ждали от него современники, и ограничился посвященными ей строками стихотворения «К морю», в которых Байрон прославлялся как вольнолюбивый поэт («оплаканный свободой»), как влиятельнейший писатель своего времени («властитель наших дум»), как человек, в натуре которого сочетались глубина и мужество. Обращаясь к морю, воспетому Байроном, Пушкин восклицал:

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим;  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем не укротим.

Байрон умер в пору преодоления Пушкиным романтического индивидуализма и остался его почти «несостоявшимся» романтическим героем. В 1825 году Пушкин, вместо того чтобы писать о смерти Байрона, написал об Андре Шенье и в самом начале этого своего стихотворения без обиняков сказал о «замене», воздавая, впрочем, должное Байрону:

Меж тем, как изумленный мир  
На урну Байрона взирает  
И хору европейских лир  
Близ Данте тень его внимает,  
Зовет меня другая тень...

Сравнение с Данте, подчеркивавшее известность Байрона, но не раскрывавшее сущность его творчества, ничего не меняло и выглядело как литературный комплимент. Пушкин демонстративно выключался из «хора» многих европейских поэтов, посвятивших свои произведения смерти Байрона. По-настоящему «состоявшимися» романтическими героями его лирики стали Андре Шенье и другой поэт — Овидий. Как мы увидим, их образы были близкими и вместе с тем контрастными. Образ Овидия, сосланного в 8 году нашей эры императором Августом в те места, куда в 1820 году пошел ссыльный Пушкин, с огромной силой привлекал к себе последнего уже потому, что давал возможность проводить многочисленные романтические параллели между двумя поэтами, творившими в разные эпохи, но имевшими одинаковую участь. Пушкин вспоминает Овидия и в

«Цыганах» и в посланиях «Чаадаеву» и «Баратынскому», написанных в Бессарабии (в Баратынском он видит «Овидия живо-го»). В 1821 году Пушкин сочиняет послание «К Овидию», где очерчен вызванный «судьбой превратной» резкий контраст между жизнью этого поэта в Риме, где он привык «в неге проводить беспечные часы», и его тяжкими днями изгнанника, прошедшими «в отчизне варваров» — в одиночестве и в лишениях. Пушкин сближает себя с Овидием как поэт-изгнанник, вынужденный терпеть горести, на которые обрекла его судьба:

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,  
Не славой — участью я равен был тебе.

Однако, поневоле подчиняясь неблагоприятным обстоятельствам, Пушкин в отличие от Овидия отнюдь не склонен просить помилования. Его трогает «тщетный стон» Овидия, молившего Августа вернуть его из ссылки. Но он сам как бы отмежевывается от этих молений, не желая подобным же образом просить Александра I о прощении. Говоря, что «ни жалобы, ни грусть, ни песни робкие Октавия не тронут», Пушкин далее решительно заявляет:

Суровый славянин, я слез не проливал...

В другом своем стихотворении, написанном тоже в 1821 году («Из письма к Гнедичу»), Пушкин рассказывает другу, что он живет там, где

... Августом изгнанный,  
Овидий мрачны дни влачил,  
Где элегическую лиру  
Глухому своему кумиру  
Он малодушно посвятил...

Это осуждение «малодушия», этот отказ от него были очень многозначительными и нашли свое дальнейшее выражение в сочиненных позднее произведениях Пушкина. В «Подражаниях Корану», написанных в 1824 году, Пушкин, творчески перерабатывая суры священной книги мусульман и внося в них самостоятельные мотивы, рисует в образе пророка, язык которого обладает «могучей властью над умами», человека, чуждого «малодушию», смело идущего своим путем, невзирая на постоянные преследования, — самого себя, ссыльного поэта, не желающего склониться перед трудностями и гонениями:

Мужайся ж, презирай обман,  
Стезю правды бодро следуй,  
Люби сирот и мой Коран  
Дрожащей твари проповедуй.

Так заканчивается первое подражание Корану, несомненно имеющее автобиографический смысл. 29 ноября 1824 года Пушкин в письме к Вяземскому, говоря о своем вынужденном пере-

езде из Одессы в Михайловское, прямо сравнивал себя с Магометом: «Между тем принужден был бежать из Мекки в Медину, мой Коран пошел по рукам, и доныне правоверные ожидают его ( XIII, 125) (под Кораном подразумевалась рукопись, проигранная Пушкиным Всеволожскому)<sup>1</sup>.

Это ведет нас еще дальше. В 1825 году, вместо того чтобы написать о смерти Байрона, Пушкин сочиняет стихотворение «Андрей Шенье», посвященное судьбе талантливого французского поэта, погибшего в эпоху революции. Герой стихотворения похож на Овидия, но в то же время думает и поступает совершенно иначе, чем он. Овидий хотел «слезами» отклонить «карающую длань» Августа, смягчить «рок ужасный» «последнею мольбой», Андре Шенье сначала сожалеет о том, что он был вовлечен в бурю революционных событий, что в них его «завлек» «враждебный гений». Но затем скорбная часть его большого монолога внезапно обрывается восклицанием:

О нет!  
Умолкни, ропот малодушный!  
Гордись и радуйся, поэт...

Шенье считает своей великой непреходящей заслугой то, что он обличал «правителей бесславных» и «презрел мощного злодея». Потому-то Пушкин еще до начала монолога Андре Шенье говорит о его музе:

Поет она свободу;  
Не изменилась до конца!

Как известно, Андре Шенье был врагом якобинцев, в частности Робеспьера, за день до падения которого он был казнен. К якобинцам отрицательно относился и Пушкин, теснейшим образом связанный в 20-е годы с дворянскими революционерами, стоявшими на совсем других, более умеренных социально-общественных позициях, чем якобинцы (в «Книжале» Пушкина в крайне мрачных тонах изображался Марат). Но замечательнее всего, что образ Андре Шенье тоже автобиографичен и что Пушкин, рисуя французского поэта, имел в виду свой политический конфликт с Александром I и свое нежелание склониться перед самодержавной властью, несмотря на постоянные гонения. Пушкин в переписке с друзьями сравнивал себя с Андре Шенье и намекал на то, что стихотворение о нем имеет второй политический план<sup>2</sup>. Когда Андре Шенье говорил в стихотворении о «мощном злодее» Робеспьере:

Ты все пигмей, пигмей ничтожный.  
И час придет... и он уж недалек:  
Падешь, тиран! —

<sup>1</sup> См.: Фридман Н. В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина. — Учен. зап. МГУ, 1946, вып. 118.

<sup>2</sup> Там же, с. 93—94.



Пушкин подразумевал возможность революционных сдвигов в России, связанных с падением Александра I. И когда Александр I действительно умер (правда, при мирных, а не революционных обстоятельствах), Пушкин писал Плетневу в начале декабря 1825 года, вскоре после получения известия о смерти царя: «Душа! Я пророк, ей-богу, пророк! Я Андрея Шенье велю напечатать царковными буквами во имя От<ца> и Сы<на> etc» (XIII, 249).

Образ Андре Шенье был гораздо ближе Пушкину, чем образ Овидия. Но встает вопрос, почему мы вообще можем считать пушкинские стихотворения «Наполеон», «К Овидию» и «Андрей Шенье» романтическими.

Они являются романтическими отчасти потому, что в них выведены исторические лица, противопоставленные действительности. Уход в мир исторических образов крупного плана часто бывал одной из отличительных черт произведений писателей-романтиков, стремившихся сбросить цепи томительной повседневности. Но не всякий исторический образ крупного плана можно считать романтическим. Мы уже говорили, что стихотворение «Кинжал», где воспет немецкий студент Занд, убивший Коцебу, не романтическое, а революционно-классическое. И не только потому, что в нем обильно использованы античные и мифологические образы. В «Кинжале» нет никаких элементов романтического психологизма. О выведенных в нем исторических лицах (самом Занде, Бруте и др.) даются только очень краткие сведения: о Занде сообщается лишь, что он — «юный праведник, избранник роковой» и что он был казнен, что его «век угас на плахе». Напротив, образы Овидия, Андре Шенье и Наполеона раскрыты в психологическом плане. Пушкин подробно рассказывает, что чувствовал Овидий, обращая свои жалобы, свою «последнюю мольбу» к Августу, что чувствовал Андре Шенье, размышляющий перед смертью, правильно ли он поступил, оставив мирную жизнь и «сладостную лень», что чувствовал Наполеон, вспоминающий «в унынье горьком» на острове Святой Елены «о милом сыне». Андре Шенье перед смертью взволнованно говорит о том, что его жизнь и творчество навсегда исчезнут:

И что ж оставлю я? Забытые следы  
Безумной ревности и дерзости ничтожной.  
Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,  
Ты, слово, звук пустой...

Это чисто романтические переживания романтического героя, выраженные в чисто романтических интонациях и словесных формулах, хотя стихотворение было написано в 1825 году, после того как Пушкин в основном прошел через полосу романтизма (нельзя вообще ограничивать романтизм Пушкина слишком жесткими хронологическими рамками; они довольно подвижны;

Пушкин нередко создавал романтические произведения малого жанра уже в период своего реализма: к 1830 году относится гениальное романтическое «вихревое» стихотворение Пушкина «Заклинание», а к 1827 году другое его романтическое стихотворение — «Талисман»).

С психологическими задачами связан и жанр разобранных нами стихотворений Пушкина. Это, конечно, исторические стихотворения. Но можно определить их жанр и более точно. Это исторические элегии, правда осложненные элементами некоторых других жанров.

Законы жанра исторической элегии были сформулированы Белинским в его замечательной статье «Разделение поэзии на роды и виды», появившейся в 1841 году. «Элегия, — утверждал Белинский, — собственно есть песня грустного содержания; но в нашей литературе, по преданию от Батюшкова, написавшего «Умиравшего Тасса», возник особый род исторической или эпической элегии. Поэт вводит здесь даже событие под формую воспоминания, проникнутого грустью. Почему и объем таких элегий обширнее обыкновенных лирических произведений»<sup>1</sup>. Под это определение вполне подходит пушкинское стихотворение «Наполеон». В нем есть одические элементы (хотя бы такие торжественные восклицания, как «О ты, чьей памятью кровавой//Мир долго, долго будет полн...» или «Хвала! он русскому народу // Высокий жребий указал...»). Но это все-таки не ода уже потому, что Наполеон вовсе не прославляется: взволнованно, в тонах сосредоточенного и часто грустного размышления Пушкин излагает биографию Наполеона, начиная с его вступления на трон и кончая тем, как он стал «изгнанником вселенной» — узником острова Святой Елены. Исторической элегией, в значительной мере тоже проникнутой грустью, является и пушкинское стихотворение «К Овидию». Оно написано в форме послания и открывается традиционным для этого жанра обращением («Овидий, я живу близ тихих берегов...»), но по существу это печальное элегическое повествование о тяжелой участи сосланного римского поэта.

Послание «К Овидию» относится к другой категории исторических элегий, чем «Наполеон», так как в судьбе сосланного римского поэта Пушкин во многом видит собственную судьбу, о чем и говорится в начале и конце стихотворения. Здесь присутствуют два близких образа — Пушкин и во многом родственный ему герой. Современники Пушкина писали, что в исторических элегиях такого типа, обычно называемых «героидами», «автор выводит вместо себя лицо драматическое»<sup>2</sup>. В стихотворении «К Овидию» Пушкин вывел героя все же не «вместо себя», а скорее

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. V, с. 50.

<sup>2</sup> См. анонимное «рассуждение об элегии» (Сын отечества, 1814, № 49, ч. 18, с. 224).

подле себя. Зато в стихотворении «Андрей Шенье», являющемся несомненной исторической элегией, скорбным предсмертным рассказом поэта, он, действительно, имея в виду свой политический конфликт с Александром I, вывел Андрея Шенье для того, чтобы выразить собственные мысли и предчувствия. Недаром Белинский упорно настаивал на том, что «Умиравший Тасс» Батюшкова и «Андрей Шенье» Пушкина — «обе эти элегии в одном роде»<sup>1</sup>; ведь в исторической элегии Батюшкова тоже отразились его личные несчастья, но «вместо него» выступал страдающий итальянский поэт. В результате у Пушкина в «Андрее Шенье» возникла едва ли не единственная в русской поэзии «скрытая» историческая элегия со «вторым» политическим планом; о нем знали только друзья Пушкина, а теперь мы видим его лишь благодаря изысканиям литературоведов, и тем не менее он существовал. Сюда же примыкает и пушкинское первое «Подражание Корану» с его вторым, политическим планом. Конечно, по тону это совсем не элегическое произведение, но в нем Пушкин опять-таки рисует Магомета для того, чтобы подчеркнуть свою собственную непреклонность гордого, вольнолюбивого поэта, преодолевающего и презирающего гонения.

Но все же романтизм Пушкина во взятых нами для анализа произведениях впитал влияния других литературных школ, в особенности школы классической, а психологизм выступал не везде достаточно резко. Психологизм Пушкина-романтика с наибольшей силой и чистотой выразился не в лиро-эпических вещах, а в произведениях чисто лирических, где центральным был образ самого поэта.

## 2

«В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца», — писал Белинский<sup>2</sup>. Как ни толковать эту формулу романтизма, которую Белинский считал основной и всеобщей, ясно, что великий критик видел главную художественную сферу романтизма в изображении душевного мира человека, его психологических переживаний. Эту формулу в полной мере можно отнести к романтизму Пушкина, и в особенности к его стихотворениям о самом себе. Иногда Пушкин-романтик пишет о своей реальной биографии. Он, например, описывает свою собственную гонимость, свою ссылку и связанные с ней невзгоды. В послании «К Языкову», написанном в Михайловском в 1824 году, он с горечью рассказывает о непрерывно падающих на него ударах судьбы:

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 252.

<sup>2</sup> Там же, с. 145.

Но злобно мной играет счастье:  
Давно без крова я ношусь,  
Куда подует самовластье;  
Уснув, не знаю, где проснусь. —  
Всегда гошим, теперь в изгнание  
Влачу закованные дни.

Точно так же, но гораздо раньше в эпилоге к «Руслану и Людмиле», сочиненном 26 июля 1820 года<sup>1</sup>, который был, по существу, первым романтическим стихотворением Пушкина и знаменовал перелом в его творчестве, поэт говорил о постигших его совершенно реальных неожиданных гонениях и о том, как заступничество друзей спасло его от еще худшей участи, чем высылка на юг:

... грозы незримой  
Сбиралась туча надо мной!..  
Я погибал... Святой хранитель  
Первоначальных, бурных дней,  
О дружба, нежный утешитель  
Болезненной души моей!  
Ты умолила непогоду;  
Ты сердцу возвратила мир...

Во всех этих случаях мы видим самого Пушкина, с полной точностью описывающего свою биографию, хотя и делающего это в романтических тонах (для последнего обстоятельства характерно, что в первом из цитированных отрывков, в сущности, дан образ ветра: поэт несется туда, «куда подует самовластье»; во втором — бедствия олицетворены в образах «грозы» и «непогоды»). Но во многих своих романтических стихотворениях Пушкин создает образ «лирического героя» (по нашему мнению, этот термин надо употреблять лишь тогда, когда образ поэта в его лирике расходится с фактами его реальной биографии. Такое расхождение особенно часто встречается именно в романтической лирике, так как в ней действительность значительно трансформируется и приобретает обобщенные, условно-литературные черты).

Стоит обратить внимание на штрих, в высшей степени примечательный с точки зрения законов романтического искусства. Высланный из столицы, Пушкин, конечно, больше всего желал вернуться в Петербург и жаловался в письмах и посланиях к друзьям на несправедливые и тягостные гонения. Мы только что процитировали строки из послания «К Языкову», где Пушкин сетовал на то, что «злбно» им «играет счастье» и что он «влачит» свои «закованные дни». Но есть у Пушкина такие стихотворе-

---

<sup>1</sup> См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I, с. 233. Стихотворение «Погасло дневное светило...», которое часто, но необоснованно считают первым образцом пушкинской романтической лирики, было сочинено позднее, 18 — 19 августа 1820 года (см. там же, с. 236 — 237).

ния — и это наиболее романтические вещи, написанные им о своей судьбе ссыльного поэта, — где он утверждает, что по собственному желанию оставил столицу и вовсе не намерен туда возвращаться. Так создавался образ «принципиального» романтического героя, разобщенного с «обыкновенной» средой и не желающего в ней жить. В послании «К Овидию» Пушкин (вернее, его лирический герой) делает неожиданное признание:

... изгнанник самовольный  
И светом, и собой, и жизнью недовольный,  
С душой задумчивой, я ныне посетил  
Страну, где грустный век ты некогда влачил.

По законам романтического искусства реальная ссылка Пушкина превращена здесь в добровольное бегство из света (это даже расходится со словами в конце послания о том, что поэт на юге жил, «враждующей покорствуя судьбе»). Здесь поэт уходит от общества не потому, что его вынудили к этому, а по тем же общечеловеческим причинам, которые заставили заглавного героя первой романтической поэмы Пушкина «Кавказский пленник» по собственной воле бежать на Кавказ от «презренной суеты» в качестве «отступника света».

Еще более резким кажется расхождение между реальной биографией поэта и чувствами его «лирического героя» в знаменитом стихотворении «Погасло дневное светило», написанном во время морского переезда Пушкина из Феодосии в Гурзуф. Поэт тут опять-таки «изгнанник самовольный», покинувший родину по общечеловеческим соображениям, потому что его оставила «легкокрылая радость», обманули «минутные друзья» и женщины — «изменницы молодые», да и просто потому, что он захотел погрузиться в свежую, незнакомую жизненную стихию:

Искатель новых впечатлений,  
Я вас бежал, отечески края...

Отсюда и нежелание возвращаться на родину, совершенно не соответствующее реальным чувствам Пушкина, который больше всего хотел туда попасть:

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

Здесь все наоборот по отношению к реальности, но именно это «наоборот» и позволяет создать законченный образ романтического «лирического героя», которого волнуют и мучают не внешние обстоятельства его существования, а внутренние, скрытые от людей события его психологической жизни.

Психологическая жизнь изображалась романтиками чаще всего в ее резких контрастах, так как они позволяли особенно

ясно показать силу или ослабление чувства, четко разграничить полярно противоположные душевные состояния. Это в меньшей степени относится к романтизму Жуковского, стремившегося уловить переливы чувства, выразить тончайшие оттенки «невыразимого», и в очень большой мере к романтизму Пушкина. При этом в 1820—1823 годах Пушкин-романтик под влиянием внезапно обрушившихся на него гонений и под воздействием байронической поэзии изображает в своей лирике главным образом душевный холод. В 1824—1825 годах, продолжая во многих произведениях оставаться романтиком (недаром поэт одновременно работал над романтическими «Цыганами» и реалистическими первыми главами «Евгения Онегина»), он, особенно в тех стихотворениях, где отразилась вспыхнувшая в нем любовь к Е. К. Воронцовой, преимущественно рисует предельно сильные чувства.

О социальной основе настроений разочарованности и душевного холода будет сказано в главе о «Кавказском пленнике». Здесь же отметим, что Пушкин очень последовательно проводит эти темы в своей романтической лирике. Поэт сетует на то, что его «сердце хладное» предано «страданью» («Погасло дневное светило»), что у него «остыла в сердце кровь» (одно из посланий В. Ф. Раевскому), что в его душе «огонь поэзии погас» (эпиграмма к «Руслану и Людмиле»). Наиболее полно эти настроения выражены в пушкинском стихотворении 1821 года, где поэт сравнивает себя с последним листом, «пораженным» зимним «поздним хладом». Это стихотворение, начатое строфой:

Я пережил свои желанья,  
Я разлюбил свои мечты;  
Остались мне одни страданья,  
Плоды сердечной пустоты.

В романтической лирике Пушкина иногда рассказывается, как возникает бесстрашие, как исчезает страсть. Об этом, по сути дела, говорится в стихотворении «Черная шаль». Герой, переживший измену возлюбленной, «младой гречанки», которую он «страстно любил», и убивший ее, приходит к полной душевной охладелости и навсегда забывает о женской красоте, совсем как старый цыган в пушкинской поэме «Цыганы». Здесь есть даже текстуальные совпадения:

С тех пор не целую прелестных очей,  
С тех пор я не знаю веселых ночей.  
Гляжу, как безумный, на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.

(«Черная шаль»)

...С этих пор  
Постыли мне все девы мпра;  
Меж ними никогда мой взор  
Не выбирал себе подруги,

И одинокие досуги  
Уже ни с кем я не делал!

(Рассказ старого цыгана.)

В обоих случаях катастрофическое исчезновение страсти становится трагическим рубежом в жизни человека («С тех пор», «С этих пор» — именно черта во времени).

Но еще чаще, чем душевный холод, в лирике Пушкина-романтика запечатлевались душевное горение, мощная, огненная страсть. Она прославляется и тогда, когда Пушкин говорит о своей политической страстности поэта, отрицающего весь строй современной ему жизни и смело идущего по своему пути: «Страстью воли и гоненьем я стал известен меж людей», — пишет Пушкин в одном из посланий В. Ф. Раевскому. В стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый» он, прославляя свободу, обращается к этому «питомцу»: «... в нас сердца единой страстью полны». Пушкин вообще считал, что страсть играет значительнейшую роль в жизни политических и государственных деятелей. «Он раб молвы, сомнений и страстей», — пишет он об Александре I в стихотворении «19 октября», сочиненном в 1825 году. Кстати, и понятие разочарованности Пушкин иногда переносил в политический план. Гениальны мудрые слова Пушкина о Наполеоне из одноименного стихотворения: «Тебя пленяло самовластье разочарованной красотой». Это значило, что нужно было совершенно потерять веру в людей, чтобы управлять Францией так деспотически, как Наполеон.

И все же на первый план у Пушкина-романтика, равно как и у Жуковского и Батюшкова, выдвигалась тема любви с ее подчеркнутым и принципиальным психологизмом. Поэтому в стихотворениях Пушкина-романтика, именно в любовных вещах, блистательнее всего была развернута его философия страстей и резче всего проявилась его убежденность в том, что романтической поэт, да и вообще романтик, должен жить в стихии яркой, напряженной страсти.

У Пушкина-романтика чрезвычайно устойчива фразеология страстей. С кругом представлений о страсти здесь связаны образы пламени (в сердце поэта живет «пламенная страсть», «пламенный восторг»; «лобзання» возлюбленной «так пламенны»), жара («новый жар» «волнует кровь»), огня (возлюбленная «вливает» в душу «огонь»), пыла («юный пыл страстей»), волнения («любви безумное волнение»), безумства (история любви — повесть «безумства и страстей»), упоения (красавица «рождена» «для упоения страстей»). Полярен этим исключительно часто повторяющимся образом образ того, что отстает от любовного горения, — образ пепла (в лирическом отступлении XIX строфы первой главы «Евгения Онегина» Пушкин пишет о прошедшей любви: «Погасший пепел уж не вспыхнет»; в «Сож-

<sup>1</sup> Подчеркнуто везде нами.— Н. Ф.

женном письме» этот образ как бы овеществляется: поэт называет «милым» «легкий пепел» брошенного им в огонь любовного письма).

Мы не будем подробно исследовать все мотивы сложной и разнообразной любовной лирики Пушкина и скажем лишь об ее основных эмоционально-стилистических чертах. Живущий в стихии страстей, поэт-романтик часто говорит об единственности своей любви, захватывающей все его существо. «Все в жертву памяти твоей», — обращается он к Воронцовой. Даже слава нужна ему лишь для того, чтобы она всегда напоминала о нем возлюбленной. В стихотворении «Желание славы», посвященном Воронцовой (стихотворения об этой любви, которую поэт назвал «могучей» в послании «К морю», — лучшие образцы любовной лирики Пушкина-романтика), читаем:

Желаю славы я, чтоб именем моим  
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною  
Окружена была, чтоб громкою молвою  
Все, все вокруг тебя звучало обо мне...

Это «единственное» чувство заставляет поэта жить с образом возлюбленной даже тогда, когда ее нет с ним. Нередко в любовной лирике Пушкина возникает видение-воспоминание, заменяющее реальность. В стихотворении «Ночь», посвященном Амалии Ризнич, перед поэтом «в молчаньи ночи темной» с поразительной ясностью, возможной только при огромной силе чувства, предстает образ возлюбленной; он слышит даже звуки ее голоса, ее страстные признания:

Во тьме твои глаза блистают предо мною,  
Мне улыбаются, и звуки слышу я:  
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя...

Такое же, только смягченное видение-воспоминание есть в знаменитом стихотворении «К\*\*\*». Поэт тоже видит лицо любимой женщины и слышит ее голос:

В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты  
Звучал мне долго голос нежный,  
И снились милые черты.

И в стихотворении «Ненастный день потух...», посвященном Воронцовой, перед поэтом — видение-воспоминание, правда на этот раз почти исключительно зрительного порядка. Поэт видит возлюбленную на фоне южной природы — движущейся «роскошной пелены» моря:

...по горе теперь идет она  
К брегам, потопленным шумящими волнами;  
Там, под заветными скалами,  
Теперь она сидит, печальна и одна...



В любовной лирике Пушкина романтические переживания выражены художественными приемами романтического стиля. Мы подчеркиваем это потому, что во многих произведениях Пушкина романтического периода вообще отсутствует романтический стиль. Например, пушкинские антологические стихотворения этого времени отмечены плавной и «медленной» певучестью. В стихотворении «Нереида»

... полубогиня грудь  
Младую, белую, как лебедь, воздымала  
И пену из волос струею выжимала.

Мудрое спокойствие дышит в начале послания «Баратынскому. Из Бессарабии», где Пушкин размышляет об истории этого края, отраженной в русской поэзии:

Сня пустынная страна  
Священна для души поэта:  
Она Державиным воспета  
И славой русскою полна.

Даже в элегии «Андрей Шенье» с ее романтическим образом главного героя и углубленным психологизмом очень многие места отличаются не романтической экспрессией (о ней в этом стихотворении было сказано выше), а спокойной «классической» упорядоченностью художественных форм. Таков рассказ Шенье о начальном этапе французской революции:

Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,  
Я слышал братский их обет,  
Великодушную присягу  
И самовластную бестрепетный ответ.

В любовной же лирике Пушкина огромная эмоциональная сила переживаний поэта в большинстве случаев разрывает упорядоченность художественных форм: стиль становится динамичным, остро экспрессивным и даже «разорванным». Подобная «разорванность» отражает душевную взволнованность поэта и противоречивость его любовных переживаний, не поддающихся логизированию. Мы более подробно остановимся на этой особенности романтического стиля Пушкина при анализе его поэм. Пока же приведем несколько примеров из стихотворений Пушкина о любви к Воронцовой. Вопросы и восклицания сменяют друг друга в стихотворении «Желание славы», где поэт сетует на интриги, возникшие в связи с этой любовью:

И что же? Слезы, муки,  
Измены, клевета, все на главу мою  
Обрушилось вдруг... Что я, где я? Стою,  
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,  
И все передо мной затмилось!

Стиль другого стихотворения этого цикла «Сожженное письмо» передает взволнованность речи глубоко несчастного человека с помощью коротких отрезков речи, их внезапных обрывов и опять-таки восклицаний:

Гори, письмо любви,  
Готов я; ничему душа моя не внемлет.  
Уж пламя жадное листы твои приемлет...  
Минуту!.. вспыхнули! пылают — легкий дым,  
Виясь, теряется с молением моим.  
Уж перстия верного утрата впечатленья,  
Растопленный сургуч кипит... О провиденье!  
Свершилось! Темные свернулись листы;  
На легком пепле их заветные черты  
Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
Останься век со мной на горестной груди...

И последнее многоточие — это тоже обрыв речи. Иногда такой внезапный обрыв в любовной лирике Пушкина производит более сильное впечатление, чем слова. Стихотворение «Ненастный день потух», также посвященное Воронцовой, завершено предельно экспрессивным описанием одиночества возлюбленной:

Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;  
Никто ее колен в забвенья не целует;  
Одна... ничьим устам она не предает  
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.  
. . . . .  
Никто ее любви небесной не достоин.  
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен...  
. . . . .  
Но если . . . . .

Все это необыкновенно сильно. Ряды точек графически выражают взволнованную прерывистость и скачкообразность эмоций влюбленного; эти точки в то же время намекают на то, что не сказано, на то, что скрывается в глубинах психологии поэта. И замечательнее всего последнее «Но если...», внезапно обрывающее стихотворение и даже лишаящее его внешней стройности и последовательной рифмовки. Это гениальное «Но если...». Внезапный обрыв речи повествователя яснее, чем слова, раскрывает ревнивое волнение влюбленного. «Протяженность» подразумеваемой мысли изображена многоточием, занимающим почти целую строку: поэт чувствовал бы себя глубоко несчастным, если бы любимая женщина была не одна и полюбила бы другого человека<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Благой Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1977, с. 226. Однако Д. Д. Благой не связывает указанный прием Пушкина с романтической поэтикой.

Вся эта поэзия страстей и бесстрастия имела художественной целью раскрыть психологический, внутренний мир личности и воссоздать ее образ. Но перед романтиками стояла и другая задача: отказываясь от традиций «классической» поэзии, они стремились нарисовать индивидуальный образ нации. Он, по сути дела, строился по типу образа отдельной личности и наделялся конкретными неповторимыми чертами. Эту задачу решал и романтик Пушкин.

### 3

Мы говорили в первой главе, что Пушкин-романтик, стремясь возможно дальше уйти от действительности, рисовал главным образом иноземную национальную среду. При этом она в его лирике становится местом возникновения и развития исключительных, необыкновенных художественных ситуаций, которые разрабатываются психологически. В стихотворении «Ночной зефир», положенном на музыку М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским, изображено тайное ночное свидание, предвосхищающее мотивы «Каменного гостя», также ставшего материалом для произведения Даргомыжского, и переданы пылкие переживания влюбленного:

Скинь мантилью, ангел милый,  
И явись, как яркий день!  
Сквозь чугунные перилы  
Ножку дивную продень!

В стихотворении «Гречанка верная!», навеянном сильно волновавшим Пушкина греческим восстанием против турецкого владычества, как в «Кинжале», действует герой, погибший в борьбе за свободу. Но хотя, опять-таки как в «Кинжале», здесь есть элементы классической античности (герой, «как Аристоктон... миром меч обвил»), в этом стихотворении дана начисто отсутствующая в «Кинжале» психологическая трактовка душевных переживаний. Поэт обращается к жене павшего героя:

Не плачь — не ты ль сама ему пред первым боем  
Назначила кровавый чести путь?  
Тогда, тяжелую предчувствуя разлуку,  
Супруг тебе простер торжественную руку,  
Младенца своего в слезах благословил.

В стихотворении «Черная шаль» с его интимно-психологической тематикой находим, выражаясь словами Пушкина из поэмы «Братья-разбойники», пеструю «смесь племен» (гречанку, еврея, армянина). В этом романтическом стихотворении, где участвует на этот раз не «верная», а, наоборот, неверная гречанка, развернута ситуация убийства из ревности и моральных терзаний героя, причем они выражены почти мелодраматически:

Я помню моления, текущую кровь..  
Погибла гречанка, погибла любовь!

И еще одна гречанка очерчена в любовном стихотворении Пушкина «Гречанке». Это экзотическая красавица, она восхищает поэта своей непохожестью на обыкновенных светских «воспитанных» женщин.

Любезной живостью приветов,  
Восточной странностью речей,  
Блестаньем зеркальных очей  
И этой ножкою нескромной..

«Восточная странность» привлекала Пушкина и в Коране, суры которого он положил в основу своих замечательных «Подражаний Корану». Романтической исключительностью обладает здесь сам Магомет; его фигура в первом «Подражании Корану» олицетворяла самого Пушкина — вольнолюбивого непокорного поэта. Мы не будем подробно анализировать тип восточной поэзии Корана, но все же подчеркнем, что она поражала Пушкина своей силой и вместе с тем своей «странностью», своей полной непохожестью на поэзию европейцев. В первом примечании к «Подражаниям» Пушкин говорил, что «многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом», а в пятом примечании называл поэзию Корана «смелой». Второе примечание относилось к первой строфе первого подражания Корану:

Клянусь четой и нечетой,  
Клянусь мечом и правой битвой,  
Клянуся утренней звездой,  
Клянусь вечернею молитвой..

По поводу этих формул клятвы, столь характерных для восточной поэзии, Пушкин писал: «В других местах Корана Аллах клянется копытами кобылиц, плодами смоковницы, свободою Мекки, добродетелию и пороком, ангелами и человеком и проч. Странный сей риторический оборот встречается в Коране поминутно» (подчеркнуто мной. — *Н. Ф.*).

Опять то же слово «странный»; по сути дела, «необыкновенный»! По тем же причинам Пушкин, как мы видели, назвал Павла I «романтическим нашим императором», ведь он был «странным» царем. По тем же причинам он в стихотворении «Дочери Карагеоргия», предвосхищающем его «Песни западных славян», сделал своим «предметом» «преступника и героя», достойного «ужаса и славы», серба Кара-Георгия (черного Георгия), убившего, по преданию, своего отца и брата за то, что они не захотели примкнуть к восстанию против турок, и воспел дочь Кара-Георгия, искупившую все темное в биографии отца «смирной жизнью». Д. Д. Благой, превосходно разобравший указанное стихотворение, заметил, что образ Кара-Георгия «едва ли не наиболее романтический образ во всем пушкинском твор-

честве»<sup>1</sup>. К этому хочется добавить: едва ли не самый «странный», т. е. самый необыкновенный.

Русская тематика, как уже было нами сказано, имела для Пушкина-романтика менее принципиальное значение. Замысел поэмы Пушкина о князе Мстиславе, упоминаемом в «Слове о полку Игореве», остался неосуществленным, хотя Пушкин составил план этой поэмы, а в эпилоге к «Кавказскому пленнику» обещал воспеть «Мстислава древний поединок». Незавершенными остались и пушкинская трагедия о легендарном новгородском витязе, боровшемся против княжеской власти, — Вадиме (Пушкин набросал лишь небольшой ее отрывок)<sup>2</sup>, и его поэма на ту же тему (Пушкин сочинил только начало первой песни).

Зато подлинным шедевром пушкинского романтического произведения русского национального колорита явилась «Песнь о вещем Олеге». Здесь не только использовано летописное предание и блестяще нарисована эпоха древнеславянского язычества, но и взят явно романтический сюжет чудесного таинственного предсказания. Притом уже здесь у Пушкина начинаются складываться романтическая концепция поэта-пророка, не подчиняющегося никакой земной власти, наделенного силой безошибочного предвиденья, которое выделяет его из среды обыкновенных людей. Предсказывающий смерть Олега «вдохновенный кудесник» открывает собой длинный ряд таких пушкинских героев, как пророк из первого «Подражания Корану», Андре Шенье, Моцарт и др. Об этом свидетельствуют слова «Песни»:

Волхвы не боятся могучих владык,  
А княжеский дар им не нужен  
Правдив и свободен их вещий язык  
И с волей небесною дружен.  
Грядущие годы таятся во мгле;  
Но вижу твой жребий на светлом челе.

Романтические элементы есть и в стихотворении «Жених», написанном Пушкиным в 1825 году и названном им в первой публикации «простонародной повестью». Как отмечают современные исследователи, эта «повесть» была во многом реалистической и подготовила пушкинские сказки 30-х годов<sup>3</sup>. Но вместе с тем исключительный и страшный сюжет этого стихотворения очень близок к «ужасным» балладам Жуковского: невеста обличает в женихе «злодея» — убийцу, снявшего с отрубленной руки девушки кольцо:

Кольцо катится и звенит,  
Жених дрожит, бледнея;  
Смутились гости. — Суд гласит:  
«Держи, вязать злодея!»

<sup>1</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813 — 1826). М. — Л., 1950, с. 271 — 272.

<sup>2</sup> См. об этих замыслах Пушкина там же, с. 275 — 276 и 307.

<sup>3</sup> См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., 1966, с. 443.

Злодей окован, обличен  
И скоро смертию казнен.

Изучая романтическую лирику Пушкина, можно заметить любознательную ее черту. В лирических стихотворениях Пушкина-романтика, изображающих жизнь разных народов, нет соответствующих пейзажей или же они не имеют почти ничего национально характерного. Нет пейзажей в стихотворениях «Гречанка верная!», «Гречанке» (упоминается лишь достаточно абстрактное «небо Греции священной»), «Черная шаль» (упоминаются лишь «дунайские волны», куда раб убийцы бросил мертвые тела), «Дочери Карагеоргия» (герой определяется, как «гроза луны», но луна здесь лишь символ турецкого ига). В стихотворении «Ночной зефир» тоже есть луна, на этот раз не символическая, а «златая», озаряющая «испанку молодую», вышедшую ночью на балкон. Но и это луна очень «условная»; вообще весь пейзаж этого стихотворения бесконечно далек от почти физически ощутимой картины испанской ночи из «Каменного гостя»: («ночь лимоном // И лавром пахнет, яркая луна // Блестит на синеве густой и темной». В словах того же стихотворения «Шумит, бежит Гвадалквивир» только название горной испанской реки придает пейзажу экзотизм. Таким же образом, с помощью необычно звучащих для русского читателя названий, часто придавал экзотизм своим балладам Жуковский: в его балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» муж убивает возлюбленного жены там, «где бежит и шумит меж утесами Твид»; это почти совпадает с пушкинским описанием, только быстрая горная река у Жуковского не испанская, а шотландская.

В «Подражаниях Корану» пейзаж космичен. Слова пятого «Подражания Корану»:

Земля недвижна — неба своды,  
Творец, поддержаны тобой,  
Да не падут на сушь и воды  
И не подавят нас собой.—

вызвали восклицание Пушкина в пятом примечании к «Подражаниям»: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!». Только в девятом «Подражании Корану» речь идет о «пустыне», песках «степей» и пальме с «тенистой главой» (в третьем «Подражании Корану» тоже есть элементы пейзажа, но не обязательно восточного: поэт говорит про «вертоград, и холм, и ниву»).

И в «русских» произведениях Пушкина — романтических или заключающих романтические элементы — мало национальных пейзажных образов. В начале первой песни поэмы «Вадим», изображающей морское путешествие, дан довольно традиционный оссианический пейзаж, где фигурирует Один — верховное божество скандинавской мифологии, а далее упоминаются арфы «скальдов испуганных». В «Песни о вещем Олеге» есть «ковыль» и холм «у берега Днепра», но гораздо больше внацпо-

нальных образов типа «утренний снег», «синего моря обманчивый вал». В «Женихе» есть «сосны и ели» и «лес дремучий», но в этом, уже в значительной мере реалистическом произведении пейзаж не играет важной роли.

Дать описание жизни разных народов на фоне соответствующих национальных пейзажей Пушкину удалось лишь в южных поэмах. Что же касается русской национальной жизни и русского национального пейзажа, то такое соединение в полной мере произошло даже не в южных поэмах, не в «Братьях-разбойниках», где конкретные национальные образы встречаются довольно редко, а в «Евгении Онегине»; там это было сделано Пушкиным с гениальным художественным блеском. Зато в пушкинской романтической лирике есть великолепные «личностные» пейзажные стихотворения, рисующие экзотическую природу и вместе с тем проникнутые глубоким и тонким психологизмом. Эти стихотворения связаны не с изображением какой-либо национальной среды, а с переживаниями самого поэта, с его субъективным восприятием жизни.

Путешествие Пушкина с семьей Раевских по Кавказу и Крыму в июне — сентябре 1820 года дало ему богатейший материал для лирики такого рода. Не будь этого путешествия, мы наверняка не имели бы ни кавказской, ни крымской лирики Пушкина, ни «Кавказского пленника», ни «Бахчисарайского фонтана», а сам романтизм Пушкина приобрел бы существенно иные тематические черты. Попад на Кавказ, Пушкин делает почти очерковую зарисовку в стихотворении «Я видел Азии бесплодные пределы». Здесь изображаются «Подкумка знойный брег, пустынные вершины, обвитые венцом летучих облаков», но нет образа самого поэта. Этот образ возникает в тончайшем психологическом сочетании с образами природы в написанном около этого времени эпилоге к поэме «Руслан и Людмила», который, как мы уже отметили, был первым романтическим произведением Пушкина. Величественная кавказская природа пробуждает в поэте-романтике возвышенные и суровые переживания:

Теперь я вижу пред собою  
Кавказа гордые главы.  
Над их вершинами кругими,  
На скате каменных стремни,  
Питаюсь чувствами немymi  
И чудной прелестью картин  
Природы дикой и угрюмой...

Еще субъективнее крымская лирика Пушкина-романтика. Крым привлекал поэта своей пышной экзотичностью, своей «роскошью природы», как он выразился в стихотворении «Кто видел край...». Изображение этой природы почти всегда сливалось у него с любовными переживаниями, с образом женщины. В том же стихотворении Пушкин спрашивал:

...кто видел край прелестный,  
Где я любил, изгнанник неизвестный?

Еще тоньше дано это сочетание двух тем — любви и природы — в стихотворении «Редает облаков легучая гряда...». Пушкин рисует не только страну,

Где стройны тополи в долинах вознеслись,  
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис  
И сладостно шумят полуденные волны,

но и самого себя, «влачившего» в Крыму «задумчивую лень», и образ «девы юной». О «вечерней звезде» в последних строках стихотворения сказано:

И дева юная во мгле тебя искала  
И именем своим подругам называла.

И опять-таки чрезвычайно субъективны морские пейзажи Пушкина-романтика. До Пушкина эти пейзажи изображал Батюшков в стихотворении «Тень друга» с его знаменитой первой строкой, которую припоминали и развивали такие крупные русские поэты, как Марина Цветаева и Николай Тихонов («Я берег покидал туманный Альбиона...»), и в удивительно художественном вольном переводе из байроновского «Чайльд Гарольда» «Есть наслаждение и в дикости лесов». Батюшков хотел уловить и передать звуковыми и живописными приемами «гармонию» моря и вложить в нее мысли и ощущения ищущего утешения в красоте природы меланхолически настроенного поэта:

Есть наслаждение и в дикости лесов,  
Есть радость на приморском бреге,  
И есть гармония в сем говоре валов,  
Дробящихся в пустынном беге.

И Жуковский изображал море. В 1822 году он написал элегию, носящую название «Море». Великолепно сказав о динамичности могучей водной стихии, как бы исполненной «тревожной думой», Жуковский, как поэт-иррационалист, старался разгадать загадку моря, вечно рвущегося к небу:

Безмолвное море, лазурное море,  
Открой мне глубокую тайну твою:  
Что движет твое необъятное лоно?  
Чем дышит твоя напряженная грудь?  
Иль тянет тебя из земной неволи  
Далекое, светлое небо к себе?..

Но только Пушкин, как самый крупный русский вольнолюбивый поэт своей эпохи, видел в море воплощение непокорности и бунтарства<sup>1</sup>. Недаром в его стихотворении «Узник» орел, стре-

<sup>1</sup> См.: М а й м и н Е. А. О русском романтизме. М., 1975, с. 97 — 106.



мющийся на волю, звал поэта улететь «туда, где синеют морские края». Живший на берегах моря в Крыму и в Одессе и полюбивший его, Пушкин прославляет в нем именно воплощение свободы. «Приветствую тебя, свободный океан», — восклицает он в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый». Стихотворение «К морю» он начинает строкой: «Прощай, свободная стихия», а дальше говорит о том, что он любит «своенравные порывы» моря. Столь же динамична и психология вольнолюбивого поэта в «морских» стихотворениях Пушкина. В стихотворении «Погасло дневное светило» волнение океана пробуждает в поэте воспоминания о его прошлых «желаниях и надеждах», о прошлой «безумной любви», которую он не в силах забыть, и бесконечно сильное стремление к новым впечатлениям. Не только о море, но и о волнении души поэта написаны строки этого стихотворения:

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

То же душевное волнение и желание изведать все новые и новые впечатления описаны в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый». Поэт — «жилец земли усталый», ищущий «других стихий», — отвергает «спокойную пристань» и обращается к «питомцу моря»:

И вновь тебя зовут заманчивые волны.  
Дай руку — в нас сердца единой страстью полны.

А в стихотворении «К морю» Пушкин, рассказывая о том, что «могучая страсть» к Воронцовой заставила его отказаться от бегства морским путем за пределы самодержавной России<sup>1</sup>, противопоставляет постылому покою (он олицетворен в образе «скучного, неподвижного брега») яркий взлет поэзии и страстей, похожий на переменчивость «свободной стихии» моря:

Не удалось навек оставить  
Мне скучный, неподвижный брег,  
Тебя восторгами поздравить  
И по хребтам твоим направить  
Мой поэтический побег!

Такова романтическая лирика Пушкина. Удивительно тонкая и возвышенная, она стала художественным материалом для многих крупных русских композиторов, находивших в ней мир благородных эмоций (на тексты этой лирики были написаны прекрасные романсы А. Н. Верстовского, А. С. Даргомыжского, М. И. Глинки, Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова и др.). Особенно замечателен романс Н. А. Римского-Корсакова, написан-

<sup>1</sup> См.: Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...». — В сб.: Прометей. М., 1974, 10, с. 35.

ный на текст «крымского» стихотворения Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...». Когда после слушания этого романса начинаешь читать пушкинское стихотворение, невольно повторяешь именно те интонации, которые даны в романсе Римского-Корсакова; так органически сливается музыка с текстом романса. При этом надо еще раз сказать, что основная область романтической лирики Пушкина — это область любовных переживаний. Пушкин-романтик сам часто подчеркивал, что любовь и образ женщины стоят для него выше всего. Вспомним пушкинское стихотворение «Буря», завершенное словами:

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

Вспомним поразительное в своем сложном психологизме стихотворение «Люблю ваш сумрак неизвестный...», где поэт размышляет о загробном мире, о языческом Элизии. Он думает не о «сердцах покинутых друзей», а о том, что «там, где все блистает», он, может быть, сумеет забыть грустную неразделенную любовь:

Не буду ведать сожалений,  
Тоску любви забуду я?..

Для Пушкина-романтика психологический мир человека полнее всего раскрывался в любви. Поэтому все его романтические поэмы имели любовные сюжеты<sup>1</sup>. В них еще ярче, чем в романтической лирике, выразились сильные, «пламенные» страсти и полярная душевная охладелость. К анализу этих поэм мы и перейдем.

### III. «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

#### 1

Первая романтическая поэма Пушкина — «Кавказский пленник», — законченная в феврале 1821 года, принесла ему успех, наибольший в его литературной деятельности. «Он был принят лучше всего, что я ни написал, благодаря некоторым элегическим описательным стихам», — говорил Пушкин об успехе «Кавказского пленника» (XI, 145). Поэма вызвала множество подражаний<sup>2</sup> и прочно вошла в сознание читателей. В «Смерти поэта» — одном из самых сильных русских политических стихотворений — Лермонтов нашел нужным, повествуя о гибели на дуэли

<sup>1</sup> Сохранившийся план «Братьев-разбойников» свидетельствует о том, что и в этой поэме должен был развиваться любовный сюжет (см. об этом в гл. IV).

<sup>2</sup> См.: Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Л., 1924, с. 261—264 и др.

Пушкина, использовать образы «Кавказского пленника». Начальные строки «Смерти поэта»:

Погиб Поэт! — невольник чести —  
Пал, оклеветанный молвой,  
С свинцом в груди и жадной мести...

были явным отголоском строк «Кавказского пленника», повествующих о жизни героя на родине:

Невольник чести беспощадной,  
Вблизи видал он свой конец,  
На поединках твердый, хладный,  
Встречая гибельный свинец.

Пушкин, как мы видели, приписывал успех поэмы ее отдельным стихам. На деле же успех был вызван прежде всего тем, что читатели находили в ней образ современного романтического героя, отсутствовавший в допушкинской литературе. Не случайно у Лермонтова строки об этом герое вошли в характеристику самого Пушкина и стали художественным материалом для острого и животрепещущего, глубоко современного произведения.

Легко убедиться в том, что основные психологические черты заглавного героя поэмы были в высшей степени современными. В Пленнике живет яркое и смелое вольнолюбие. Он попадает на Кавказ именно потому, что ищет свободы, которой нет в неудовлетворяющем его «свете» — в цивилизованном обществе:

Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты,  
И неприязни двуязычной,  
И простодушной клеветы,  
Отступник света, друг природы,  
Покинул он родной предел  
И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы.  
Свобода! он одной тебя  
Еще искал в пустынном мире.

Сам сюжет поэмы организует тема свободы: герой, лишенный духовной свободы и стремящийся обрести ее, попав в плен, лишается свободы «физической» и таким образом опять оказывается бессильным найти счастье. В поэме сказано о закованном в цепи Пленнике:

Затмилась перед ним природа.  
Прости, священная свобода!  
Он раб.

Здесь сама терминология показывает, что образ Пленника отразил вольнолюбие связанных с декабризмом передовых общественных кругов и самого Пушкина, ставшего лучшим их поэтом. «Священной» или «святой» называли свободу декабристы и их друзья. Такие определения неоднократно встречаются, например,

у Рылеева. Он прославляет «святую свободу» в думах «Дмитрий Донской», «Богдан Хмельницкий» и в поэме «Наливайко». А Пушкин буквально повторяет образ «священной свободы» из «Кавказского пленника» в политическом стихотворении «Андрей Шень».

Но ты, священная свобода,  
Богиня чистая... —

воскликает герой этой исторической элегии.

Другая важная черта Пленника — душевная охладелость. Пленник не может ответить на чувство влюбившейся в него Черкешенки главным образом потому, что он лишился способности чувствовать. Об этом говорят его слова, обращенные к Черкешенке:

Забудь меня: твоей любви,  
Твоих восторгов я не стою.  
Бесценных дней не трать со мною;  
Другого юношу зови.  
Его любовь тебе заменит  
Моей души печальный хлад...

.....  
Как тяжело мертвыми устами  
Живым лобзаньям отвечать  
И очи, полные слезами,  
Улыбкой хладною встречать!

Правда, даже эта душевная охладелость не заставляет героя отвергнуть идеал свободы. Пушкин говорит о Пленнике и свободе:

Охолодев к мечтам и лире,  
С волненьем песни он внимал,  
Одушевленные тобою;  
И с верой, пламенной мольбою  
Твой гордый идол обнимал.

Это опять-таки напоминает элегию Пушкина «Андрей Шень», где «священная свобода» тоже поставлена выше всего и становится предметом восторженного поклонения и страстных обращений.

Рисуя душевную охладелость Пленника, Пушкин стремился запечатлеть характерную сторону психологии не только русской, но и западноевропейской молодежи. Об этой широте образа свидетельствуют уже цитированные нами слова о Пленнике из письма Пушкина к В. П. Горчакову, относящегося к 1822 году: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19 века» (XIII, 52). Существует вариант основного черновика поэмы, где Пленник прямо признается Черкешенке: «[Взгляни] — безвременная старость // Во цвете <лет> [меня] мертвит» (IV, 285).

Но вместе с тем Пушкин нарисовал эту «преждевременную старость души» на основе доступного ему жизненного и лите-

ратурного материала. Он использовал свои личные кавказские впечатления: рассказ инвалида в духане о том, как он был в плену у черкесов<sup>1</sup>, и собственные наблюдения над молодежью, лечащейся на водах. В стихотворении «Я видел Азии пустынные пределы» он как очевидец писал о Подкумке, протекающем в Пятигорске:

Мой взор встречал близ дивных берегов  
Увядших юношей, отступников пиров...<sup>2</sup>.

Таких «увядших юношей» Пушкин мог встретить и в поэзии Байрона. Он сам указывал: «Кавказский пленник» «отзывается чтением Байрона, от которого я с ума шодил» (XI, 145). В байроновском «Манфреде», написанном в 1817 году, герой так жалуется на свое «до поры увянувшее сердце»:

Есть жалкий класс людей,  
Которые стареют молодыми,  
И, средних лет едва достиг успев,  
Вкушают смерть без помощи насилья<sup>3</sup>.

Однако, помимо Байрона и своих кавказских впечатлений, Пушкин в этом плане мог черпать материал для поэмы из очень широких источников. Прав был Вяземский, писавший о Пленнике, что «подобные лица часто встречаются взору наблюдателя»<sup>4</sup>. Действительно, такие лица встречались в пушкинскую и предпушкинскую пору на каждом шагу в среде передового и просвещенного дворянства. Примерами этого рода можно было бы занять множество страниц. Ограничимся лишь немногими из них. Уже ближайший предшественник Пушкина — Батюшков в 1809 году пишет своему другу Гнедичу: «Можно ли так состариться в 22 года! Непозволительно!..» В другом письме в 1815 году он признается Жуковскому, что «износил душу до времени»<sup>5</sup>. Лицо Грибоедова, постоянно жаловавшегося друзьям на скуку и душевную пустоту, Баратынский в надписи к портрету писателя называл «холодным ликом» и сравнивал этот лик с потоком, который, «оледенев, над бездною висит» и только хранит «движенья вид» (Юрий Тынянов сделал надпись Баратынского эпиграфом к роману «Смерть Вазир-Мухтара»). Даже декабристы переживали ту же трагедию. 16 октября 1806 года Н. И. Тургенев начинает вести дневник с характерным названием «Моя скука». Он видит в этой скуке свое нормальное состояние и потому замечает: «Не почитаю нужным повторять, что мне скучно: это

<sup>1</sup> См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I, с. 232.

<sup>2</sup> См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813 — 1826). М. — Л., 1950, с. 260.

<sup>3</sup> Байрон. Манфред. Пер. Е. Зарина, СПб., 1901, с. 57.

<sup>4</sup> Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике», повести соч. А. Пушкина. — Сын отечества, 1822, № 49, с. 121—122.

<sup>5</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1886, т. III, с. 55, 357.

обыкновенно»<sup>1</sup>. Призывавший к царубийству декабрист И. Д. Якушкин, не случайно названный Пушкиным в X главе «Евгения Онегина» «меланхолическим», в письме к Чаадаеву, относящемся к 1821 году, сетует на свою «омертвевшую душу» и на то, что над его жизнью «тяготели годы разочарований»<sup>2</sup>.

Рылеев в своих известных «Стансах», адресованных другому декабристу—Бестужеву-Марлинскому, написанных незадолго до восстания, сетовал на то, что разочарованность и душевная охладелость встречаются слишком часто:

Всюду встречи безотрадны!  
Ищешь, суетный, людей,  
А встречаешь трупы хладные...

Это, в свою очередь, наводило тоску на Рылеева, и он в том же стихотворении жаловался на разочарование и «тяжкую грусть», на то, что не сбылись «пророчества» его «пылкой юности».

Да и сам Пушкин в 1825 году в письме к Рылееву называл скуку «одной из принадлежностей мыслящего существа» (XIII, 176), а в стихотворении «Я пережил свои желанья...» писал, как мы видели, об угнетающей его «сердечной пустоте».

Чем же объяснялись эти настроения, выразившиеся и в психологии пушкинского Пленника? Причинами их возникновения была и неудовлетворенность итогами французской буржуазной революции, особенно усилившаяся после нападения Наполеона на Россию (это нападение произвело огромное впечатление на Батюшкова, утверждавшего, что события 1812 года «вовсе расстроили» его «маленькую философию», опиравшуюся на идеи просветителей<sup>3</sup>), и влияние поэзии Байрона а ее настроениями разочарованности, опять-таки по-своему связанными с неудовлетворенностью итогами французской революции, и осознание декабристами узости своей социальной базы, своей оторванности от народа (это в особенности относится к Рылееву с его трагическими «Стансами»). Но все же существенна одна решающая причина, властно диктовавшая настроения разочарованности, причина, связанная с русской действительностью. Этой причиной было отсутствие в самодержавной России политической свободы и сколько-нибудь широкого поля деятельности для передового, просвещенного дворянства. Как справедливо заметил А. М. Гуревич, «русские интеллигенты страдали не от ... ограниченного характера буржуазных свобод, а от отсутствия всякой свободы»<sup>4</sup>.

Уже Вяземский, в сущности, так и понимал трагедию Пленника. В статье о поэме он прямо связывал душевную охладел-

<sup>1</sup> Дневники и письма Н. И. Тургенева. СПб., 1911, т. I, с. 6, 12.

<sup>2</sup> Декабристы и их время. М., 1932, т. II, с. 167—168.

<sup>3</sup> См.: Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1886, т. III, с. 209.

<sup>4</sup> Гуревич А. М. О типологических особенностях русского романтизма. — В сб.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 511.

лость ее героя с «нынешним положением общества», с тем, что многие представители современного поколения не находят выхода для своей энергии и вынуждены испытывать «волнение без цели»<sup>1</sup>. Позднее Белинский тоже увидел в Пленнике первый набросок образа «лишнего человека». Считая, что Пленник — представитель разочарованного поколения, для которого типична «старость прежде юности», «дряхлость прежде силы», Белинский замечал: «Все это черты «героев нашего времени» со времен Пушкина»<sup>2</sup> (здесь Белинский, несомненно, имел в виду другой образ «лишнего человека» — образ Печорина).

Но в тексте поэмы возникновение характера Пленника не было объяснено конфликтом героя с действительностью. Хотя Пушкин и говорил, что Пленник не удовлетворен «людьми» и «светом» и является жертвой «и неприязни двуязычной, и простодушной клеветы», он все же указал только на одну причину разочарованности своего героя — на пресыщенность наслаждениями жизни, очень типичную для многих представителей дворянства. Очевидно, именно в этом Пушкин долгое время видел основу равнодушия к жизни и к ее наслаждениям, «преждевременной старости души» «молодежи 19 века».

Пушкин писал: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» (XI, 145). По-видимому, Пушкин считал, что он «сладил» с характером разочарованного героя, т. е. удачно его изобразил в «Евгении Онегине». Ведь этот роман в стихах никогда не вызывал у него неудовлетворенности, и он считал его своим лучшим произведением. Более того, он прямо утверждал, что характер Пленника «сбивается» на характер Онегина, иными словами, похож на него (VI, 638). И наконец, в черновом письме к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 года Пушкин ясно сказал, что характер разочарованного героя лучше было бы нарисовать в романе. «Характер главного лица... — замечал Пушкин, — приличен более роману, нежели поэме» (XIII, 371). Этот свой взгляд Пушкин не объяснил, но, вероятно, он полагал, что, во-первых, только в большом «объемном» романе можно полно изобразить сложный образ разочарованного героя, а во-вторых, находил, что этот образ довольно эгоистичного человека недостаточно поэтичен для романтического произведения; ставя в один ряд характеры Онегина и Пленника, Пушкин называл их «антипоэтическими» (VI, 638), а в том же черновом письме к Гнедичу жаловался на то, что в характере Пленника нет ничего «трогательного» (XIII, 371).

Но и в первой главе «Евгения Онегина», где рассказано, как складывался характер героя, мы видим, что главной причиной разочарованности Онегина является пресыщенность — рассеян-

<sup>1</sup> Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике», повести соч. А. Пушкина. — Сын отечества, 1822, № 49, с. 121—122.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 375.

ная светская жизнь молодого петербургского повесы. Онегиным овладела «русская хандра», «рано чувства в нем остыли», он «к жизни вовсе охладел», потому что вращался в «свете», «преданный безделью», и пресытился «вседневными наслаждениями» (есть у Онегина в первой главе романа и другие черты: Онегина, как и Пленника, преследует «злоба» людей, но тема конфликта Онегина со «светом» была широко развита Пушкиным лишь в восьмой главе романа, где образ героя вообще значительно изменился по сравнению с началом повествования).

Однако если пресыщенность героя в «Евгении Онегине», первом русском реалистическом романе, была обусловлена социальными условиями — бытом и привычками светских молодых людей, то в «Кавказском пленнике», первой русской романтической поэме, Пушкин объясняет подобную пресыщенность совершенно по-другому. Он, именно как поэт-романтик, связывает ее с проблемой страстей и вообще не дает социально-исторического анализа характера Пленника, переводя его в общечеловеческий план. Мы узнаем лишь, что Пленник не только не сдерживал и не обуздывал свои страсти, как это предлагали делать классики, но жил ими, полностью отдавался им и в этом смысле сам был настоящим романтиком. Недаром в посвящении к поэме Пушкин писал, что в ней можно найти «противуречия страстей». В поэме прямо сказано, что на родине, до того как попасть на Кавказ, Пленник жил, «страстями сердце погубя». О том, что Пленника привели к душевной схладелости страсти, подробно рассказано в том месте поэмы, где закованный Пленник вспоминает о родине,

... где пламенную младость  
Он гордо начал без забот;  
Где первую познал он радость,  
Где много милого любил,  
Где обнял грозное страданье,  
Где бурной жизнью погубил  
Надежду, радость и желанье  
И лучших дней воспоминанье  
В увядшем сердце заключил.

Это чисто романтическая предыстория Пленника. Особенно показателен и важен здесь образ «душевного увядания». И дальше, в монологе, обращенном к Черкешенке, Пленник заявляет: «Я вяну жертвою страстей». Особенности же психологии «увядшего» Пленника были раскрыты Пушкиным по законам романтической поэмы, в которой очень часто встречался прием контраста, позволявший резкими и яркими чертами обрисовать и оттенить психологические черты героев. Душевному холоду и увяданию Пушкин-романтик противопоставил пылкую расцветающую страсть. Это противопоставление дано в сюжетной ситуации «Пленник — Черкешенка».



В «южных поэмах» нет героев, которые соединяли бы в себе душевный холод и страстность. Носителями страсти являются Черкешенка, Зарема, Алеко, Земфира, молодой цыган, носителями охладелости — Пленник, Гирей, старый цыган. Таким образом, два эмоциональных ряда соприкасаются не в психологии отдельных героев, а в их сюжетных отношениях. В первой романтической поэме Пушкина сюжетная ситуация «Пленник — Черкешенка», сталкивающая людей, не имеющих ничего общего в своем психологическом складе, была благодарнейшей для поэта-романтика, желавшего при помощи контрастной светотени выделить самые важные особенности внутреннего мира героев. Это ситуация «холода — жара». В черновом письме к Гнедичу от 29 апреля 1822 года Пушкин, говоря об отношениях Пленника и Черкешенки, замечал: «Прелестная быль о Пигмалионе, обнимающем холодный мрамор, нравилась и пламенному воображению Руссо» (XIII, 372). Пушкин имел в виду мелодраму Руссо «Пигмалион», написанную в 1762-м и поставленную в 1770 году, где был использован античный мифологический рассказ о художнике, страстно влюбившемся в созданную им статую. Пленник в его отношениях к героине — действительно холодная статуя, а Черкешенка — живой, трепетный человек, целиком предавшийся своему чувству. Именно поэтому Пушкину был дорог образ Черкешенки. Если впоследствии, рисуя сходную ситуацию «Онегин — Татьяна», Пушкин писал: «Я так люблю Татьяну милую мою», то и о ее предшественнице Черкешенке он сказал в том же черновом письме к Гнедичу: «Черкешенка моя мне мила, любовь ее [меня трогает] трогает душу» (XIII, 372). Вообще в Черкешенке Пушкин сделал первый набросок так часто появлявшегося впоследствии в его творчестве образа «простой девы» (как он назвал Татьяну), живущей только своей любовью и отдающей ей все. Черкешенка — предшественница не только Татьяны, но и Марии из «Полтавы», Дженни из «Пира во время чумы», дочери мельника из «Русалки».

Черкешенка — прежде всего страстная дева (пленник взирает на «деву страстную» и думает о своих несчастьях «в объятиях подруги страстной»). Страницы поэмы наполнены любовными признаниями Черкешенки; которые отличаются большой эмоциональной напряженностью и силой. Вторая часть поэмы начинается описанием «огненных» душевных переживаний героини, переходящим в ее прямую речь, обращенную к Пленнику:

Ты их узнала, дева гор,  
Восторги сердца, жизни сладость;  
Твой **огненный** невинный взор  
Высказывал любовь и радость.  
Когда твой друг во тьме ночной  
Тебя лобзал немым лобзаньем,

Сгорая негой и желаньем<sup>1</sup>,  
Ты забывала мир земной,  
Ты говорила: «Пленник милый,  
Развесели свой взгляд унылый,  
Склонись головой ко мне на грудь,  
Свободу, родину забудь.  
Скрываться рада я в пустыне  
С тобою, царь души моей!  
Люби меня...»

Эти признания настолько выразительны, что Пушкин впоследствии перенес некоторые из них в свою любовную лирику. В поэме Черкешенка восклицала:

Люблю тебя, невольник милый,  
Душа тобой упоена...

А впоследствии Пушкин начал стихотворение 1825 года строками:

В крови горит огонь желанья,  
Душа тобой уязвлена...

Черкешенка говорила Пленнику: «Склонись головой ко мне на грудь»; в том же пушкинском стихотворении есть слова:

Склонись ко мне главою нежной..

Но «огню» в поэме, как было сказано, был противопоставлен «холод», а иногда и «окаменелость». Пленник в ответ на признания Черкешенки жаловался на свою полную разочарованность и жалел, что он уже не может разделить пылкое чувство:

Несчастный друг, зачем не прежде  
Явилась ты моим очам,  
В те дни, как верил я надежде  
И упоительным мечтам.  
Но поздно; умер я для счастья,  
Надежды призрак улетел;  
Твой друг отвык от сладострастья,  
Для нежных чувств окаменел...

Здесь в связи с душевной драмой Пленника в поэме звучала еще одна тема. Герой рассказывал о какой-то своей прошлой любви, которая не принесла ему счастья:

Измучась ревностью напрасной,  
Уснув бесчувственной душой,  
В объятиях подруги страстной  
Как тяжело мыслить о другой!

---

<sup>1</sup> Интересен вариант основного черновика поэмы:

А ты сгораешь дева гор  
Пламенем желанья (IV, 318).

Далее мы узнаем, что это была любовь неразделенная, что герой «не знал любви взаимной: любил один, страдал один». Эта тема влекла за собой другую тему — ревности героини. Черкешенка хотела узнать, кто ее соперница:

Но кто ж она,  
Твоя прекрасная подруга?  
Ты любишь, русский? ты любим?

Это позволяет сказать, что во всех трех центральных «южных поэмах» Пушкина («Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане» и «Цыганах») проходит тема ревности. Но Черкешенка преодолевает ревность — в этом-то и состоит ее душевный героизм. Освобождая Пленника, Черкешенка совершает подвиг высокого благородства. Недаром, когда она идет освобождать Пленника, Пушкин говорит о ней:

Казалось, будто дева шла  
На тайный бой, на подвиг ратный.

Сказано это не только потому, что Черкешенка держит в руке кинжал, который потом передает Пленнику; в этой сцене поэмы Черкешенка действительно героична: распилив оковы Пленника, она желает ему счастья и даже соединения с «другой», хотя ее собственная любовь разбита, и она сама лишила себя возможности, ради счастья любимого человека, когда-либо его увидеть. Это место поэмы отмечено тонким психологизмом. Хотя Черкешенка преодолела ревность, в ее словах еще звучат отголоски этого чувства. Она не хочет бежать с Пленником именно из-за его любви к «другой», благословляя его в то же время на новую жизнь, полную любви:

Она исчезла — жизни сладость;  
Я знала все, я знала радость,  
И все прошло, пропал и след.  
Возможно ль? ты любил другую!..  
Найди ее, люби ее;  
О чем же я еще тоскую?  
О чем уныние мое?..  
Прости! любви благословенья  
С тобою будут каждый час.  
Прости — забудь мои мученья,  
Дай руку мне... в последний раз.

Эти переживания Черкешенки, кончающейся самоубийством, самоничтожением, бросающейся в ту самую реку, которую переплывает Пленник, чтобы достичь родины, не похожи на «злую» ревность Заремы и Алеко, которые под ее влиянием совершают убийство. Это приводит нас к вопросу о том, как же решает Пушкин в «Кавказском пленнике» проблему страстей.

По мысли Пушкина, злоупотребление страстями ведет к ох-

лажденности, пресыщенности и душевной старости. Это — судьба Пленника. Но нормальная, естественная страсть возвышает человека и дает ему возможность совершить подвиг. Это — судьба Черкешенки. При этом Пушкин считает, что нормальные естественные страсти живут не в цивилизованном обществе, к которому принадлежит Пленник, а в диком, близком к природе, «первобытном» мире, где воспиталась Черкешенка.

Такое решение проблемы страстей было очень близко к тому, которое было дано впоследствии Пушкиным в «Евгении Онегине». Пушкин, как мы видели, считал, что характер Онегина «сбивается» на характер Пленника. Но можно пойти дальше и утверждать, что сюжетная ситуация пушкинского романа в стихах во многом «сбивается» на сюжетную ситуацию «Кавказского пленника». Разочарованный герой в обоих произведениях отвергает любовь пылкой, полной непосредственных и свежих чувств девушки. Более того, даже то, что «охладевший» Онегин в конце концов полюбил Татьяну, находит соответствие в «Кавказском пленнике», хотя в поэме это имеет другую мотивировку. Пленник в конце поэмы, оценив силу любви Черкешенки и ее подвиг, преодолевает душевную охладелось и восклицает:

Я твой навек, я твой до гроба,  
Ужасный край оставим оба,  
Беги со мной...

Далее в эпизоде прощания прямо сказано о любви Пленника к Черкешенке и о том, что его сердце «воскресло»:

К Черкешенке простер он руки,  
Воскресшим сердцем к ней летел,  
И долгий поцелуй разлуки  
Союз любви запечатлел.

Даже, отдельные сюжетные моменты и речевые формулы «Евгения Онегина» напоминают «Кавказского пленника». Онегин во время свидания с Татьяной в саду, отвергая ее любовь, утешает ее тем, что она найдет новое чувство:

Так, видно, небом суждено.  
Полюбите вы снова...

В «Кавказском пленнике» герой говорит Черкешенке почти то же самое в несколько иных выражениях:

Пройдет любовь, настанет скука,  
Красавица полюбит вновь.

Но именно сходство «Евгения Онегина» и «Кавказского пленника» дает вместе с тем возможность определить различие изображения женских образов в реалистических и романтических произведениях Пушкина.

В своем романе в стихах Пушкин дает социальное объяснение не только бесстрастия Онегина, но и пылкости Татьяны. Онегин — пресытившийся жизнью петербургский «светский лев». Татьяна — выросшая в сельской глуши «смирненная девочка». Пушкин вообще считал, что именно «уездные барышни», как он назвал Татьяну в VIII главе романа, способны на сильное чувство. В «Барышне-крестьянке», написанной в Болдинскую осень, тогда же, когда был завершен роман, Пушкин, восклицая: «Что за прелесть эти уездные барышни», объяснял, что «уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам», т. е. красавицам светским, столичным, у которых, как говорится дальше в повести, нет «самобытности», у которых «навык света» делает души столь же «однообразными, как и головные уборы».

Совсем не то находим в «Кавказском пленнике». Пушкин-романтик вообще довольно мало заботится о подробном объяснении характера Черкешенки. Она для него преимущественно носителница сильной страсти. Все же он связывает эту страсть, как сказано выше, с определенной средой, но это среда не социальная, а национальная. Черкешенка для Пушкина — «дева гор», а Пленник — «русский», в более широком плане — «европеец» («Но европейца все вниманье // Народ сей чудный привлекал», — пишет Пушкин. Поэт назвал так Пленника не случайно; ведь он хотел изобразить в его лице европейскую «молодежь 19 века»). В Черкешенке проступают, правда не слишком часто, национальные черты. Иногда это именно кавказская девушка, живущая в суровых условиях семейного бесправия, при котором ее даже могут продать за деньги. Она рассказывает Пленнику:

Я знаю жребий мне готовый:  
Меня отец и брат суровый  
Немилому продать хотят  
В чужой аул ценою злата;  
Но умолю отца и брата,  
Не то — найду кинжал иль яд.

Последняя строка не очень ясна: хочет ли Черкешенка, если ее продадут, кончить самоубийством или собирается убить «немилого». Но это не так уж важно — здесь перед нами национально-бытовая картина, не имеющая никаких точек соприкосновения с европейскими нравами. Это ведет нас к изображению национальной жизни в поэме.

### 3

Сам Пушкин писал, что его поэма «не что иное, как географическая статья или отчет путешественника» (XIII, 371), и в этой связи приписывал успех своей поэмы «верному, хотя и слегка означенному изображению Кавказа» (IV, 367). Дейст-

вительно, современников увлекло это изображение. Так, основываясь на суждениях современников, еще не прочитавший поэму С. С. Петровский писал С. А. Соболевскому: «Выходит А. Пушкина поэма «Кавказский пленник»; говорят, что превзошел Байрона в описаниях диких величественных картин природы и простых нравов жителей горных Кавказа»<sup>1</sup>.

Но дело было даже не в том, превзошел или не превзошел Пушкин Байрона в описании природы и нравов Кавказа. Пушкин уже в первой своей романтической поэме гораздо более широко изобразил внешний мир, окружающий романтического героя, чем это сделал Байрон в произведениях, рисующих такого героя. Как писал Г. А. Гуковский, у Пушкина-романтика «байроническая характерология индивидуальности борется с прорывами в объективное»<sup>2</sup>. Пленник — внимательный наблюдатель жизни горцев, столь непохожей на то, что он привык видеть на родине:

Но европейца все вниманье  
Народ сей чудный привлекал.  
Меж горцев пленник наблюдал  
Их веру, нравы, воспитанье,  
Любил их жизни простоту,  
Гостеприимство, жажду брани,  
Движений вольных быстроту  
И легкость ног, и силу длани.

Поэтому можно сказать, что в поэме есть еще один герой — Кавказ. Примечательно, что первая редакция поэмы, законченная в августе 1820 года, носила название: «Кавказ»<sup>3</sup>. Изображение Кавказа органически входило в романтическую эстетику Пушкина, так как оно давало возможность уйти в мир необыкновенного экзотического, в мир диких «первобытных» народов, которых еще не затронула и не «стерла» цивилизация, которые сохранили первозданную свежесть чувств и мыслей. Недаром в VIII главе «Евгения Онегина» Пушкин, характеризуя свою романтическую музу, писал о творческой привязанности к теме Кавказа. Вспоминая, кстати, о балладе Бюргера «Ленора», ставшей художественным материалом для первой русской романтической баллады Жуковского «Людмила», он писал о своей музе:

Как часто по скалам Кавказа  
Она Ленорой, при луне,  
Со мной скакала на коне!

Новаторство Пушкина в изображении Кавказа, быть может, явнее всего выявляется при анализе примечаний к поэме. Сюда

<sup>1</sup> Светлова М. К. Пушкин по документам архива С. А. Соболевского. — В кн.: Литературное наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 728.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 328.

<sup>3</sup> См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I, с. 239.

Пушкин включил выписки из произведений Державина и Жуковского, в свою очередь рисовавших Кавказ. Вероятно, он сделал это для того, чтобы подчеркнуть свою связь с литературной традицией и вместе с тем свое новаторство в изображении Кавказа.

Пушкин выписал отрывок из оды Державина «На возвращение графа Зубова из Персии». Но хотя Пушкин назвал в тех же примечаниях эту оду «превосходной» и заметил, что Державин «первый изобразил... дикие картины Кавказа», его выписка свидетельствует о том, что эти картины даны довольно условно. Державин действительно рисует горы, бездны и лавины, но эти описания как бы «растворяются» у него в его пышном блистающем стиле. Державин пишет, например, о природе Кавказа:

... глыба там сизо-янтарна,  
Навесясь, смотрит в темный бор;  
А там заря злато-багряна  
Сквозь лес увеселяет взор:

Характерны здесь двойные эпитеты («сизо-янтарна», «злато-багряна»), которые должны создать впечатление особого великолепия поэтической картины (вспомним, что у Державина есть и еще более пышные, тройные эпитеты: крылья павлина — «лазурно-сизо-бирюзовы»). Эпитеты эти сами по себе — превосходное достижение Державина-художника, но они явно заслоняют реальный Кавказ.

Пушкин выписал и стихи из послания Жуковского «К Воейкову», относящегося к 1814 году, и назвал их «прелестными». Жуковский сам не видел Кавказа и знал о нем по рассказам А. Ф. Воейкова. Может быть, именно поэтому он в своем послании перечислял несуществующие кавказские народы. Об этих стихах Юрий Тынянов писал в романе «Смерть Вазир-Мухтара»: «Жуковский попробовал было набросать краткий список и утверждал, что там

Гнездятся и балкар, и бах,  
И абазех и камукинцев,  
И карбулак, и абазинцев,  
И чечереец, и шапсуков...

По этому поводу Тынянов замечал: «Камукинцев и чечерейцев — таких племен на Кавказе не было. Были еще кумикинцы, а чечерейцев вовсе не бывало. Гнездиться они, стало быть, не могли»<sup>1</sup>.

И все же описание Жуковского было более конкретным, чем описание Державина. Он так изображал вооруженные кавказских народов:

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1929, с. 242 — 243.

Пищаль, кольчуга, сабля, лук  
И конь — соратник быстроногий —  
Их и сокровища и боги...

Но конечно, Пушкин намного опередил своих предшественников в разработке кавказской темы. До Пушкина в русской поэзии не было такого верного, яркого и художественного изображения Кавказа, хотя Пушкин в 1820 году был на Кавказе очень недолго, всего два месяца.

Захватывают воображение горные пейзажи Кавказа, которые видит Пленник:

В час ранней, утренней прохлады  
Вперял он любопытный взор  
На отдаленные громады  
Седых, румяных, синих гор,  
Великолепные картины!  
Престолы вечные снегов,  
Очам казались их вершины  
Недвижной цепью облаков,  
И в их кругу колосс двуглавый,  
В венце блистая лебяном,  
Эльбрус, огромный, величавый,  
Белел на небе голубом<sup>1</sup>.

Похожий пейзаж был и у Жуковского в стихах послания «К Воейкову», процитированных Пушкиным в примечаниях к поэме. Жуковский писал:

Одета голубым туманом  
Гора вздымалась над горой,  
И в сонме их гигант седой,  
Как туча, Эльборус двуглавый.

Этот пейзаж Пушкин, вероятно, использовал в своем произведении (Эльбрус у Пушкина и Жуковского назван «двуглавым»; это слово у Жуковского в дальнейшем ходе стихотворения, как и у Пушкина, рифмуется со словом «величавый»; у Жуковского горы «одеты голубым туманом»; у Пушкина Эльбрус белеет «на небе голубом»). Но намеченный Жуковским легкий абрис кавказского горного пейзажа развернут у Пушкина в удивительную по своей художественности картину. Пушкин усиливает цветописье (горы у него седые, румяные, синие) и дает точные и поэтические сравнения и метафоры (горы похожи на вечные престолы снегов, а их вершины — на цепь облаков, Эльбрус блистает в лебяном венце).

Пейзажи Кавказа Пушкин как бы сливает с психологией своего героя. Даже в стихотворении «Я видел Азии бесплодные пределы», где кавказские пейзажи очень конкретны (здесь

<sup>1</sup> Это описание, как указал Д. Д. Благой, было во многом переложением строк из письма Пушкина к брату Л. С. Пушкину от конца октября 1820 г. См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 259.



нарисованы «долины обгорелы», «пустынные вершины» и т. п.), лечащиеся на водах «увядшие юноши», в сущности, не имеют ко всему этому никакого отношения. Напротив, в «Кавказском пленнике» герой, несмотря на то что он подавлен своей неволей и своими страданиями, захвачен и увлечен картинами природы, впервые открывшимся перед ним величием Кавказа. Он не только «вперял ... любопытный взор» на горы, на их необыкновенную красоту. Он испытывает особый душевный подъем, когда смотрит на величественные кавказские виды, тем более что он наделен, по словам автора, «беспечной смелостью», которой гордятся даже «грозные» черкесы (именно из-за этой «смелости» они не предавали его смерти и «щадили век его молодой»). Описывая бурю в горах, Пушкин говорит о Пленнике:

Волнами роя крутизны,  
Сдвигая камни вековые,  
Текли потоки дождевые —  
А Пленник, с горной вышины,  
Одни, за тучей громовою,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозюю,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал.

Эти эмоции Пленника предвосхищают переживания другого пушкинского героя-смельчака — председателя из «Пира во время чумы», поющего в своем гимне о том, что «есть упоение» в страшных, несущих опасность и гибель явлениях природы —

И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане...

Но важнее всего даже не эта психологизация пейзажа, отражающего переживания героя. Во второй главе мы говорили, что Пушкину-романтику удалось дать описание жизни разных народов на фоне соответствующих национальных пейзажей не в лирике, а лишь в «южных поэмах». Впервые он сделал это именно в «Кавказском пленнике». Он рисует, например, черкеса, отправляющегося за добычей вплавь, через горную реку:

Черкес на корни вековые,  
На ветви вешает кругом  
Свои доспехи боевые,  
Щит, бурку, панцирь и шолом,  
Колчан и лук — и в быстры волны  
За ним бросается потом,  
Неутомимый и безмолвный.  
Глухая ночь. Река ревет;  
Могучий ток его несет  
Вдоль берегов уединенных...

Все эти пейзажи были романтическими и в то же время несли в себе элементы реализма, которые не следует, впрочем,

преувеличивать. Отображая характерные черты кавказской природы, пейзажи, поэмы все же были ориентированы на эффектность и необычность для европейского читателя (возникли картины бурной грозы в горах или ревущей реки при ночном освещении). Точно так же не нужно преувеличивать элементы реализма в описании быта черкесов в поэме. Пушкин, как писатель-романтик, опять-таки часто хочет создать эффектные и необычайные картины. Описываются, например, «красивые забавы» черкесов:

Нередко шапки грозно блещут  
В безумной резвости пиров,  
И в прах летят главы рабов,  
И в радости младенцы плещут.

Были, правда, в поэме и другие картины, оправдывающие приводившиеся нами слова Пушкина о том, что его поэма — «географическая статья или отчет путешественника». Пушкин не случайно вводит в поэму примечания, где объясняются такие малоизвестные европейцам слова, как «аул», «сакля», «кумыс», и «черкесскую песню» о борьбе кавказцев с казаками, или рассказывает о том, что влюбленная в Пленника Черкешенка «поет ему и песни гор, и песни Грузии счастливой» (в примечаниях объяснено, что в этих песнях иногда прославляются «любовь и наслаждения»). Эти песни связаны с тяготением романтиков к фольклору и в то же время отчасти придают поэме бытовой колорит. Подчас мы встречаем в поэме подлинно бытовые картины. О гостеприимстве черкесов говорится:

Когда же с мирною семьей  
Черкес в отеческом жилище  
Сидит ненастюю порой,  
И тлеют угли в печелище;  
И, спрянув с верного коня,  
К нему войдет пришлец усталый  
И робко сядет у огня —  
Тогда хозяин благосклонный  
С приветом, ласково встает  
И гостю в чаше благовонной  
Чихарь отрадней подает.  
Под влажной буркой в сакле дымной,  
Вкушает путник мирный сон,  
И утром оставляет он  
Ночлега кров гостеприимный.

В примечаниях к этому месту поэмы Пушкин не только объясняет, что чихарь это «красное грузинское вино», но и пишет: «Черкесы, как все дикие народы, отличаются перед нами гостеприимством. Гость становится для них священной особою. Предать его или не защитить почитается меж ними за величайшее бесчестие. Кунак (т. е. приятель, знакомый) отвечает жизнью за вашу безопасность, и с ним вы можете углубиться в самую средину Кабардинских гор».

И все же это скорее «бытовизм» и романтический этнографизм, чем реализм. В описаниях жизни черкесов нет почти никаких моментов социальности — одной из самых важных черт реализма. Черкесы изображены как некое единое целое, как народ, обладающий своими характерными обычаями и нравами, но лишенный социальных различий и противоречий. Только в одном месте поэмы, о котором мы уже говорили, есть намек на социальность, там, где Черкешенка рассказывает Пленнику, что ее хотят продать «немилому» «в чужой аул ценою злата». Правда, намек это очень слабый, неясный и неразвернутый; его надо скорее отнести к обычаям, а не к социальным отношениям черкесов. Но даже наличие «бытовизма» и этнографизма свидетельствовало о том, что Пушкин — этот великий «поэт действительности» — уже в первом своем большом романтическом произведении выходил за пределы субъективного мира героев.

Какой же вывод делает Пушкин, сопоставляя европейскую и «первобытную» культуры в «Кавказском пленнике»? По-видимому, в своих южных поэмах 1820—1822 годов Пушкин смотрел на контрастные типы культур глазами психолога и не выносил им никакого решительного приговора. Все же в основной линии сюжета «Кавказского пленника» его симпатии больше склонялись в сторону «первобытной» культуры. Как мы видели, Пушкин подчеркнул, что нормальные естественные человеческие страсти существуют не в цивилизованном обществе, откуда пришел охлаждавший Пленник, а в близком к природе «первобытном» мире, где выросла Черкешенка. Но ведь и Черкешенка может стать жертвой «первобытного» уклада жизни, если ее продадут «в чужой аул ценою злата». Более того, полюбив и освобождая Пленника, она, по существу, действует вопреки законам своей среды. Не случайно в эпилоге поэмы Пушкин становится на русскую государственную точку зрения, выступая как сторонник имевшего прогрессивное значение присоединения Кавказа к России. Прославляя победы русских полководцев, он восклицает:

Но се — Восток подъемлет вой!  
Поникши снежною главой,  
Смирись, Кавказ: идет Ермолов!

Это, по сути дела, было прославлением более цивилизованных форм жизни, свойственных европейцам. Черкесы в поэме не только смелы, ловки, просты и гостеприимны; они характеризуются и как «хищники», живущие «в гнезде разбойничьих племен». Их вольность — это «дикая вольность», о чем прямо сказано в эпилоге поэмы:

Но не спасла вас наша кровь,  
Ни очарованные брони,  
Ни горы, ни лихие кони,  
Ни дикой вольности любви!

Таким образом, отношение Пушкина к европейской и «первобытной» культурам было очень сложным. Сталкивая людей разных культур, он не столько оценивал эти культуры (за исключением эпилога, который все же воспринимается скорее как отдельное произведение, как своеобразный гимн победителям горцев), сколько старался возможно резче оттенить связанные с ними особенности психологической жизни героев.

4

Романтический стиль «Кавказского пленника» вполне соответствует его романтическому содержанию. Здесь перед исследователем нет тех трудностей, которые обычно возникают при изучении романтизма. Эти трудности заключались и до сих пор заключаются в том, что одни писатели, ученые и критики старались определить романтизм преимущественно по признакам формы. Так поступил, как мы видели, Пушкин в своих чисто теоретических высказываниях (романтизм — «роды» и «формы» поэзии, неизвестные «древним»), другие — преимущественно по признакам содержания. Так поступил, как мы видели, Белинский, утверждавший, что романтизм воплощает «внутренний мир души человека». Пушкин вряд ли согласился бы с этой мыслью Белинского. В своей статье «О поэзии классической и романтической» он писал о принципах определения романтизма: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно писано, — то никогда не выпутаемся из определений» (XI, 36). Правда, как было сказано, Пушкин в своей переписке практически переносил определение романтизма именно в область содержания, называя романтическими героев необыкновенных приключений.

Воплощая в «Кавказском пленнике» содержание с помощью романтического стиля, выработанного в высшей степени сознательно и обдуманно, Пушкин создал первую русскую романтическую поэму. По нашему мнению, так можно назвать именно «Кавказского пленника», а не «Руслана и Людмилу», — поэму, остававшуюся в области предромантического искусства. Хотя последняя поэма теоретически вполне подходила под пушкинское определение романтизма, как и оказавшая на нее влияние поэма Ариосто «Неистовый Роланд», которую Пушкин считал романтической (в обеих поэмах были «формы», неизвестные «древним»), Пушкин, по справедливому замечанию Л. П. Гроссмана, никогда не называл «Руслана и Людмилу» романтической поэмой<sup>1</sup>. Более того, Пушкин, считавший романтизм сферой изображения сильных «пламенных» страстей, писал об этой своей поэме: «Никто не заметил даже, что она холодна» (XI,

<sup>1</sup> См.: Гроссман Л. П. Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила». — Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, 1955, т. XLVIII, вып. 5, с. 165.

144). В «Руслане и Людмиле» еще не было ни романтического накала страстей, ни романтического психологизма, и мы вправе считать, что именно «Кавказский пленник» стал первым образцом романтической литературы большой формы в России. Таки восприняли современники именно эту поэму, а не «Руслана и Людмилу». Именно она, а не «Руслан и Людмила» сделалась предметом горячих споров о романтизме и классицизме. Главный теоретик романтизма пушкинского типа Вяземский назвал ее свидетельством «успехов посреди нас поэзии романтической»<sup>1</sup>.

Первая русская романтическая поэма была лирической и любовной; это резко отличало ее от поэм классицизма. Если любовный элемент поэмы был плодом творческой фантазии, романтического воображения (нужно было «придумать» историю отношений Пленника и Черкешенки), то ее лиризм являлся в значительной степени автобиографическим. Признавая, что характер Пленника «неудачен», Пушкин писал: «Это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (XIII, 52).

Он подчеркивал в черновом письме к Гнедичу, что в «Кавказском пленнике» «есть стихи моего сердца» (XIII, 372), а в посвящении к поэме, обращенном к Н. Н. Раевскому-младшему, протягивал нити между судьбой Пленника и собственной судьбой.

О Пленнике Пушкин сообщал в поэме, что он бежал из «света»,

Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты,  
И неприязни двуязычной,  
И простодушной клеветы...

А о самом себе Пушкин говорил почти то же в посвящении:

Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем,  
Я жертва клеветы и мстительных невежд.

Пушкин резко подчеркивал лиризм своего посвящения словами о том, что Н. Н. Раевский найдет в его поэме

Противуречия страстей,  
Мечты знакомые, знакомые страданья  
И тайный глас души моей.

Замечательно, что уже в лирических стихотворениях Пушкина-романтика, написанных до «Кавказского пленника», можно найти тот самый характер, который был нарисован в поэме. Эпизод к «Руслану и Людмиле», являющийся как бы «отдельным» произведением — первым романтическим стихотворением

<sup>1</sup> Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике», повести соч. А. Пушкина. — Сын отечества, 1822, № 49, с. 116.

Пушкина, — заканчивается такими строчками, где возникает образ разочарованного героя, очень похожий на Пленника:

...огнь поэзии погас.  
Ищу напрасно впечатлений:  
Она прошла пора стихов,  
Пора любви, веселых снов,  
Пора сердечных вдохновений.  
Восторгов краткий день протек...

Второе — по времени создания — романтическое стихотворение Пушкина — элегия «Погасло дневное светило», по существу, связано с «Кавказским пленником» даже теснее, чем посвящение к поэме, и построено во многом по его типу. Здесь, как и в поэме, речь идет о добровольном бегстве из «света» (в посвящении к «Кавказскому пленнику» говорилось, наоборот, о бегстве вынужденном, вызванном гонениями). В элегии поэт — «искатель новых впечатлений» — восклицает:

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

И это еще не все. Пленник, погубивший «страстями сердце», охладевает. То же самое происходит с поэтом в элегии. Тут поэт рассказывает, как его чувства «разгорались» «пламенем страстей» и как его «младость» «отцвела» (вспомним, что и Пленник чувствует себя «вянущим», что изменившая ему радость «сердце хладное страданью предала»).

В лирической поэме не требовалось композиционной стройности, так как художественная задача автора заключалась прежде всего в верной передаче эмоций героя, эмоций, во многом похожих на его собственные. Для Пушкина-романтика важно не четкое и последовательное изложение событий, а передача быстро сменяющихся настроений героев. Поэтому он сознательно отказывается от композиционной четкости, а позднее сочувственно замечает, что романтик Байрон «мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них» (XI, 64).

Стремление передать взволнованные экспрессивные переживания героев определило одну из главных художественных черт южных поэм — их монологизм. Этот монологизм производил впечатление известной композиционной «несоразмерности», но был нужен Пушкину для наиболее полного и прямого выражения внутреннего мира героев. Во вторую часть «Кавказского пленника» Пушкин вводит явно замедляющий ход поэмы монолог героя. В этом монологе, занимающем 58 строк, Пленник подробно рассказывает Черкешенке о своей разочарованности. Много места, как уже было сказано, занимают в поэме и любовные признания Черкешенки.

Первая русская романтическая поэма, созданная Пушкиным, вполне отвечала его убеждению, что романтизм — это область необыкновенного. Герои поэмы отмечены романтической исключительностью, а их предыстория отличается намеренно созданной поэтом неясностью. образу Пленника придана некоторая загадочность. Неизвестно, кем он был до того, как попал на Кавказ. Он просто «русский», не имеющий даже имени. Его предыстория окутана атмосферой сюжетной тайны. Сам Пушкин писал, что Пленник потерял «чувствительность сердца в каких-то несчастиях, неизвестных читателю» (XIII, 371). Он испытывает, если применить к нему выражение из того места путешествия Онегина, где Пушкин рассказывает о своем романтизме, какие-то «безыменные страдания». Самая большая загадка Пленника — его любовь к «другой»; мы почти ничего не знаем об этой любви, кроме того, что она была неразделенной (вероятно, именно ее Пушкин обозначил в окончательном плане поэмы словом «Тайна» — IV, 285). Образ этой любви дается как романтический сон о далеком прошлом.

Быть может сон любви забытый  
Боялся он вспоминать... —

говорит Пушкин о Пленнике, а сам герой признается Черкешенке:

Перед собою, как во сне,  
Я вижу образ вечно митый...

Это опять-таки связывает поэму с лирикой Пушкина, в которой перед влюбленным поэтом предстает видение-воспоминание (см. главу вторую).

Исключителен и образ Черкешенки, обладающей большой смелостью, всецело отдающей своему чувству. И хотя это положительный образ, он иногда отмечен печатью загадочного романтического демонизма. Рассказывая Пленнику: «... никто донныне не целовал моих очей», Черкешенка говорит ему:

Слыву я девою жестокой,  
Неумолимой красотой.

Здесь, по существу, дана — опять-таки не раскрытая до конца — предыстория Черкешенки — героиня, очевидно, причиняла страдания, сводила с ума своей красотой. Сам эпитет «жесточкой» — эффектно романтический. (Кстати, и в «Бахчисарайском фонтане» Гирей отвергает любовь Заремы, «равнодушный и жестокий».) «Жесточность» в любви была одной из любимых тем и даже одной из любимых жизненных и литературных поз романтиков. В 1821 году, когда был окончен «Кавказский пленник», Е. Н. Орлова писала своему брату А. Н. Раевскому: «Пушкин больше не корчит из себя жестокого»<sup>1</sup>. Сказано это

<sup>1</sup> Гершензон М. О. История молодой России. М., 1908, с. 27. Подчеркнуто Е. Н. Орловой (подлинник на французском языке).

слишком иронично и даже зло, но, очевидно, такая жизненная и литературная поза у молодого Пушкина-романтика иногда была.

Лиризм «Кавказского пленника» воплощен в динамическом, экспрессивном стиле. Признания действующих лиц полны восклицаний и обращений, отражающих их внутреннюю взволнованность. Это в равной мере относится к Пленнику и к Черкешенке.

Несчастный друг, зачем не прежде  
Явилась ты моим очам,  
В те дни, как верил я надежде  
И упопительным мечтам!

воскликает Пленник, обращаясь к Черкешенке. Таковы же и ее сердечные излияния:

Ах русский, русский, для чего,  
Не зная сердца твоего,  
Тебе навек я предалась!

С предельной экспрессией лирического стиля гармонирует то, что в поэме дана романтическая фразеология страстей. В «Кавказском пленнике» находим множество метафорических определений, предельно напряженных или, наоборот, предельно пониженных эмоциональных состояний — определений, связанных со страстью или бесстрашием. Романтическими являются такие словосочетания, как «пламенная мольба», «мятежный жар», «жадная душа» или «бесчувственная душа», «хладная улыбка», «увядшее сердце».

Однако, поскольку Пушкин выходит за пределы душевного мира романтической личности, в поэме есть и элементы эпического стиля. Предельно экспрессивный тон, вполне уместный и нужный там, где говорится о внутренних смятениях героев, заменяется совсем другим. С эпическим спокойствием рисует Пушкин вооружение горца:

Черкес оружием обвешен;  
Он им гордится, им утешен;  
На нем броня, пищаль, колчан,  
Кубанский лук, кинжал, аркан  
И шашка, вечная подруга  
Его трудов, его досуга.

Таков же «ровный» тон в описании той картины природы, которая открылась перед Пленником, когда он был захвачен и закован горцами. Несмотря на то что переживания Пленника в этот момент крайне мучительны, Пушкин дает скупое, собственно авторское повествование, как бы исключая из него эмоции героя:

Пред ним пустынные равнины  
Лежат зеленой пеленой;  
Там холмов тянутся грядой  
Однообразные вершины...



Лишь потом сказано, что «Пленника: молодого грудь//Тяжелой взволновалась думой», но это его душевное движение никак не отражено в авторском пейзаже.

Эпические элементы стиля поэмы, конечно, уже не требовали взволнованного языка страстей. С этим языком в поэме существует реалистическая языковая струя: Пушкин разнообразно, точно и конкретно обозначает лица и предметы: «хозяин благосклонный», «пришлец усталый», «косматая шапка», «мутная волна», «белоснежное пшено» и т. п.

## 5

Общее значение «Кавказского пленника» было очень велико. Пушкин не только дал первый образец большого романтического произведения, но и отразил характерные черты целого поколения русской и европейской молодежи, сделал первый в русской литературе романтический набросок «лишнего человека», героя, выключенного из круга какой-либо деятельности. Тем самым он предвосхитил образы Онегина, Печорина и Рудина, позднее появившиеся в русской реалистической литературе.

И все же Пушкин с его высочайшей творческой взыскательностью гения был неудовлетворен поэмой и даже писал Гнедичу, что ее недостатки «так явны», что он «долго не мог решиться ее напечатать» (XIII, 37). Неудовлетворенность Пушкина была вызвана отчасти тем, что он, как мы видели, считал характер Пленника «неудачным» и «антипоэтическим». Уже одно то, что в черновом письме Пушкина к Гнедичу Пленник сравнивался с «холодным мрамором», показывало, что поэт не видел в его лице достаточно возвышенного романтического героя. Это чувство еще более усилилось у Пушкина, когда многие современники стали справедливо обвинять героя поэмы в равнодушии к судьбе Черкешенки, демонстрирующем его эгоизм. В. А. Глинка, например, писал Кюхельбекеру 6 декабря 1822 года: «Пушкин вас восхитит прекрасными стихами, но к концу пьесы всякий будет называть хладнокровного пленника неблагодарным в любви к прекрасной черкешенке»<sup>1</sup>. В самом деле, когда освободившая Пленника героиня топится в реке, он не пытается ее спасти и ограничивается тем, что «объемлет» «в последний раз» места своего заточения, не выражая решительно никаких эмоций по поводу смерти женщины, которой он только что предлагал бежать вместе с ним, а затем уходит на родину. Отвечая на упреки В. П. Горчакова, который писал ему, по-видимому, именно об этом, Пушкин замечал: «Зачем не утопился мой Пленник вслед за Черкешенкой? — Как человек —

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Пушкин и Кюхельбекер. — В кн.: Литературное наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 345.

он поступил очень благоразумно, но в герое поэмы (именно романтической поэмы! — *Н. Ф.*) не благоразумия требуется... Конечно, поэму приличнее было бы назвать Черкешенкой — я об этом не подумал» (XIII, 52). Таким образом, пылкая, «неблагоразумная», жертвующая всем ради любви Черкешенка стала казаться Пушкину подлинной и главной романтической героиней поэмы. Позднее Пушкин писал Вяземскому: «Другим досадно, что пленник не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку — да сунься-ка, я плавал в кавказских реках — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь, мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился» (XIII, 58). Это была ирония, но она опять-таки подчеркивала, что герой «Кавказского пленника» слишком рационалистичен. Поэтому Пушкин стремился отделить, «отодвинуть» себя от Пленника. Об этом прямо сказано в одном из неоконченных стихотворений Пушкина 1823 года:

Мой пленник вовсе не любезен —  
Он хладен, [скучен], бесполезен —  
Все так — но пленник мой не я  
[Напрасно] славил  
Дидло плясать его заставил,  
Мой пл<енник> следст<венно> не я (II, 471).

То же самое сделал Пушкин в относящейся к тому же 1823 году первой главе «Евгения Онегина», отграничивая при этом свое творчество от поэзии Байрона, часто любовавшегося героями-индивидуалистами. Отрицая, что он рисовал в Онегине, очень похожем на Пленника, самого себя, «свой портрет», как это сделал бы Байрон — поэт «гордости», — Пушкин замечал: «Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной», а в конце строфы восклицал:

Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.

Здесь снова прозвучало: Пленник — «не я», хотя отдельные настроения и черты этого героя и даже Онегина Пушкин находил в самом себе.

Пушкина, по-видимому, не удовлетворяла и художественная сторона образа Пленника. Характер Пленника был несколько неясным. Пленник и «охладел», и в то же время мечтает о «другой», обнимает ее «тайный призрак». С этой точки зрения прав был М. П. Погодин, утверждавший в своем разборе поэмы, что в характере Пленника «замечаются беспрестанные противоречия»<sup>2</sup>. Пушкина впоследствии, вероятно, раздражало и

<sup>1</sup> Дидло в 1823 году поставил балет «Кавказский пленник» на сюжет пушкинской поэмы.

<sup>2</sup> Погодин М. П. «Кавказский пленник». — Вестник Европы, 1823, № 1, с. 41—42.

то, что экспрессивность поэмы временами переходила в некоторую мелодраматичность. Вспомним хотя бы обращение Пленника к Черкешенке в конце поэмы:

О друг мой! — русский возопил,—  
Я твой навек, я твой до гроба.  
Ужасный край оставим оба,  
Беги со мной...

Все это, вместе взятое, заставило Пушкина сказать в предисловии к поэме 1828 года: «Автор также соглашается с общим голосом критиков, справедливо осудивших характер пленника» (IV, 367).

Неудовлетворенность Пушкина поэмой — и в этом опять-таки сказывалась его необыкновенная эстетическая выскателность — вызывало и изображение Кавказа, где он был недолго. Пушкин считал это изображение недостаточно ярким и интересным, с чем, разумеется, трудно согласиться. Он жаловался в письме к Гнедичу на то, что «видел ... только в отдалении ледяные главы Казбека и Эльбруса» (XIII, 28) и «поставил» своего героя «в однообразных равнинах», где он сам прожил «два месяца», между тем как «сцена ... поэмы должна была бы находиться на берегах шумного Терека на границах Грузии, в глухих ущельях Кавказа» (XIII, 28). А в другом письме к Бестужеву Пушкин даже заметил: «Пленник зелен — и пред поэзией кавказской природы — поэма моя: Голиковская проза» (XIII, 244)<sup>1</sup>.

Но очевидно, самой важной причиной неудовлетворенности Пушкина своей поэмой было то, что он не находил в ней тех увлекательных «необыкновенных» сюжетных положений, которые он считал необходимыми для романтического произведения. Хотя Пушкин нарисовал жизнь черкесов на фоне соответствующего национального пейзажа, он все же, как ему казалось, не использовал всех возможностей, заключенных в экзотической обстановке, для создания захватывающего романтического повествования. В черновом письме к Гнедичу Пушкин писал: «Описание нравов черкесских (самое сносное место во всей поэме) не связано ни с каким происшествием...»<sup>2</sup> — и далее жаловался на «бедность изобретения», «простоту плана» и на то, что в его поэме «всего два», а по существу только одно «единственное лицо» (речь шла о Пленнике и Черкешенке).

<sup>1</sup> Здесь Пушкин имел в виду изданные в 1788 — 1789 годах «Деяния Петра Великого» историка-самоучки И. И. Голикова. Голиков писал очень тяжелым языком и — по собственному признанию — был «не искусен в историческом слого» (см. об этом высказывание Пушкина по поводу прозы Голикова: Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина. М., 1964, с. 116—117).

<sup>2</sup> Ср. слова Пушкина из письма к В. П. Горчакову: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre» (XIII, 52).

Этого, по мысли Пушкина, недостаточно для того, чтобы создать «занимательное» сюжетное повествование. «Легко было бы оживить рассказ, — объяснял он Гнедичу, — происшествиями, кото<рые> сам<и> соб<ой> вытекали из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником... избавительницы м<оего> героя — вот вам и сцены ревности и отчаянья, прерванных свиданий, опасностей и проч. Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер...» (XIII, 371). Показательно, что Пушкин хотел бы видеть более развитой и резкой тему ревности, которая проходит через все южные поэмы и достигает предельной силы в «Цыганах». Но важнее всего замечание Пушкина о «бедности изобретения» в «Кавказском пленнике». Именно в свете этого высказывания следует рассматривать слова Пушкина о своей первой романтической поэме: «Я почитаю ее гораздо ниже Руслана — хоть стихи в ней зреее» (XIII, 52). Ведь в «Руслане и Людмиле» Пушкину удалось создать многоплановое произведение, поражающее сложным и тонким переплетением самых различных сюжетных линий.

Все это заставило Пушкина уже гораздо позднее, в 1830 году, в заметках о ранних поэмах сказать о «Кавказском пленнике»: «Николай и Александр Раевские и я мы вдоволь над ним насмеялись» (XI, 145). Эта решительная, демонстративная и, конечно, недостаточно справедливая автокритика была связана с творческой эволюцией Пушкина, с его переходом на новые, реалистические пути. Правда, речь шла о том, как Пушкин вместе с друзьями иронически отзывался о «Кавказском пленнике», когда еще был романтиком. Но характерно, что Пушкин в 1830 году нашел нужным вспомнить о совершенно негативной оценке поэмы. Однако и Пушкин-реалист был далек от отрицания всяких достоинств «Кавказского пленника». В 1829 году в «Путешествии в Арзрум» Пушкин говорил о своем ночлеге в Ларсе: «Здесь нашел я измаранный список «Кавказского пленника» и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно». Пушкин не сказал, что именно было верным в поэме. Можно думать, что он имел в виду психологизм, верное, хотя и подчас недостаточно ясное выражение душевных переживаний героев. А за год до этого в предисловии к изданию поэмы 1828 года он, как мы отметили, писал и о «верном, хотя и слегка означенном изображении» Кавказа. Очевидно, высказывание из «Путешествия в Арзрум» свидетельствовало, между прочим, о том, что в конце 20-х годов Пушкин считал неполными, но все же верными и свои кавказские зарисовки в поэме.

«Вы ожидали многого, как видно из письма вашего, найдите малое, очень малое», — писал Пушкин Гнедичу о «Кавказском пленнике» (XIII, 28). В этих словах проявилась скром-

ность гения. На самом деле своим «Кавказским пленником» Пушкин дал русской литературе очень много. В критических же замечаниях о первой русской романтической поэме Пушкин наметил пути своих дальнейших исканий в области этого жанра. Порицая «Кавказский пленник» за «бедность изобретения», он хотел в дальнейшем создать сюжетно богатые романтические поэмы со сложной структурой, с большим количеством действующих лиц, с острым и захватывающим развитием сюжета. Это была творческая задача поэта-романтика; реалистических задач Пушкин тогда перед собой еще не ставил. Усложненной романтической поэмой должна была стать поэма «Братья-разбойники».

#### IV. «БРАТЬЯ-РАЗБОЙНИКИ»

##### 1

История второй романтической поэмы Пушкина довольно загадочна. 13 июня 1823 года Пушкин писал А. А. Бестужеву: «Разбойников я сжег — и поделом. Один только отрывок уцелел в руках Николая Раевского...» (XIII, 64). Ряд пушкинистов, в частности В. А. Закруткин, считали, что Пушкин действительно написал большое произведение, а потом его уничтожил<sup>1</sup>. А по мнению Н. К. Гудзия, поэмы вообще не существовало, и Пушкин написал только известное нам ее начало. «Быть может, — писал Н. К. Гудзий, — сообщение Бестужеву о сожжении большей части поэмы было лишь простой отговоркой, нужной ему для того, чтобы оправдать название «Братьев-разбойников» «отрывком»<sup>2</sup> (этот отрывок, как известно, был напечатан в 1825 году в декабристском альманахе «Полярная звезда», одним из составителей которого был тот же Бестужев). Но истина выясняется из письма Е. Н. Орловой, урожденной Раевской, к своему другому брату А. Н. Раевскому от 8 декабря 1822 года: «Пушкин послал Николаю (т. е. Н. Н. Раевскому-младшему) отрывок поэмы, которую не думает ни печатать, ни кончить»<sup>3</sup>. Таким образом, поэма существовала, но Пушкин не довел ее до конца. И можно думать, что она не продвинулась особенно далеко вперед от известного нам ее начала. Н. К. Гудзий правильно указал, что следов какой-либо другой части поэмы «хотя бы в виде отдельных черновых отрывков нигде не сохранилось»<sup>4</sup>. К этому можно добавить, что Пушкин, оставивший за-

<sup>1</sup> См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 375.

<sup>2</sup> Гудзий Н. К. «Братья-разбойники» Пушкина. Изв. АН СССР. Отд-ние общественных наук, 1937, № 2—3, с. 647.

<sup>3</sup> Гершензон М. Семья декабристов. (По неизданным материалам). — Былое, 1906, № 10, с. 308.

<sup>4</sup> См. ту же статью Н. К. Гудзия, с. 647.

метки о своих южных поэмах, высказывался в них только о творческой истории отрывка, связанного с побегом двух разбойников в Екатеринославе, о поэме же в целом он никогда не писал и не рассказывал друзьям.

Тот же Н. К. Гудзий — и в этом его большая заслуга — справедливо увидел главную причину того, что Пушкин оставил работу над «Братьями-разбойниками», в том, что сюжет поэмы очень напоминал сюжет «Бахчисарайского фонтана»: «почти одновременно у Пушкина созревали замыслы двух произведений», и «в конце концов Пушкиным предпочтен был крымский вариант»<sup>1</sup>. Но тут встает вопрос, который не поставил Н. К. Гудзий: почему же Пушкин предпочел «крымский» вариант? Все дело было в том, что Пушкина не удовлетворяло художественное качество начала «Братьев-разбойников». Именно поэтому он решил разработать избранный им сюжет в другой поэме. И в самом деле, как мы увидим дальше, начальный «отрывок» далек от совершенства, и Пушкин это сознавал («сжег — и поделом»).

Сохранившиеся планы поэмы наглядно демонстрируют, что Пушкин после «Кавказского пленника» стремился к усложнению структуры романтической поэмы, но делал это в тех же рамках вольнолюбивого романтизма. В планах поэмы уже не два, а три или четыре действующих лица, вступающих в более сложные взаимоотношения, чем Пленник и Черкешенка, но сюжет опять-таки основывается на противопоставлении любви и нелюбви, страсти и бесстрастия, горения и душевной охладелости. В первом плане рассказывается о том, как разбойничий атаман оставляет любящую его «девицу» и «берет себе <наложницы> другую — та сходит с ума, а новая не любит и умирает — он пускается на все зло <действия>» (IV, 372). И это, разумеется, почти повторяет сюжет «Бахчисарайского фонтана», где Гирей оставляет горячо любящую его Зарему ради равнодушной к нему Марии. Правда, Зарема не сходит с ума, а убивает Марию (уместно вспомнить в связи с этим, что сумасшествие женщины под влиянием морального удара, нанесенного ей мужчиной, Пушкин изобразил в «Полтаве»). Но поведение мужчины после смерти любимой женщины в «Братьях-разбойниках» и «Бахчисарайском фонтане» почти совпадает. Герой «Братьев-разбойников» «пускается на все злодеяства». Гирей в «Бахчисарайском фонтане» — «мрачный, кровожадный» — начинает «злой набег» в чужие страны.

Согласно первому плану Пушкин в поэме хотел дать еще более сложный сюжет: в плане фигурировал разбойничий есаул, который в конце концов губил атамана. Этот план кончился словами: «Есаул предает его» (IV, 372). По-видимому, Пушкину показалось, что этот план недостаточно органично сочетает

<sup>1</sup> См. ту же статью Н. К. Гудзья, с. 648.

линию отношений атамана с двумя женщинами и лишю его отношений с есаулом. Поэтому он составил второй план.

Приведем его полностью:

I. Разбойники — история двух братьев.

II. Атаман и с ним дева; хлад его etc — песнь на Волге.

III. Купеческое судно, дочь купца.

IV. Сходит с ума (IV, 373).

Этот план в еще большей мере показывает, что поэма должна была быть любовной, как и все южные поэмы Пушкина. Линия «атаман — есаул» отпала, а вместо нее появилась тоже не очень «обязательная» «история двух братьев», изложенная в отрывке поэмы, который таким образом представлял собой начало поэмы. И в этом втором плане Пушкин, оставляя такой же любовную ситуацию, стремился усложнить художественную структуру поэмы предысторией своего героя. Вероятно, «уцелевший» брат, похоронивший другого брата, и сделался атаманом, о котором шла речь в плане. Но самое важное заключается в том, что Пушкин в этом втором плане особенно ясно обозначил столь характерную для его романтизма страстей тему душевной охладелости: «Атаман и с ним дева; хлад его etc». И здесь мы находим сходство с «Бахчисарайским фонтаном»: Гирей охладел к Зареме. Но еще ближе эта ситуация к «Кавказскому пленнику», где Пленник говорит Черкешенке о «печальном хладе» своей души. По-видимому, «etc» Пушкина означало, что это уже не новая для его романтической поэзии ситуация, что надо только описать довольно привычные положения. Может быть, вследствие этой «привычности» Пушкин отказался от подробного описания «хлада» Гирея в «Бахчисарайском фонтане», где этот герой ни разу не встречается и ни разу не говорит с Заремой; о его «хладе» мы узнаем только из ее слов. Мы знаем только художественное осуществление первого пункта второго плана Пушкина, которое, по сути дела, являлось самостоятельным «замкнутым» небольшим произведением (в письме к Гнедичу от 13 мая 1823 года Пушкин называл «отрывок» «Братьев-разбойников» «поэмкой» — XIII, 62). Но и «история двух братьев» была тоже романтической и отражала общие закономерности пушкинского романтизма.

## 2

«Отрывок» Пушкина — по его собственным словам в письме к Вяземскому — был написан в конце 1821 года (XIII, 74). История двух братьев впервые возникла у Пушкина в «Молдавской песне» («Нас было два брата» — IV, 373), относящейся, по-видимому, к августу — ноябрю 1821 года, хотя наброски поэмы были сделаны раньше — в июне — июле 1821 года («На Волге в темноте ночной»), одновременно с первоначальными набросками «Бахчисарайского фонтана», датируемыми ию-

нем — августом того же года<sup>1</sup>. В «отрывке» «Братьев-разбойников» сильнее, чем во всех других «южных поэмах» Пушкина, звучала тема свободы и даже бунта. Дело не в частных деталях сюжета, а в самом духе вольнолюбия, который пронизывал всю поэму, где были нарисованы разбойники, живущие «без власти, без закона». В одном из вариантов поэмы прямо говорилось, что братья, вступившие в разбойничью шайку,

Наскуча барскою сохой,  
Забыв работу полевую,  
Пошли на стороне [чужой]  
Испытывать Судьбу иную (IV, 379—380).

В этом варианте поэмы был заключен протест против крепостного права, вынуждавшего крестьян бежать из-под барского гнета. Социальную тему в более приглушенном виде заключал и сам текст поэмы. Мы узнаем о предыстории героев, ставших разбойниками, что они «знали нүжды глас, сносили горькое презренье», а дальше читаем:

Не оставалось у сирот  
Ни бедной хижинки, ни поля;  
Мы жили в горе, средь забот,  
Наскучила нам эта доля,  
И согласились меж собой  
Мы жребий испытать иной...

В. А. Закруткин отметил, что Пушкин в Бессарабии «мог слышать... рассказы о беглых крепостных, об их жизни в Бессарабии, о многочисленных разбоях, которыми бессарабские крестьяне ответили на попытки помещиков вернуть беглецов в Россию, на увеличение налогов»<sup>2</sup>. Разумеется, Пушкин мог выразить очень ярко антикрепостнический протест лишь в варианте поэмы; если бы он был включен в основной текст, поэма не могла бы по цензурным условиям увидеть свет (Пушкин вообще опасался, что отрывок из поэмы не пройдет в печать, о чем он прямо говорил в письме к Гнедичу от 13 мая 1823 года — XIII, 62). Не случайным было и то, что, как мы увидим дальше, Пушкин использовал в поэме мотивы одного из самых вольнолюбивых произведений Байрона — его поэмы «Шильонский узник», где был изображен Франсуа Бонивар, участник борьбы за независимость Женевы<sup>3</sup>. Хотя в поэме Байрона Бонивар был сильно идеализирован, Пушкин, конечно, смотрел на него глазами Байрона, видевшего в нем противника тиранни, «мученика...

<sup>1</sup> См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I, с. 305 и 312

<sup>2</sup> Закруткин В. А. «Братья-разбойники» Пушкина. — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1937, т. VII. Сер. филолог. наук, с. 73.

<sup>3</sup> В цитированном выше на с. 76 письме к А. Н. Раевскому Е. Н. Орлова писала: «Братья-разбойники» — «замысел, отзывающийся, как мне кажется, чтением Байрона».



патриотизма», как назвал его Жуковский в своем предисловии к переводу поэмы, предисловии, представляющем собой во многом перевод третьего примечания к ней Байрона.

И что очень важно — сюжет поэмы также имел вольнолюбивый характер. Пушкин использовал в ней подлинное происшествие. 11 ноября 1823 года Пушкин писал Вяземскому: «В бытность мою в Екатеринославе два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на острове, потопленце одного из стражей мною не выдуманы» (XIII, 74). Впоследствии, уже в 1830 году, Пушкин еще раз повторил это в заметках о ранних поэмах: «Не помню, кто заметил мне, что невероятно, чтоб скованные вместе разбойники могли переплыть реку. Все это происшествие справедливо и случилось в 1820 году, в бытность мою в Екатеринославе» (XI, 145).

Заметим, что Пушкин, по-видимому, вспомнил об этом эпизоде и когда писал «Кавказского пленника». Но здесь «благоразумный» герой не решается на то, что сделали разбойники. Сравним соответствующие места из «Братьев-разбойников» и «Кавказского пленника»:

Река шумела в стороне,  
Мы к ней — и с берегов высоких  
Бух! поплыли в водах глубоких.  
Целями общими гремим,  
Бьем волны дружными ногами...

(«Братья-разбойники»)

Сев на бреге,  
Мечтает русский о побеге;  
Но цепь невольника гякка,  
Быстра глубокая река...

(«Кавказский пленник»)

Не удивительно, что деятели, так или иначе связанные с декабризмом, и сами декабристы воспринимали «Братьев-разбойников» как вольнолюбивое произведение. Рылеев и Бестужев охотно напечатали поэму в «Полярной звезде» на 1825 год. Декабрист Штейнгель в письме к Николаю I заметил, что «Братья-разбойники» «дышат свободой»<sup>1</sup>. А Вяземский — этот, по выражению С. Н. Дурылина, «декабрист без декабря» — писал 31 мая 1823 года А. И. Тургеневу о Пушкине и его поэме: «Я благодарил его и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах»<sup>2</sup>. Таким образом, Вяземский в связи с поэмой явно осуждал политическое бесправие в России и, быть может, даже намекал на будущее освобождение.

Романтизм Пушкина в «Братях-разбойниках» имеет более яркую вольнолюбивую окраску, чем в какой-либо другой южной поэме. Но в данном случае Пушкин соединил тему воль-

<sup>1</sup> Из писем и показаний декабристов. СПб., 1906, с. 67 и 70.

<sup>2</sup> Остафьевский архив. СПб., 1899, т. II, с. 327.

нолюбия с мелодраматическими ужасами, что сильно ослабляло впечатление от поэмы. Сам Пушкин осуждал впоследствии преувеличенные эффекты подобного рода в своих заметках о южных поэмах и писал: «Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145). А. Белинский, которому очень не нравилась поэма, тоже говорил о ней в духе вышеприведенного пушкинского высказывания. Называя поэму «не более как ученическим опытом», Белинский писал, что в ней — «все мелодрама», «грезы большого разбойника и монологи, обращаемые им в бреду к брату, — решительно мелодрама»<sup>1</sup>.

Эта мелодраматичность, вероятно, и была главной причиной недовольства Пушкина началом своей поэмы и, может быть, неизвестным нам ее продолжением.

### 3

Мелодраматичность «отрывка» заключалась в том, что его герои и вообще участники разбойничьей шайки были изображены как самые невероятные злодеи. Об этой шайке Пушкин писал:

Тот их, кто с каменной душой  
Прошел все степени злодейства;  
Кто режет хладною рукой  
Вдовицу с бедной сиротой,  
Кому смешно детей стенанье,  
Кто не прощает, не щадит,  
Кого убийство веселит,  
Как юношу любви свиданье.

Таковыми же «злодеями» становятся и два брата: они спокойно режут стариков и вообще «забыли робость и печали, а совесть отогнали прочь». И разбойниками они стали не только из-за бедности и угнетения, но и вследствие темных побуждений, потому что «рано волновало» их «жесточкой зависти мученье». Но в целом вся поэма, в том числе и ее мелодраматические моменты, были выдержаны Пушкиным в духе романтизма страстей. Очень характерны в этом смысле стихи первого варианта истории двух братьев — «Молдавской песни»:

Но алчная страсть [овладела] душой,  
И вместе мы вышли на первый разбой (IV, 373).

Более того, уцелевший брат-разбойник нарисован как типичный охладевший и даже окаменевший герой. Он один из тех, «кто режет хладною рукой» и обладает «каменной душой». В конце поэмы, где он становится после смерти брата еще более безжалостным, есть такое признание:

Влачусь угрюмый, одинокий,  
Окаменел мой дух жестокий,  
И в сердце жалость умерла.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 384

Пушкин был огорчен тем, что «некоторые стихи в его «Братьях-разбойниках» напоминают перевод Шил<ь>онского узника» Жуковского. «Это несчастье для меня, — писал он Вяземскому 11 ноября 1823 года после того, как прочитал перевод Жуковского. — Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года» (XIII, 74). Поэма Пушкина и перевод «Шильонского узника» Жуковского написаны одинаковым размером — четырехстопным ямбом. Некоторые стихи и детали в обоих произведениях действительно совпадают. «Я старший был пятью годами» (Пушкин), «Из нас троих я старший был» (Жуковский). «Склоняясь к моему плечу, он умирал» (Пушкин), «Со мною рядом умирал и умер брат мой» (Жуковский). У Пушкина братья живут в «цепях за душными стенами»; у Жуковского братья — «невольники в своих цепях». У Жуковского питье узников — «смердная вода»; у Пушкина братья в тюрьме находятся «среди... смердной темноты». И сама ситуация одного из эпизодов «Братьев-разбойников» шла от «Шильонского узника». У Байрона закованный Бонивар присутствует при смерти двух своих закованных братьев; у Пушкина происходит почти то же самое: закованный брат видит «ядовитый недуг» своего также закованного, находящегося рядом с ним брата; правда, брат выздоравливает и умирает уже на воле, когда «опять недуг его сломил». Но у Пушкина к этому «прибавлены» ужасные видения, посещающие в бреду умирающего брата; перед ним появляются убитые им люди:

Он видел пляски мертвецов,  
В тюрьму пришедших из лесов.  
То слышал их ужасный шепот,  
То вдруг погони близкий топот,  
И дико взгляд его сверкал,  
Стояли волосы горою,  
И весь как лист он трепетал.

Так создается своеобразная романтика ужасного. Особенно сгущена она в эпизоде болезни умирающего впоследствии брата. Слово «ужас» и производные от него слова встречаются здесь очень часто: «Мне дряхлый крик его **ужасен**», «Я слушал, **ужас** одолев», «То слышал их **ужасный** шепот», «Болезнь **ужасная** прошла». В бреду больному брату представляется «всех чаще образ старика, давно зарезанного нами», производящий особенно устрашающее впечатление. Белинский, как мы видели, считал, что эти «грёзы» «решительно мелодрама». Напротив, Вяземский писал в уже цитированном письме к А. И. Тургеневу: «Более всего понравилось мне: бред больного брата и сцепление увещаний в отношении старика с состраданием оставшегося брата к старикам»<sup>1</sup>. Эти слова Вяземского имели в

<sup>1</sup> Остафьевский архив. СПб., 1899, т. II, с. 327.

виду то, что «уцелевший» разбойник говорит в самом конце поэмы:

Но иногда щажу морщины,  
Мне страшно резать старика;  
На беззащитные седины  
Не подымается рука.  
Я помню, как в тюрьме жестокой,  
Больной, в цепях, лишенный сил,  
Без памяти, в тоске глубокой  
За старца брат меня молил.

Прочитированные строки ведут нас к еще одной стороне поэмы: в ней была дана трагедия совести, впоследствии так часто встречающаяся в произведениях Пушкина и так глубоко им разработанная. В «Братьях-разбойниках» изображены «злые страсти». И Пушкин, как и в других своих южных поэмах, дает им этическую оценку. Разбойники

Забыли робость и печали,  
А совесть отогнали прочь.

Но совесть все-таки дает знать о себе: больного разбойника преследуют «докучной совести мученья» — мысль о том, что брат его «убийству первый научил»; его мучат толпящиеся перед ним «привиденья» загубленных им людей; ему «ужасен» «дряхлый крик» убитого когда-то старика, и он умоляет брата: «Не режь его на старость лет». Именно «докучной совести мученья» больного брата производят такое страшное впечатление на уцелевшего брата, что он, возвращаясь к убийствам, иногда все-таки щадит «морщины старика». И быть может, всего замечательнее заключительные стихи «Братьев-разбойников», не введенные в печатный текст, стихи, говорящие о неотвратимости мучений совести:

У всякого своя есть повесть,  
Всяк хвалит меткий свой кистень.  
Шум, крик. В их сердце дремлет совесть:  
Она проснется в черный день (IV, 372).

Эта неотвратимость мучений совести была впоследствии, конечно гораздо более ярко и реалистично, дана в «Борисе Годунове» и в «Скупом рыцаре». Если перед большим разбойником «Топпились привиденья, грозя перстом издалека», и появляется «образ старика, давно зарезанного нами», то и перед Борисом Годуновым появляется видение — тень погубленного им зарезанного младенца, а скупой рыцарь говорит, что совесть — это ведьма,

От коей меркнет месяц и могилы  
Смущаются и мертвых высылают.

В «Братьях-разбойниках», несмотря на их мелодраматичность, проявился высокий гуманизм Пушкина и этическое начало, всегда присутствовавшее в его творчестве.

Недостаточно убедительная в психологическом плане, наполненная преувеличенными ужасами поэма (по существу, ее «отрывок») была в то же время значительным этапом в тех поисках народности, которые вел Пушкин как писатель-романтик.

Пушкин стремился придать поэме своеобразный экзотизм, создающий атмосферу исключительности. В разбойничьей шайке участвуют люди разных наций. В начале поэмы шайка описана так:

Какая смесь одежд и лиц,  
 Племен, наречий, состояний!  
 . . . . .  
 Меж ними зрится и беглец  
 С берегов воинственного Дона,  
 И в черных локонах еврей,  
 И дикие сыны степей,  
 Калмык, башкирец безобразный,  
 И рыжий финн, и с ленью праздною  
 Везде кочующий цыган!

Итак, в шайке действуют, помимо русских, еврей, калмык, башкирец, финн и цыган (кстати, говоря о том, что цыган живет «с ленью праздною», Пушкин предвосхитил слова из своих «Цыган» о том, что последним свойственно «упоенье вечной лени»). Но основные герои, братья-разбойники, — русские, и в соответствии с этим Пушкин сообщает поэме русский национальный колорит. Исследователи давно установили, что в поэме очень много элементов фольклора, например постоянных эпитетов: «темна ночь», «дремучий лес», «чистое поле», «тройка удалая». Не случайно отдельные стихи и выражения поэмы и ее сюжет в свою очередь перешли в фольклор — в народную драму «Лодка»<sup>1</sup>.

В. А. Закруткин отметил, что в поэме есть многочисленные отголоски разбойничьих песен<sup>2</sup>, а Л. П. Гроссман показал ее близость к «разинскому фольклору». Л. П. Гроссман, например, установил, что строчка «Не стая воронов слеталась», начинающая поэму, сходна со строчкой из казачьей думы о Разине «Не ясны соколы слетались»<sup>3</sup>. Но как нам кажется, мысль Л. П. Гроссмана о том, что «Братья-разбойники» были «первой попыткой осуществления замысла поэмы о Степане Разине»<sup>4</sup>, не вполне убедительна: весь сюжет об атамане и двух женщинах — не любимой и любимой (а именно этому, согласно пла-

<sup>1</sup> См.: Андреев Н. П. Русский фольклор. М.—Л., 1938, с. 525.

<sup>2</sup> См.: Закруткин В. А. «Братья-разбойники» Пушкина, с. 68 и др.

<sup>3</sup> См.: Гроссман Л. П. Степан Разин в творчестве Пушкина. — Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, вып. 2, 1952, т. XX, с. 62.

<sup>4</sup> Там же, с. 61.

нам поэмы, она должна была быть посвящена) — не встречается в «разинском фольклоре». Но очень близок к этому фольклору тот момент первого плана поэмы, где сказано о товарищах атамана: «Они плывут и поют... Под Астраханью разбивают корабль купеческий» (IV, 372).

В поэме мы находим необычайно свежие и яркие описания, выдержанные в русском национальном колорите и имеющие, по существу, реалистический характер, хотя и не выпадающие из эстетической системы романтиков:

Зимой, бывало, в ночь глухую  
Заложим тройку удалую,  
Поем и свищем и стрелой  
Летим над снежной глубиной.  
Кто не боялся нашей встречи?  
Завидели в харчевне свечи —  
Туда! к воротам, и стучим,  
Хозяйку громко вызываем,  
Вошли — все даром: пьем, едим  
И красных девушек ласкаем!

Здесь поражает необыкновенная энергия и стремительность стиха. Имея это в виду, Пушкин в письме к Вяземскому от 14 октября 1823 года говорил о поэме: «Как слог я ничего лучше не написал» (XIII, 70). Обычно это высказывание Пушкина относят лишь к языку «Братьев-разбойников». Но это недостаточно широкое понимание слов Пушкина. В предпушкинское и пушкинское время под слогом понимали не только язык, но и стиль, художественную манеру произведения. Уже ближайший предшественник Пушкина Батюшков писал в своей известной речи о легкой поэзии: «Главные достоинства стихотворного слога суть движение, сила, ясность»<sup>1</sup>. Именно такое «движение» присутствует в цитированном отрывке поэмы и во многих других ее местах.

Но конечно, Пушкин говорил и о языке своей поэмы. В декабре 1823 года он писал Вяземскому: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и фр<анцузской> утонченности. Грубость и простота более ему пристали». И тут же прибавлял: «Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (XIII, 80). Под этой «привычкой» Пушкин, по-видимому, подразумевал то, что шло от карамзинской школы, воспитавшей его в юности. Но «Братья-разбойники», по справедливому замечанию В. В. Виноградова, были «этапом на пути демократизации стихового языка Пушкина»<sup>2</sup>. Пушкин и сам хорошо это понимал. 13 июля 1823 года он писал Бестужеву: «Если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают н<ежных> ушей чита-

<sup>1</sup> Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1885, т. II, с. 240.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, с. 417—419.

тельниц Пол.<ярной> Зв.<езды>, то напечатай его» (XIII, 64). Более того, Пушкин считал настолько важным и существенным просторечие своей поэмы, что не соглашался, как свидетельствует другое, более позднее его письмо к Бестужеву от 29 июня 1824 года, напечатать «Братьев-разбойников», если это просторечие будет устранено цензурой. Он писал, что не разрешит печатать поэму, если не пропустят, например, такого слова, как «харчевня».

В этой струе лексики поэмы Пушкин предвосхитил соответствующую струю своего реалистического «Бориса Годунова», в особенности языка беглых монахов Варлаама и Мисаила (Мисаил говорит в корчме: «Скоморох попу не товарищ»). Объясняя эту языковую струю трагедии, Пушкин писал Н. Раевскому-сыну: «Стиль трагедии — смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых» (XIV, 395).

«Низкие» элементы «слога» «Братьев-разбойников» были одобрены Н. Раевским-младшим, писавшим Пушкину, что в этой поэме он «сводит «поэзию с ходуль» и утверждает «тот простой и естественный язык, который наша публика еще так плохо понимает» (XIII, 535, с франц.). Раевский был прав: «слога» «Братьев-разбойников» не понимали и не принимали даже многие учителя и соратники Пушкина. Вяземский писал о Пушкине: «В его «Разбойниках» чего-то недостает; кажется, что недостает обычной очаровательности стихов его»<sup>1</sup>. Это мнение Вяземский высказал и самому Пушкину, и именно в ответ на эти упреки Пушкин писал: «Замечания твои на счет моих разбойников несправедливы... как слог я ничего лучше не написал» (XIII, 70). И вовсе не принял и не мог принять «слога» «Братьев-разбойников» любимый учитель юного Пушкина Батюшков, так до конца и не порвавший в области языка с карамзинистской традицией. Когда в 1823 году душевнобольного, но все же сохранившего способность воспринимать и оценивать литературные произведения Батюшкова привезли из Симферополя в Петербург и поместили на даче Е. Ф. Муравьевой, он вместе с А. И. Тургеневым читал «отрывок» из «Братьев-разбойников», тогда еще не напечатанный, и отозвался о нем отрицательно. А. И. Тургенев сообщал об этом Вяземскому: «Мы читали новые стихи Пушкина, которые он критиковал относительно «палач и кнут» очень остро»<sup>2</sup>. Можно точно указать, какое именно место не понравилось в поэме Батюшкову. Это были те стихи, где рассказывалось о том, как пораженному «ядовитым недугом» разбойнику в бреду представляется казнь:

<sup>1</sup> См. цитированное выше письмо Вяземского к А. И. Тургеневу от 31 мая 1823 года (Остафьевский архив. СПб., 1899, т. II, с. 327).

<sup>2</sup> А. И. Тургенев — Вяземскому, 11 мая 1823 года (Остафьевский архив. СПб., 1899, т. II, с. 322, с франц.).

То мнил уж видеть пред собою  
На площадях толпы людей,  
И страшный ход до места казни,  
И кнут, и грозных палачей...

Просторечная лексика этого отрывка должна была оттолкнуть Батюшкова: Слова «палач» и «кнут» не встречались и не могли встречаться в его собственной поэзии, они, естественно, не понравились ему и в поэме Пушкина, как и вся резкая и яркая картина публичной казни.

Просторечие в поэме ярко выделяется на фоне иногда намеренного архаизированного и главным образом романтического стиля. В поэме встречаем воспринимаемые как архаические слова: «перст», «мнил», «быстрый ток» (вместо «быстрая река») и множество романтических формул, образов и фразеологических оборотов, часто встречающихся и в других, более поздних романтических произведениях Пушкина. В поэме заточенные в темницу братья слышат «легкий шум залетной птицы», в «Узнике» сидящего за решеткой героя орел зовет на свободу «криком своим». В поэме участники разбойничьей шайки «живут без власти, без закона»; в написанных позднее «Цыганах» старый цыган говорит: «Нет у нас законов». В поэме душа братьев рвалась «к воле» и «алкала воздуха полей», в «Цыганах» Алеко жалуется на то, что горожане «торгуют волею своей» и «не дышат» «вешним запахом лугов». В варианте поэмы говорится о разбойниках: «В их сердце дремлет совесть: // Она проснется в черный день»; в «Цыганах» сказано о страстях Алеко: «Давно ль, надолго ль усмирили? Они проснутся: погоди».

Отметим и такие устойчивые романтические словосочетания «Братьев-разбойников», как «ужасный шепот», «злые грезы», «тайный путь» и т. п. И здесь часто встречается характерное для романтиков слово «жестокый»: «дух жестокий», «жестокая зависть», «жестокая душа». Менее часто, но все же встречается в поэме фразеология страстей, но речь иногда идет уже не об охладевшем, а об окаменевшем герое, что вытекает из исключительности совершенных им преступлений: разбойники режут людей «хладною рукой» и обладают «каменной» душой; у разбойника, потерявшего брата, «окаменел... дух жестокой».

Таким образом, «Братья-разбойники» были большой удачей Пушкина в области национального колорита и поэтического стиля. Но усложнить структуру романтической поэмы, т. е. выполнить ту задачу, которую он поставил перед собой после создания «Кавказского пленника», ему не удалось. Не удалось уже потому, что вся поэма не была написана, а ее начальный «отрывок» в своей большей части представлял собою монолог одного героя, куда, правда, была вкраплена история другого героя и даже его прямая речь. Потому-то Пушкин, защищая в письме к Вяземскому «слог поэмы», говорил: «Как сюжет,



c'est un tour de force, это не похвала» (XIII, 70). А Белинский почти повторил самооценку Пушкина. Он писал, что в повествовании «Братьев-разбойников» «все натянуто», и в то же время отметил, что в поэме «стихи бойки, резки, размашисты, рассказ живой и стремительный»<sup>1</sup>. Решить проблему создания многопланового романтического повествования со сложной и гармоничной структурой Пушкину удалось лишь в «Бахчисарайском фонтане», в той самой поэме, ради которой он «пожертвовал» «Братьями-разбойниками».

## V. «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

«Бахчисарайский фонтан» (его основная часть была написана в июне — декабре 1822 года) стал одной из самых блистательных русских романтических поэм. Сам Пушкин подчас явно недооценивал эту свою поэму. Он даже писал Вяземскому: «Бахчисарайский фонтан», между нами, дряннь...» (XIII, 70). Но конечно, здесь были элементы шутовой бравады. Письмо к Вяземскому датируется 14 октября 1823 года, а через месяц, 16 ноября того же года, Пушкин писал Дельвигу о поэме: «Это бессвязные отрывки, за которые ты меня пожурить и все-таки похвалишь» (XIII, 75).

Позднее, в 1830 году, Пушкин подчеркивал, что «Бахчисарайский фонтан» «слабее «Пленника» (XI, 145). Эта оценка объяснялась тем, что Пушкин уже твердо стоял на позициях реализма, а в его первой южной поэме было больше реалистических и современных моментов, чем в «Бахчисарайском фонтане». С точки же зрения формы «Бахчисарайский фонтан» был выше «Кавказского пленника». Об этом писал Белинский, утверждавший, что в «Бахчисарайском фонтане» «заметен значительный шаг вперед со стороны формы: стих лучше, поэзия роскошнее, благоуханнее» (в другом месте Белинский говорил о «роскоши» и невыразимой сладости поэзии, которыми так полон «Бахчисарайский фонтан»)². В советское время это мнение Белинского, по существу, поддержал и аргументировал Г. О. Винокур, замечавший, что «по гармонии языка, роскоши стихов и описаний «Бахчисарайский фонтан» оставляет далеко позади себя «Кавказского пленника»³.

«Бахчисарайский фонтан», бесспорно, самый чистый образец романтизма Пушкина в области поэмы. Здесь, как уже было сказано, меньше элементов реализма, даже «этнографического», чем в «Кавказском пленнике». Углубление романтизма требовало от Пушкина и большего ухода от действительности. «Бах-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 384.

<sup>2</sup> Там же, с. 378 и 382.

<sup>3</sup> Винокур Г. Крымская поэма Пушкина. — Красная повесть, 1936, № 3, с. 242.

чисарайский фонтан», в отличие от «Кавказского пленника», — это поэма без современного романтического героя (за исключением намеченного легкими чертами образа автора). Действие «Кавказского пленника» происходит в XIX веке, в пору военных действий русских войск на Кавказе. Между тем время действия «Бахчисарайского фонтана» точно установить трудно. Как отметил Б. В. Томашевский, «хронологическая неопределенность эпохи простирается от XV до XVIII в.»<sup>1</sup>. И во всяком случае, это не пушкинская эпоха, а былые времена, историческое прошлое. Однако основные художественные цели Пушкина-романтика остались в «Бахчисарайском фонтане» прежними. Их определил Вяземский в написанном по просьбе Пушкина предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» (Пушкин считал это предисловие «неоспоримым» и «блистательным», находя, впрочем, что Вяземский переоценил роль «классиков» в современной ему русской литературной жизни — XIII, 91). Утверждая принципы романтической эстетики и противопоставляя их отжившим теориям «классиков», Вяземский подчеркивал, что существеннейшим достоинством творчества романтиков является «отпечаток народности, местности». Это достоинство Вяземский и выделял в «Бахчисарайском фонтане», указывая на то, что в этой поэме «цвет местности сохранен в повествовании со всею возможною свежестью и яркостью. Есть отпечаток восточный в картинах, в самих чувствах, в слоге».

Вяземский очень точно отметил, что восточный «отпечаток» характерен и для переживаний центральной героини поэмы Заремы и для в значительной мере условных пейзажей поэмы и для ее стиля («слога»). Нельзя забывать и о том, что Пушкин, так же как в «Кавказском пленнике», сталкивает людей разных национальных культур. При этом в «Бахчисарайском фонтане» в связи со стремлением Пушкина усложнить структуру романтической поэмы «сталкиваются» люди уже не двух (как в «Кавказском пленнике»), а трех наций. В «Бахчисарайском фонтане», как и в пушкинском стихотворении «Черная шаль», можно обнаружить «смесь племен». Зарема — грузинка, Мария — полячка, Гирей — татарин. Но фактически в поэме трагически «сталкиваются» все же не три, а две культуры — старинная, «первобытная», магометанская культура и культура новая, европейская, христианская. Правда, сюжетную сложность придает поэме мотив слияния центральной героини Заремы с первой из этих культур. Две культуры воплощены Пушкиным в двух женских образах — Заремы и Марии. В стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» этих романтических героинь символизируют две розы:

Фонтан любви, фонтан живой!  
Принес я в дар тебе две розы.

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин, кн. I (1813—1824). М.—Л., 1956, с. 504.

Речь идет о «счастливых мечтах поэта» — Марии и Зареме. Но в цитированном стихотворении образы двух героинь даны лишь как «сон воображенья» поэта вне связи с историко-культурными проблемами. Зато в описании фонтана, данном в поэме, мы находим именно историко-культурный символ, подчеркивающий контраст двух цивилизаций:

Над ним крестом осенена  
Магометанская луна...

Как в «Кавказском пленнике», Пушкин-романтик теснейшим образом связывает в «Бахчисарайском фонтане» «столкновение» двух цивилизаций с проблемой человеческих страстей. Это можно ясно увидеть при анализе основной сюжетной истории поэмы — Заремы и Марии.

## 2

Зарема — грузинка, рожденная в условиях европейской христианской цивилизации (христианство утвердилось в Грузии в 1-й половине IV века в качестве государственной религии). Но еще маленькой девочкой ее увозят из Грузии, и она попадает в мусульманский Крым. Она только смутно помнит «другой закон, другие нравы». Здесь Пушкин-романтик окружает образ главной героини поэмы атмосферой сюжетной тайны. Неизвестно, как Зарема попала в Крым. Она вспоминает об этом:

Но почему, какой судьбой  
Я край оставила родной,  
Не знаю; помню только море  
И человека в вышине  
Над парусами...

Зарема рассказывает Марии об этом в сцене свидания с ней, которую сам Пушкин считал очень важной и художественно цельной. «Сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство», — писал Пушкин (XI, 145). Драматично здесь не только сюжетное «столкновение» героинь, но и «столкновение» в их образах, мыслях и эмоциях разных национальных культур. А вместе с тем сцена представляет собой яркий образец часто встречающегося в южных поэмах монологизма: в нее входит большой монолог Заремы, обращенный к Марии, в котором она раскрывает свой внутренний мир и свое понимание жизни. Этот монолог занимает 80 строк (между тем Мария в сцене произносит только слова, обращенные к Зареме: «Кто ты?.. Одна, порой ночью, // Зачем ты здесь?»):

Именно в этой сцене Зарема не случайно рассказывает, что, попав в Крым, она слилась с «первобытной» средой:

...я для Алкорана,  
Между невольницами Хана,  
Забыва веру прежних дней...

Тут же она прибавляет:

Но вера матери моей  
Была твоя...

В душе Заремы живет воспоминание о прежней вере, о прежних обычаях. Когда она входит к Марии и видит крест и лампаду, Пушкин пишет о ней:

Грузинка! все в душе твоей  
Родное что-то пробудило,  
Все звуками забытых дней  
Невнятно вдруг заговорило.

Конечно, для Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» христианство было не религиозно-догматическим учением, а символом новой европейской цивилизации. Вспомним, что в апреле 1821 года, когда Пушкин уже начал работать над «Бахчисарайским фонтаном», он написал дерзкую антирелигиозную поэму «Гавриилиада»<sup>1</sup>. Но культурно-цивилизующую роль христианства Пушкин изобразил в «Бахчисарайском фонтане» верно. Эта роль в свое время, на ранних этапах общественного развития, как известно, была значительной. В работах современных историков подчеркивается, например, что крещение Руси в конце X века «явилось прогрессивным фактом: оно сопровождалось проникновением на Русь образованности, книг и рукописей» и «способствовало расширению кругозора русских людей»<sup>2</sup>, а главное, «знаменуя собой установление идеологии феодального строя, более прогрессивного, чем первобытно-общинный строй, принятие христианства Русью было важным прогрессивным этапом в развитии древнерусского феодального государства»<sup>3</sup>.

Если в «Кавказском пленнике» симпатии Пушкина скорее склонялись на сторону «первобытной» культуры, то в «Бахчисарайском фонтане» они были скорее на стороне культуры европейской. Поэтому-то в поэме и подчеркнуто, что для Заремы, насильственно оторванной от цивилизованных нравов своих родителей и предков и слившейся с нравами «первобытными», единственным и гибельным законом становятся ее страсти. О страстности Заремы идет речь в строчках поэмы:

...кто с тобой,  
Грузинка, равен красотой?  
Вокруг дилейного чела  
Ты косу дважды обвила;  
Твои пленительные очи  
Яснее дня, чернее ночи;  
Чей голос выразит сильней  
Порывы пламенных желаний?  
Чей страстный поцелуй живей  
Твоих язвительных лобзаний?

<sup>1</sup> См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I, с. 288 и 294.

<sup>2</sup> БСЭ, т. 46, с. 361 (ст. «Христианство»).

<sup>3</sup> Там же, т. 23, с. 380 (ст. «Крещение Руси»).

Зарема «для страсти рождена» и говорит «языком мучительных страстей». Отсюда и вытекает ее предвосхищающая трагедию Алеко в «Цыганах» трагедия ревности. Чувство хана к Марии Зарема считает «преступным». В центральной сцене поэмы она умоляет Марию вернуть ей любовь Гирея, который раньше «дышал» с ней «счастьем», и говорит именно о силе своих страстей:

Но ты любить как я, не можешь;  
Зачем же холодной красотой  
Ты сердце слабое тревожишь?  
Оставь Гирея мне: он мой;  
На мне горят его лобзанья...

Страсть Заремы — не смягченная цивилизацией, ничем не обузданная дикая страсть. Она не похожа на любовь Черкешенки в «Кавказском пленнике», та ревнует Пленника к «другой», но преодолевает свою ревность; освобождая Пленника, она даже советует ему найти эту «другую». Зарема вовсе не думает о счастье Гирея, который любит Марию. Зарема хочет наказать ее и хана и в конце монолога, обращенного к ней, восклицает:

Но слушай: если я должна  
Тебе... книжалою я владю,  
Я близ Кавказа рождена.

Осуществляя свою месть, Зарема убивает Марию и в ту же ночь погибает сама ужасной смертью. Эта катастрофическая сюжетная развязка «Бахчисарайского фонтана», связанная со смертью двух женщин и вполне гармонирующая с катастрофическими развязками «Кавказского пленника» и «Цыган», дана типичным для романтиков приемом сюжетной тайны. Сразу же после сцены Заремы и Марии Пушкин высказывает лишь предположения о причинах смерти Марии:

Промчались дни; Марии нет.  
Мгновенно сирота почила.  
Она давно желанный свет,  
Как некий ангел, озарила.  
Но что же в гроб ее следа?  
Тоска ль неволи безнадежной,  
Болезнь или другое зло?..  
Кто знает? Нет Марии нежной!..

Ответ на вопрос о причинах этой смерти читатель получает только в другом месте поэмы. Уже рассказав об отчаянии Гирея, вызванном гибелью Марии, Пушкин пишет:

Стареют жены. Между ними  
Давно грузинки нет; она  
Гарема стражами немymi  
В пучину вод опущена.  
В ту ночь, как умерла княжна,  
Свершилось и ее страданье.  
Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказанье!

И это сказано с нарочитой неясностью. Пушкин говорит лишь о близости во времени смерти Марии и Заремы. Мы понимаем, что Зарема убила Марию. Но лишь потому, что здесь упомянута ее «вина» и потому, что до этого она угрожала убить Марию кинжалом. Как Зарема убила Марию, так и не рассказывается (если она заколола кинжалом Марию, то подобному предположению как будто противоречат стихи: «Но что же в гроб ее свело? // Болезнь, или другое зло», наводящие скорее на мысль об отравлении; вспомним, что Черкешенка в «Кавказском пленнике» тоже обещает найти «кинжал иль яд», если ее продадут «немилому»). Все это вызвало неудовольствие противника неясности романтической поэтики, убежденного «классика» П. А. Катенина. В июле 1824 года он писал своему другу Н. И. Бахтину в Париж о странных и неестественных, с его точки зрения, поступках и судьбах героев поэмы. Катенин с особенным гневом обрушивался на неясность обстоятельств смерти Марии: «Фонтан что такое и сказать не умею; смыслу вовсе нет, — писал Катенин. — Вначале Гирей курит и сердится, потом встал и пошел куда-то, вероятно, на двор, ибо после об этом ни слова, а начинается описание внутренности гарема, где, по мнению Пушкина, запертые невольницы, пылкие грузинки и пр., сидят, «беспечно» ожидая хана!!! Что за Мария? Что за Зарема? Как они умирают? Никто ничего не знает, одним словом это *romantique*»<sup>1</sup>.

Катастрофическая, хотя и не вполне ясная сюжетная развязка «Бахчисарайского фонтана» является следствием «дикой вольности», которая была осуждена Пушкиным еще в эпиллоге «Кавказского пленника». Пушкина, несомненно, по-своему привлекают красота Заремы и первозданная свежесть и сила ее чувств. Но в образе Заремы Пушкин еще до «Цыган» нарисовал ревность как «злую страсть» и связал ее в данном случае с диким и варварским миром. Не случайно ревность названа в поэме именно «злойной»:

Ни злобной ревности мученье,  
Ни скука не смущала нас —

говорит Зарема о своем счастье с Гиреем. Эта ревность, ведущая к преступлению, делает образ Заремы демоничным. И вместе с тем ее образ глубоко трагичен. Устраняя Марию и наказывая ее и Гирея, Зарема рискует жизнью (если она убила Марию тайно) или, может быть, даже сознательно, идет на смерть (если она открыто совершила преступление). «Я гибну», «Меня убьет его измена», — говорит она Марии, и эти слова оправдываются в сюжетном ходе поэмы. Уничтожая соперницу и

<sup>1</sup> Чебышев А. Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX в. Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. — Русская старина, 1911, апрель, с. 170.

лишая счастья Гирея, отомстив ему за «преступную» измену, Зарема, в сущности, кончает самоубийством.

Когда Пушкин создавал «Бахчисарайский фонтан», он еще не сформулировал высказанную в «Цыганах» мысль о том, что «всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», но тем не менее эта мысль в какой-то форме и степени уже намечалась в его сознании. Поэтому Пушкин нигде не осуждает Зарему, психологию которой целиком подчиняет «роковая», всепоглощающая страсть. Более того, трагический конец Заремы вызывает у него сожаление (он определяет его словом «страдание» и называет наказание ужасным вне зависимости от вины). А вместе с тем в поэме показано, как страсти ослепляют Зарему. В ее речи, обращенной к Марии, в этом потоке бурных эмоций и безапелляционных доводов («Не возражай мне ничего», — восклицает Зарема) смешиваются самые разнообразные, внутренне противоречивые мотивы (Зарема обвиняет Гирея в «преступной» измене, признает, что Мария «преступленью не причастна», требует от нее невозможного: возвращения любви Гирея и, наконец, угрожает ей). Все эти мотивы лишены логики, так как их подсказывает только слепая «демоническая» страсть.

### 3

Противопоставляя Зареме Марию, Пушкин прибег к приему контраста, столь характерному для романтической литературы. В отличие от образов, созданных впоследствии Пушкиным-реалистом, в образах Марии и Заремы мало оттенков и много резких и ярких контрастных черт. Пушкин провел этот эффектный и очень поэтичный контраст через всю поэму. Даже в конце поэмы Пушкин, говоря о «теньях», которые являлись ему, когда он посетил ханский дворец, спрашивал:

Марии ль чистая душа  
Являлась мне, или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустелого гарема?

Контраст образов Заремы и Марии в поэме — это контраст демонического и небесного. Такой контраст, часто возникавший в романтической литературе и нашедший свое высшее воплощение в «Демоне» Лермонтова, был характерен и для поэзии Пушкина. Начало стихотворения Пушкина «Ангел» (1827) очень напоминает цитированные выше строки поэмы, где демоническая тень Заремы носится, не зная покоя:

В дверях эдема ангел нежный  
Главой поникшею сиял,  
А демон мрачный и мятежный  
Над адской бездною летал.

Если Зарема — демон, то Мария — ангел («Она давно желанный свет, как новый ангел, озарила», — пишет о смерти Марии Пушкин; а когда Мария спит, поэту кажется, что «спорхнувший с неба сын эдема, казалось, ангел почивал»)<sup>1</sup>.

В обрисовке Марии можно найти черты, напоминающие романтические образы Жуковского. Мария хотела бы умереть; ее зовут в небеса погибшие близкие:

С какою б радостью Мария  
Оставила печальный свет!  
Мгновенья жизни дороге  
Давно прошли, давно их нет!  
Что делать ей в пустыне мира?  
Уж ей пора, Марию ждуг  
И в небеса на лоно мира  
Родной улыбкою зовут.

С этими строками перекликаются строки известной баллады Жуковского «Эолова арфа», где очень похоже, но, конечно, в гораздо более мистических тонах рассказывается о переживающих герсине баллады Минваны, потерявшей любимого человека и желающей соединиться с ним «за гробом». Минвана

Мечтала о милом, о свете другом,  
Где жизнь без разлуки,  
Где все не на час —  
И мнилось ей звуки,  
Как будто летящий от родины глас.

Мария, как было сказано, символизирует в поэме новую европейскую цивилизацию. Мария — жертва татарского набега на Польшу, которая описывается как «цветущий край», «обезображенный войною». Колорит эпохи феодализма особенно определенно подчеркнут образом замка, в котором жила Мария до того, как ее похитили татары. Этот образ упорно, несколько раз, повторяется в поэме. Мария «независимый досуг в отцовском замке меж подруг одним забавам посвящала»; после набега татар «пышный замок опустел»; далее мы узнаем, что вместо погибшего отца Марии «скупой наследник в замке правит»; с этим гармонирует рассказ о могиле отца Марии, украшенной феодальными атрибутами:

В домовой церкви, где кругом  
Почиют мощи хладным сном,  
С короной, с княжеским гербом  
Воздвиглась новая гробница...

Следующая строчка: «Отец в могиле, дочь в плену» — раскрывает трагедию Марии: она пленница «первобытного» мира,

<sup>1</sup> Ср. слова о той части гарема, где живет Мария:

И мнится, в том уединенье  
Сокрылся некто неземной.



увядающая в «неволе тихой» (неволя названа и «безнадежной»); ее образ в этом отношении напоминает образ кавказского Пленника, также мечтающего о воле. В силе стремления Марии к свободе, в том, что героиня предпочитает неволе смерть («С какою б радостью Мария оставила печальный свет!» — восклицает автор) опять-таки проявилось яркое вольнолюбие Пушкина.

Пушкин хотел в лице Марии нарисовать идеальный образ — «души неясный идеал», как он сказал в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца». Этот образ был связан с «неотразимой», «неизбежной» любовью Пушкина к женщине, о которой говорилось вслед за последним упоминанием о Марии:

Я помню столь же милый взгляд  
И красоту еще земную...

Далее Пушкин с необычайной экспрессивностью писал об этой любви:

Безумец! полно! перестань,  
Не оживляй тоски напрасной,  
Мятежным снам любви несчастной  
Заплачена тобою дань —  
Опомнись; долго ль, узник томный,  
Тебе оковы лобызать  
И в свете лирою нескромной  
Свое безумство разглашать?

До сих пор неизвестно, о какой именно своей любви говорит в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин, хотя исследователями был выдвинут целый ряд предположений, кто был жизненным прототипом Марии<sup>1</sup>. Но важнее всего, что в идеальной и несколько «неясной» Марии Пушкин нарисовал обобщенный образ женщины, полной душевного благородства. Ее нежный портрет голубоглазой красавицы контрастен по отношению к портрету темноокой Заремы:

Все в ней пленяло: тихий нрав,  
Движенья стройные, живые  
И очи томно-голубые.

Этот портрет был дан прямо по романтическому портрету из элегии Батюшкова «Мой гений»:

Я помню голос милых слов,  
Я помню очи голубые,  
Я помню локоны златые  
Небрежно выющихся власов...

---

<sup>1</sup> См.: Томашевский Б. В. Пушкин, кн. I (1813—1824). М.—Л., 1956, с. 510. Гроссман Л. П. У истоков «Бахчисарайского фонтана». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л., 1960, т. III, с. 49—100.

Облик Марии так благороден, что Гирей не смеет прибегнуть к насилию. Белинский даже видел в этом главную «великую и глубокую» мысль поэмы; по словам Белинского, чувство Гирея «перевернуло вверх дном татарскую натуру деспота-разбойника»<sup>1</sup>. Но в определении главной мысли поэмы Белинский вряд ли был прав; ведь Гирей все же не центральная фигура поэмы, сюжетная основа которой состоит в резком контрасте и «столкновении» образов Марии и Заремы. Этот контраст полнее всего раскрывается в противопоставлении страсти и бесстрастия, т. е. в той эмоциональной сфере, которая ярче всего очерчена в южных поэмах.

Мария противопоставлена Зареме именно в том, что она не знает страстей и обладает, по словам самой Заремы, «холодной красотой». Пленник в первой романтической поэме Пушкина растратил свои страсти, а Мария их еще не испытывает, хотя где-то в потаенных глубинах своей натуры ощущает их скрытое присутствие. Но и Пленник, и Мария холодны. Пушкин подчеркивает, что Мария не понимает с полной ясностью, о чем говорит ей Зарема, и ее только изумляют и пугают слова грузинки:

Невинной деве непонятен  
Язык мучительных страстей,  
Но голос их ей смутно внятен;  
Он странен, он ужасен ей.

Третий герой поэмы, Гирей, стоит к Пленнику еще ближе, чем Мария, так как это герой, потерявший свои страсти, становящийся в конце концов совершенно охладевшим. Пушкин придает Гирею черты воинственности и силы. Это «грозный» хан с «сумрачным» лицом. Однако это не только татарский завоеватель, совершающий «злые набеги», но и романтико-байронический герой. Уже в начале поэмы под влиянием своей неразделенной любви к Марии «задумчивый властитель» «скушает бранной славой». А о его охлаждении к Зареме говорится:

Но, равнодушный и жестокий,  
Гирей презрел твои красы...

Оба эпитета, относящиеся к Гирею (особенно «жестокий»), как мы видели, весьма типичны для пушкинской романтической поэзии.

После гибели Марии, которую он любил и «шадил», Гирей приходит к полному разочарованию и даже отчаянию, хотя и сохраняет воинственные черты. Это психологическое состояние дано и подчеркнуто так резко, что становится неестественным:

Он снова в бурях боевых  
Несется мрачный, кроважадный;

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 380.

Но в сердце хана чувств нных  
Таптся пламень безотрадный.  
Он часто в сечах роковых  
Подъемлет саблю, и с размаха  
Недвижим остается вдруг,  
Глядит с безумием вокруг,  
Бледнеет, будто полный страха,  
И что-то шепчет и порой  
Горючи слезы льет рекой.

Хан, который проливает слезы в сражении, рискуя быть убитым, конечно, малоубедительная фигура. Это показывает, что в «Бахчисарайском фонтане» еще сохранились некоторые элементы мелодраматической преувеличенности, которых было так много в «Братьях-разбойниках». Впоследствии Пушкин, замечая, что «Бахчисарайский фонтан» «кажется не критиковали», сделал критические замечания на собственное произведение. Он вспоминал, что его друг А. Раевский, «хохотал» над приведенными выше стихами о Гирее «Он часто в сечах роковых» и т. д. По существу соглашаясь с Раевским, Пушкин сделал такой вывод: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145).

В дальнейшем мы увидим, что известные элементы мелодраматичности сохранялись даже в «Цыганах», хотя и в значительной мере пошли на убыль.

Итак, главные герои «Бахчисарайского фонтана», как и в «Кавказском пленнике», являются носителями контрастных душевных состояний (пылкость Заремы, как мы видели, противопоставлена холоду еще не проснувшейся Марии и разочарованного Гирея). Поэтому в «Бахчисарайском фонтане», как и в других южных поэмах, присутствует много словосочетаний, лишь называющих психологические состояния, связанные со страстью или с бесстрастием и даже унынием, например: «беспрерывное упоенье», «злобная ревность», «мучительные страсти» (Зарема); «хладная красота», «душа тоскующая» (Мария); «задумчивый властитель», «мрачный, одинокий» хан, который «горючи слезы льет рекой» (Гирей).

«Чистый» романтизм Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» вполне закономерно должен был найти свое художественное осуществление в области изображения человеческих страстей. Эти страсти определяют все поведение героев в поэме. В ней, как и в «Кавказском пленнике», почти нет социальной обусловленности характеров (слова о том, что на родине «толпы вельмож и богачей руки Мариной искали», намекают на социальные отношения в феодальной Польше, но никак не развернуты). Как и в «Кавказском пленнике», Пушкин в «Бахчисарайском фонтане», строя основной сюжетный конфликт (Мария — Зарема), соотносит страсти с двумя монолитными, духовно не

соприкасающимися и лишь внешне сталкивающимися культурами — европейской и «первобытной». В сфере последней и происходит действие поэмы. Но «первобытная» среда нарисована в гораздо менее бытовых тонах, чем в «Кавказском пленнике». В этом можно убедиться, рассматривая изображение в поэме Крыма.

#### 4

В «Кавказском пленнике» одним из героев был Кавказ. В «Бахчисарайском фонтане» так можно назвать Крым. Пушкин посетил его с семьей Раевских в августе — сентябре 1820 года. Поэт на всю жизнь запомнил, как он в первый раз увидел Крым, и рассказал об этом и в отрывке из письма, приложенном к «Бахчисарайскому фонтану» («увидел я картину пленительную», — вспоминал здесь Пушкин), и в путешествии Онегина (в строфе, начатой словами: «Прекрасны вы, брега Тавриды»). «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую?..» — писал Пушкин Дельвигу о своей привязанности к Крыму (XIII, 252).

Крымский материал Пушкин воспринимал именно как поэт-романтик. Этот материал часто трансформировался в сознании Пушкина по законам романтического искусства. Когда в 1820 году Пушкин между 5 и 8 сентября посетил Бахчисарай, куда он приехал большим лихорадкой, и осмотрел ханский дворец, перед ним открылась весьма неприглядная картина. «Вошел во дворец, — вспоминал Пушкин в отрывке из письма, приложенном к поэме, — увидел я испорченный фонтан; из заржавой трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором он истлевет...»

Однако в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» вместо «заржавой трубки» и прозаических «капель» возник фонтан, поэтически идеализированный:

Твоя серебряная пыль  
Меня кропит росю холодной... —

говорил здесь Пушкин об этом фонтане, о его «немолчном говоре» и «поэтических слезах» (и в соответствующем моменте поэмы «Бахчисарайский фонтан», хотя и нарисован «в забвенье дремлющий дворец», все же сказано, что в нем «играют воды» и раздается «фонтанов шум», а в самом фонтане слез «журчит во мраморе вода»<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Ср. также строки «Путешествия Онегина»:

Скажи, фонтан Бахчисарая!  
Такие ль мысли мне на ум  
Навел твой бесконечный шум...

Можно привести другой похожий пример романтической трансформации жизненного материала. Пушкин приложил к поэме выписку из «Путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола, где последний рассказывал о своих спорах с татарами по поводу похищения ханом Керим-Гиреем полячки Потоцкой: «Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек, все доводы мои остались бесполезными: они стоят в одном: красавица была Потоцкая...» Легко увидеть, что Пушкин в «Бахчисарайском фонтане» не согласился с точкой зрения «трезвого» путешественника и использовал татарскую романтическую легенду, о которой он, впрочем, знал и раньше («Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного Хана», — замечал Пушкин в отрывке письма, приложенном к поэме).

Естественно, что для Пушкина-романтика, трансформирующего действительность, были очень ценны книжные источники, и именно те, которые были так или иначе связаны с романтическим искусством.

В поэме заметно влияние Байрона. Сам Пушкин признавал, что «Бахчисарайский фонтан», как и «Кавказский пленник», «отзывается чтением Байрона» (XI, 145). Многие критики и литературоведы указывали на сходство некоторых ситуаций «Бахчисарайского фонтана», с одной стороны, и восточных поэм Байрона — с другой. Сам Пушкин очень высоко поставил эти поэмы, когда в 1825 году в письме к Вяземскому называл творчество Томаса Мура «черезчур восточным» и тут же прибавлял: «Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в Гяуре, в Абидосской невесте и проч.» (XIII, 160).

Однако в русской литературе существовала и своя, несомненно использованная Пушкиным восточная традиция, связанная с описанием Крыма. Как известно, в середине века Крым принадлежал татарам. В 1475 году в него вторглись турки. Но в результате успешных для России войн с Турцией весь Крым в 1783 году был включен в состав Российской империи. И очень быстро русские поэты сделали Крым темой своих литературных произведений.

Вскоре после присоединения Крыма к России, в 1798 году, близкий к писателям «классического» направления, и в частности к шишковистам, с которыми боролся Пушкин, поэт С. С. Бобров выпустил длинную поэму «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонисе». Но эта поэма не была «крымским» источником для романтика Пушкина. Таким источником для него могли быть только произведения о Крыме, связанные со становлением и развитием романтической литературы. Среди этих произведений надо указать стихотворение

В. В. Капниста «Другу сердца», где начало формироваться характерное для романтиков представление о Крыме как о далекой, прекрасной, почти сказочной стране, куда можно уйти от томительной обыденности. О своем возможном бегстве в Тавриду, где он может «отдохнуть» с возлюбленной, Капнист писал:

Земли тот уголок счастливый  
Всех боле мест манит мой взор:  
Средь леса зреют там оливы,  
Мед каплет из ущелья гор.  
Там долго ветер весенний веет.  
Гостит недолго зимний хлад;  
На холмах, как янтарь, желтеет  
Токайский, сладкий виноград.

Эту линию изображения Крыма продолжил любимый учитель Пушкина Батюшков. Он попал в Крым только в 1822 году, будучи уже душевно больным. Но когда Батюшков еще был активным деятелем русской поэзии, он собирался посетить Крым и написать поэму «Таврида». Этот замысел поэт не осуществил. Однако еще в 1815 году он сочинил превосходное стихотворение «Таврида», которое Пушкин считал «лучшей элегией» Батюшкова (недаром он называл последнего «певцом Тавриды» — XI, 186). В элегии Батюшкова дана, в сущности, та же романтическая схема, которая лежит в основе стихотворения Капниста «Другу сердца». Поэт предлагает возлюбленной бежать в солнечную страну от тяжелых ударов судьбы:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,  
Где волны кроткие Тавриду омывают,  
И Фебовы лучи с любовью озаряют  
Им древней Греции священные места.  
Мы там, отверженные роком,  
Равны несчастьем, любовию равны,  
Под небом сладостным полуденной страны  
Забудем слезы лишь о жребии жестоком;  
Забудем имена фортуны и честей.

Таким образом, когда Пушкин своим путем пришел к теме Тавриды, она уже вполне определилась и оформилась как одна из ведущих тем романтического литературного движения. На это несколько позднее прямо указал Орест Сомов в своей статье «О романтической поэзии» (СПб., 1823), имевшей характер романтического манифеста. Сомов писал, что особенно благодарным предметом для поэтов-романтиков может служить «очаровательная Таврида» с ее «пленительными долинами» и «отдохновением для взора».

Пушкин, конечно, хорошо знал традицию Тавриды в русской литературе и, по-видимому, не только жизненные впечатления, но и произведения, связанные с этой традицией, обратили его к теме Крыма. В 1822 году он начал писать поэму «Таврида», из которой до нас дошел только отрывок, начатый строкой «Ты

вновь со мною, наслажденье». По каким-то причинам Пушкин прекратил работу над этой поэмой, и ее творческие «заготовки» стали переходить в другие его произведения. А одна из деталей крымского пейзажа, завершающего известный нам отрывок «Тавриды», в несколько ином виде перешла в финал «Бахчисарайского фонтана» с похожим, но более блистательным пейзажем. «Счастливый край, где блещут воды...» — писал Пушкин в «Тавриде». «Волшебный край, очей отрада!» — читаем мы в «Бахчисарайском фонтане».

Именно в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин сделал гигантский шаг вперед в разработке крымской темы. Он нарисовал Крым гораздо более художественно, чем все его предшественники и вообще все другие русские поэты. Пушкин сумел на крымском материале создать великолепную поэму, где волновавшие романтиков проблемы страсти и бесстрастия были облечены в формы необыкновенно яркого и гармоничного поэтического стиля. Создавая этот стиль, Пушкин опирался на поэтическую традицию, связанную с развитием русского романтизма, и вместе с тем с уверенностью гения «обогнал» всех своих предшественников.

## 5

Слово «роскошь» — ключ к стилю «Бахчисарайского фонтана». Как мы видели, сам Пушкин признавал, что «Бахчисарайский фонтан» он писал как европеец, отдавший «упоению» «восточной роскоши». И Белинский отмечал, что поэзия «Бахчисарайского фонтана», по сравнению с поэзией «Кавказского пленника», стала «роскошнее». Позднее Г. А. Гуковский, имея в виду и романтические произведения Пушкина, подчеркивал, что «восточный стиль» русских романтиков «скопляет роскошные слова»<sup>1</sup>.

Что же следует понимать в данном случае под словом «роскошь»? Слово это относится к зрительной и звуковой стороне художественных образов и обозначает прежде всего их «изобилие». Такая «роскошь» обычно сочетается с ласкающей слух музыкальной кантиленой стиха; поэтому «восточный стиль» русских романтиков можно назвать не только «роскошным», но и «сладостным». А в конечном счете сочетание «роскошного» и «сладостного» должно погрузить читателя в атмосферу прекрасного, ни в чем не схожего с обыденностью.

Классиком такого стиля, не связанного обязательно с Востоком, захватывающего и другие сферы поэтического изображения, для Пушкина вполне закономерно был Батюшков. Пушкин характеризовал словом «роскошь» те произведения Батюшкова, которые он очень любил, — «Мои пенаты» и «Тавриду». В за-

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 267.

метке о «Моих пенатах» Батюшкова Пушкин писал: «Это стихотворение дышит каким-то упоением роскоши». А касаясь «Тавриды», он замечал, что это «лучшая элегия Батюшкова» именно «по роскоши и небрежности (под «небрежностью» здесь надо, по-видимому, понимать свободу. — Н. Ф.) воображения». В заметках об этих произведениях Пушкин говорил и о «сладостности» стиля Батюшкова. Он подчеркивал, что в «Моих пенатах» гармония очаровательна, а «Таврида» удивительна «по гармонии, по искусству стихосложения» (XII, 263 и 274).

В «Тавриде» Батюшкова действительно живет «роскошный» и «сладостный» стиль. В этой элегии Батюшков ярко и живописно изображает крымскую природу (вернее, воображает ее, так как в Крыму он тогда еще не был) и сопровождает свои описания предельно гармоничной словесной инструментовкой. Здесь «хижина простая» ожидает поэта и его подругу

В прохладе ясеней, шумящих над лугами,  
Где кони дикие стремятся табунами  
На шум студеньх струй, кипящих под землей,  
Где путник с радостью от зноя отдыхает  
Под говором древес, пустынных птиц и вод...

Строки эти необычайно «сладостны» в своем анафорическом течении (слово «где» дает им гармоническую непрерывность)<sup>1</sup>. И вместе с тем они «роскошны» — поэтически «изобильны». В них много почти повторяющих друг друга образов, но именно это повторение создает и нагнетает почти физически ощутимое впечатление шума вод и успокоительной прохлады. (Батюшков приковывает внимание читателя к «прохладе» «шумящих» ясеней, к «шуму» «студеньх струй»<sup>2</sup>, к «говору» вод и

---

<sup>1</sup> Анафорические повторы этих строк отразились в «крымском» стихотворении Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...». Там нарисована «мирная страна»,

Где стройны тополи в долинах вознеслись,  
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис...

<sup>2</sup> О «прохладе» часто писали русские поэты начала XIX века. По мнению Г. А. Гуковского, в строке элегии Жуковского «Вечер»: «Как слит с прохладой растений фициам!» — «прохлада — это и не воздух и не температура... Прохлада — это состояние духа, наслаждение его, легкое, свободное переживание природы в своей жизни» (Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 60). Слово «прохлада» у Жуковского, приобретает психологический смысл, вместе с тем не теряет своего конкретного «температурного» значения. Это видно уже из того, что в элегии «Вечер» вслед за цитированной строкой идет строка, которая уже никак не может быть отнесена к чисто психологической сфере — «Как сладко в тишине у берега струй плесканье!». В еще большей мере сохраняет свою конкретность и «температурность» слово «прохлада» в «Тавриде» Батюшкова, хотя тоже имеет здесь и психологический оттенок. Недаром Батюшков дополняет слово «прохлада» словом «студеньх» (говоря, как и Жуковский, о «струях») и даже противопоставляет оба слова вполне реальному «зною».



деревьев.) Всего этого так много, что в результате возникает «роскошь» художественного изображения.

В «Бахчисарайском фонтане», где Пушкин тоже хотел погрузить читателя в атмосферу прекрасного, очень часто фигурирует эпитет «роскошный» («роскошный Восток», «роскошная лень», «роскошный сон»). Желание нарисовать «роскошь» восточной жизни и восточной природы естественно вело Пушкина к стилю Батюшкова. В «Бахчисарайском фонтане» находим даже прямое использование батюшковских образов. У Пушкина упоминается «янтарь и яхонт винограда»; у Батюшкова в элегии «Пленный» «роскошно зреет янтарный виноград»; правда, уже в элегии Капниста «Другу сердца» фигурирует виноград, который, «как янтарь, желтеет». У Пушкина жены хана гуляют «в прохладе яворов густых»; у Батюшкова в той же элегии «Пленный» «яворы шумят». Но дело не в отдельных образах и реминисценциях. Пушкин в «Бахчисарайском фонтане» использовал художественные принципы «роскошного» и «сладостного» стиля Батюшкова. Не будем доказывать, что «Бахчисарайский фонтан» — одно из самых музыкальных произведений Пушкина, что в нем проявилась пушкинская «магия стиха» (достаточно вспомнить гениальные строки: «И вновь таврические волны // Обрадуют мой жадный взор» с их удивительной звукописью). А зрительные образы Пушкина в поэме отмечены батюшковской «роскошью», т. е. «изобилием», помогающим воспроизвести восточный колорит. Характерно, что Пушкин в поэме часто и охотно говорит о «водах», столь любимых Батюшковым. Эти «воды» создают, как и у Батюшкова, ощущение прекрасного и гармонируют со ставшим заглавием поэмы фонтаном, где «журчит во мраморе вода». Так, о «младых женах», живущих в ханском дворце, где все «в безумной неге утопает», говорится:

Меняют пышные уборы,  
Заводят игры, разговоры  
Или при шуме вод живых,  
Над их прозрачными струями  
В прохладе яворов густых  
Гуляют легкими роями.

Здесь все «изобильно», как и в имеющем чисто восточный характер описании гарема ночью:

Одни фонтаны сладкозвучны  
Из мраморной темницы бьют,  
И, с милой розой неразлучны,  
Во мраке соловьи поют...

Говоря о «роскошном» стиле «Бахчисарайского фонтана» и связывая его со стилем Батюшкова, нельзя забывать, что Пушкин, конечно, превзошел своего предшественника. Живописно-музыкальный стиль Батюшкова был поднят Пушкиным на ог-

ромную высоту. Вспомним хотя бы необычайно поэтический пейзаж, завершающий «Бахчисарайский фонтан»:

Волшебный край! очей отрада!  
Все живо там: холмы, леса,  
Янтарь и яхонт винограда,  
Долин приятная краса  
И струй и тополей прохлада...

Но общие тенденции и закономерности стиля в поэме, как уже было сказано, идут от Батюшкова, приобретая, впрочем, при этом специфически восточный оттенок. Пушкин часто прибегает и к пышным экзотическим сравнениям, взятым из яркого мира восточной природы. О женах хана, скучающих в гареме, сказано:

Так аравийские цветы  
Живут за стеклами теплицы...

Зарема, тоскующая об утрате любви Гирея,

Как пальма, смятая грозью,  
Поникла юной головою...

Вяземский, как мы видели, писал, что в «Бахчисарайском фонтане» «есть отпечаток восточный в картинах». Но разумеется, Восток Пушкина в поэме — романтический и условный. Это Восток ярких контрастов, которые так любили романтики. Глаза Заремы описаны так:

Твои пленительные очп  
Яснее дня, чернее ночи...

Денис Давыдов критиковал в присутствии сестры Пушкина такое сравнение (очевидно, за то, что в нем дан оксюморон: парадоксальное сочетание противоположных понятий «света и тьмы»), но Пушкин не принял этого замечания и писал Вяземскому: «Я бы с ним согласился, если б дело шло не о Востоке. Слог восточный (т. е. стиль — *Н. Ф.*) был для меня образцом» (XIII, 160). В том же духе выдержаны и многие другие сравнения в поэме: они условны и традиционны. Так, Зарема сравнивается в татарской песне, введенной в поэму, с розой, а потом, когда песня кончается, названа «звездой любви».

В пейзажах поэмы часто фигурирует довольно абстрактная и традиционная луна:

За хором звезд луна восходит;  
Она с безоблачных небес  
На доли, на холмы, на лес  
Снянье томное наводит.

Развивая этот образ, Пушкин говорит о мусульманах — «обожателях Пророка»:

Какая нега в их домах,  
В очаровательных садах,

В тиши гаремов безопасных,  
Где под влиянием луны  
Все полно тайн и тишины  
И вдохновенный сладострастных!

Эти строки не понравились поэту Н. М. Языкову, и он писал в 1823 году братьям: «...я, грешный, не понял..., что значит стих: где под влиянием луны; не можете ли вы как-нибудь, проселочною дорогою, узнать, что выражается этою романтикомтею загадкою?»<sup>1</sup>

Однако Языков не учитывал романтическую природу образа. Конечно, со строго логической рациональной точки зрения не «под влиянием луны» возникли «тайны», «тишина» и «сладострастные вдохновения» Востока. Но поэт-романтик мог и имел право вообразить себе такое влияние на жизнь, психологию и поведение обитателей Востока.

Все эти условные восточные образы показывают, что в «Бахчисарайском фонтане» пейзажи гораздо менее конкретны, чем в «Кавказском пленнике». Это легко установить, рассматривая кавказский пейзаж, связанный с Заремой. Она вспоминает о Грузии — стране, где она родилась:

Я помню горы в небесах,  
Потоки жаркие в горах,  
Непроходимые дубравы..

Это совсем не похоже на многие реальные описания кавказской природы в первой романтической поэме Пушкина, где, например, нарисован Эльбрус — «колосс двуглавый», блистающий в «ледяном» венце. То, что Зарема помнит только довольно «общие» картины — горы, потоки и дубравы, — обусловлено не только дальностью ее детских воспоминаний, но и особенностями романтической поэтики, тем более что в этих воспоминаниях возникают хотя и достаточно условные, но необычайные пейзажи (потоки **жаркие**, дубравы **непроходимые**). Таким образом, основные стилевые достижения Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» лежали в сфере «чистого» романтизма.

Структура «Бахчисарайского фонтана» гораздо сложнее, чем структура «Кавказского пленника». Если, оценивая свою первую романтическую поэму, Пушкин жалел, что он не оживил рассказ «происшествиями, которые сами собой вытекали из предметов», то в «Бахчисарайском фонтане» им было создано повествование с увлекательными происшествиями. Вместо двух героев «Кавказского пленника» здесь фигурировали три основных героя, вступающие между собой в сложные взаимоотношения.

В «Кавказском пленнике» в середине поэмы вообще нет никакого действия: Пленник и Черкешенка лишь обмениваются

<sup>1</sup> Письма Н. М. Языкова к родным (1822—1829). СПб., 1913, с. 99—100.

признаниями; настоящее действие, связанное с этими двумя героями, происходит лишь в конце поэмы, когда Черкешенка освобождает Пленника и кончает с собой. В «Бахчисарайском фонтане» в середине поэмы подлинно драматична сцена свидания Заремы с Марией (Пушкин не случайно считал, что она имеет «драматическое достоинство»). Драматично уже внезапное появление Заремы (она «рукою торопливой открыла дверь») и ее чуть ли не таинственное исчезновение («Сказав, исчезла вдруг»). Почти сразу же после этой сцены идет рассказ о гибели Марии. Темп повествования в «Бахчисарайском фонтане» таким образом значительно убыстряется по сравнению с «Кавказским пленником», где обмен признаниями у двух главных героев и этнографические картины очень задерживали действие. Самые монологи в «Кавказском пленнике» — это по большей части рассуждения и эмоции, связанные со страстью и душевным холодом; между тем монолог Заремы в сцене свидания с Марией — это драматический рассказ (именно составляющий сюжет рассказа!) о ее детстве, о том, как главная героиня попала в Крым и о ее трагической любви к Гирею.

Не надо забывать, что в «Бахчисарайском фонтане» с драматизмом сосуществует лиризм, характерный для всех южных поэм. Как и в «Кавказском пленнике», лиризм «размывает» план поэмы (сам Пушкин называл «Бахчисарайский фонтан» «бессвязными отрывками» (XIII, 75) и признавал, что в нем можно найти «недостаток плана» — XIII, 88). Лиризм поэмы, как и в «Кавказском пленнике», часто выражается в форме динамического экспрессивного стиля, отражающего крайнюю внутреннюю взволнованность героев, хотя такой стиль и сочетается со «сладостностью». Это особенно заметно в обращенном к Марии страстном монологе Заремы, где есть внезапный обрыв речи:

Но слушай: если я должна  
Тебе... кинжалом я владею,  
Я близ Кавказа рождена.

Многоточие после «тебе» заменяет какие-то слова, и трудно точно сказать, какие именно (вероятно, одно слово: «отомстить»). Но Зарема, которую захватывают ее бурные эмоции, уже не в силах произнести это слово; чувствуется и почти слышится лишь ее прерывистое дыхание.

Но по сравнению с «Кавказским пленником» в «Бахчисарайском фонтане» нарастает авторский лиризм. Вложивший в поэму историю какой-то своей «утаенной» любви, Пушкин даже называл «Бахчисарайский фонтан» «любовным бредом» (XIII, 68). В силу этого в поэме появился четвертый герой — автор, тогда как в «Кавказском пленнике» образа автора не было (за исключением посвящения к произведению).

Акцент на личности автора сделан эпиграфом к поэме, взятым из великого персидского поэта Саади: «Многие так же, как

и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече». Пушкин находил этот эпиграф «прелестью» (XIII, 70), а затем использовал его в LI строфе восьмой главы «Евгения Онегина» — «Иных уж нет, а те далече, // Как Сади некогда сказал». Объясняя заглавие поэмы, Пушкин замечал: «Бахчисарайский фонтан» в рукописи назван был **Харемом**, но меланхолический эпиграф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (XI, 145).

Эпиграф не был лучше поэмы, но он подчеркивал ее лиризм. Заглавие «Гарем» направляло внимание читателя в сторону восточного быта (вообще гарем в поэме как бы противопоставлен феодальному замку, где жила Мария до ее похищения). Заглавие же «Бахчисарайский фонтан» не имело прямого отношения к гарему и к его обитательницам. «Фонтан слез» появился после смерти Марии и Заремы; его увидел автор, путешествовавший по Крыму, к лирическим переживаниям которого «приковывал» читателя эпиграф, подказавший заглавие, на котором окончательно остановился Пушкин.

В отдельных местах поэмы автор — это, по существу, современный романтический герой, правда не принимающий участия в действии.

Личность автора возникает в поэме, когда поэма уже сюжетно закончена. Пушкин рассказывает, какой творческий материал положен в основу поэмы: он описывает свое посещение Бахчисарайского дворца и размышляет о судьбе старинных культур, обреченных на исчезновение («Где скрылись ханы? Где гарем? // Кругом все тихо, все уныло...»). Здесь образ автора, как и в элегии «Погасло дневное светило», и в послании «К Овидию», заметно романтизирован. В указанных стихотворениях Пушкин характеризовал себя не как сосланного, а «самовольного» изгнанника, «искателя новых впечатлений»; в «Бахчисарайском фонтане» происходит то же самое. Поэт опять-таки не только не вынужден покинуть «север», но даже стремится и торопится его оставить, чтобы избавиться от шумных наслаждений и погрузиться в древнюю восточную жизнь:

Покипув север наконец,  
Пиры надолго забывая,  
Я посетил Бахчисарая  
В забвеньи дремлющий дворец...

Образ автора романтичен и потому, что это образ беззаветно влюбленного человека, предмет страсти которого окружен сюжетной тайной:

Чью тень, о други, видел я?  
Скажите мне: чей образ нежный  
Тогда преследовал меня,  
Неотразимый, неизбежный?

Сказано это очень неясно, так как дальше говорится, что перед поэтом могла предстать или «Марин чистая душа» или

ревнивая Зарема; но за этими образами, конечно, просвечивает живая, трепетная любовь Пушкина.

Но в этом месте поэмы, где Пушкин делает шаг в современность, есть и реалистические моменты. Здесь фигурируют «ветхие решетки» когда-то роскошного гарема, «надгробные столбы» ханского кладбища и т. п. И необыкновенного художественного блеска достигают эти моменты в самом конце поэмы, где поэт говорит уже о будущем — о своем возможном новом посещении Крыма:

Поклонник муз, поклонник мира,  
Забыв и славу и любовь,  
О, скоро вас увижу вновь,  
Брега веселые Салгира!  
Приду на склон приморских гор,  
Воспоминаний тайных полный,—  
И вновь таврические волны  
Обрадуют мой жадный взор.

Тут в «сладостном» стиле дана живая современность, и даже, по существу, исключается романтическая тема любви (поэт хочет вновь увидеть Крым, «забыв... любовь»). А затем возникают уже вполне реальная картина путешествия по Крыму в пушкинское время и гораздо более жизненный и конкретный пейзаж, чем сходные картины южной природы у Батюшкова:

Все чувство путника манит,  
Когда, в час утра безмятежный,  
В горах, дорогою прибрежной,  
Привычный конь его бежит,  
И зеленеющая влага  
Пред ним и блещет и шумит  
Вокруг утесов Аю-Дага...

Здесь дано и точное определение цветового оттенка моря, и местное географическое название горы, чего не найдешь у Батюшкова.

В основной части поэмы элементов реализма — даже в бытовой или этнографической форме — в отличие от «Кавказского пленника» почти нет. Бытовой характер имеют лишь фигура евнуха, охраняющего гарем, которому даже во сне не дают покоя мысли о возможной измене жен хана («Он пробуждается, дрожит, // Напуганным прикинув ухом»), и особенно беглая зарисовка посещающих друг друга по вечерам простых незнатных мусульманок в чадрах:

Покрыты белой пеленой,  
Как тени легкие мелькая,  
По улицам Бахчисарая,  
Из дома в дом, одна к другой,  
Простых татар спешат супруги  
Делить вечерние досуги.

Итак, все главные достижения Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» лежат в сфере «чистого» романтизма. «Бахчисарайский фонтан» — одно из крупнейших достижений русского романтического искусства. Именно в этой поэме, полной эстетического блеска, Пушкин больше всего романтик.

Из этого можно сделать важный принципиальный вывод. Как правильно указал Д. Д. Благой, «Кавказский пленник» был для Пушкина «огромным шагом» в «мир поэзии действительности»<sup>1</sup>. Но художественный метод Пушкина развивался противоречиво: не прямолинейно, а, так сказать, «зигзагообразно». Прежде чем сделать еще один шаг в мир жизни на страницах «Цыган», Пушкин еще глубже ушел в мир романтический, создав одну из лучших русских романтических поэм.

И эта поэма была, как мы видели, связана с проблемой страстей. Но с наибольшей глубиной и последовательностью Пушкин поставил проблему страстей в «Цыганах». Эта поэма стала вершиной его вольнолюбивого романтизма страстей<sup>2</sup>, хотя в ней вместе с тем было больше реалистических элементов, чем в «Бахчисарайском фонтане» и даже в «Кавказском пленнике».

## VI. «ЦЫГАНЫ»

### 1

Пушкин начал работу над «Цыганами» в январе 1824 года в Одессе. Он набросал план поэмы и 30 стихов ее черновой редакции. Этот план включал в себя все центральные моменты повествования: «Ревность, признание, убийство, изгнание» (IV, 453). В поэму, правда, не вошло «признание». Земфира не признается Алеко в измене: он сам видит ее свидание с молодым цыганом. Может быть, однако, Пушкин считал «признанием» песню Земфиры, где есть слова «Я другого люблю». В этой песне Земфира отказывается назвать любимого, но вместе с тем рассказывает о свидании с ним «в ночной тишине».

Кончил Пушкин поэму уже в Михайловской ссылке в октябре 1824 года. Но сюжет произведения был связан не с Одессой, не с Михайловским, а с Кишиневом, со странствованиями Пушкина с цыганским табором в Молдавии летом 1821 года. Пушкин писал о цыганах в эпилоге поэмы:

За их ленивыми толпами  
В пустынях часто я бродил,

<sup>1</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 270. В той же монографии Д. Д. Благого подчеркнута, что, напротив, «Бахчисарайский фонтан» из всех южных поэм Пушкина наиболее близок к традиционному канону романтической поэмы.

<sup>2</sup> «В определенном отношении «Цыганы» представляют собой наивысший расцвет пушкинского романтизма», — справедливо пишет И. В. Карташова (см. «Русский романтизм», М., 1974, с. 103).

Простую пищу их делил  
И засыпал пред их огнями,  
В походах медленных любил  
Их песен радостные гулы —  
И долго милой Мариулы  
Я имя нежное твердил.

Автобиографичность поэмы отразилась и в именах (Алеко — Александр — имя Пушкина, Мариулой названа жена старого цыгана, а Земфирой, в которую по преданию влюбился в таборе Пушкин, — главная героиня поэмы. Впрочем, сначала Пушкин хотел назвать главную героиню именно Мариулой; в плане поэмы читаем: «Алеко и Мариола» — IV, 453).

Но закономерности эволюции художественного метода Пушкина оказались сильнее биографических обстоятельств. Хотя сюжет поэмы был ближе к биографии Пушкина, чем в «Кавказском пленнике», где тоже изображался современный человек, образ главного героя «Цыган» стоял гораздо дальше от этой биографии, чем в первой пушкинской романтической поэме. Мы, как будет видно ниже, можем говорить лишь о совпадении отдельных, хотя и важных мыслей самого поэта и Алеко, но ни в коем случае не о тождестве их образов и взглядов. Это объяснялось нарастанием реалистических элементов в романтической художественной системе Пушкина и преодолением романтического субъективизма.

«Цыганы» стали первым произведением Пушкина с глубоким философским содержанием. Еще Белинский утверждал, что «Цыганы» по их мысли «выше предшествовавших поэм Пушкина»<sup>1</sup>. Это в конечном счете было вызвано теми историческими событиями, которые с большой силой повлияли на сознание Пушкина. Изображение страстей окрашивается у Пушкина в трагические тона под влиянием общественно-политических процессов, происходивших в России и других европейских странах. К середине 1823 года Священный союз подавляет революционные движения в Италии и Испании; кончается неудачей и греческое национально-освободительное движение, которому так горячо сочувствовал Пушкин. В России все более тяжелым и самовластным становится аракчеевский режим. Все это, наряду с личными неприятностями ссыльного поэта, в середине 1823 года создает кризис его мировоззрения<sup>2</sup>. Теперь Пушкин с горечью говорит о том, что он больше не верит в возможность и даже в желание европейских народов избавиться от «ярма» («Сво-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1955, т. VII, с. 399.

<sup>2</sup> См.: Фридман Н. В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина.—Учен. зап. МГУ, 1946, вып. 118. Труды кафедры русской литературы, кн. 2, с. 85—86. Вопрос о кризисе мировоззрения Пушкина разработан наиболее интересно и подробно в статье С. М. Бонди «Рождение реализма в творчестве Пушкина» (Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978, с. 5—168). См. также статью Е. М. Пульхридуовой «Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века» (Проблемы романтизма. М., 1967, с. 242—244).



боды сеятель пустынный...»), и сочиняет целый ряд стихотворений, в которых его временный общественный пессимизм превращается во временный пессимизм философский («Демон», «Телега жизни», «Мое беспечное незнание...»). Теперь человеческие страсти представляются Пушкину преимущественно антигуманистическими и аморальными:

И взор я бросил на людей,  
Увидел их надменных, низких,  
Жестоких ветреных судей,  
Глупцов, всегда злодейству близких.  
(«Мое беспечное незнание...»)

Мучительный кризис мировоззрения Пушкина обусловил сгущенно трагический колорит изображения страстей в «Цыганах». Самый романтизм Пушкина в этой поэме должен быть назван не только вольнолюбивым, но и трагическим.

В «Цыганах» разбиваются жизни главных героев; в этом отношении поэма как бы подводит итог предшествовавшим ей южным поэмам. Но, в отличие от «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», не заключающих в себе никаких философских выводов, в «Цыганах» предложено последовательное и исчерпывающее решение проблемы страстей. Эпилог поэмы завершен потрясающими по силе своего трагизма словами:

Но счастья нет и между вами,  
Природы бедные сыны!..  
И под издранными шатрами  
Живут мучительные сны,  
И ваши сени кочевые  
В пустынях не спаслись от бед,  
И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

Этот вывод о роковой и всеобщей силе страстей не очень понравился одному из первых критиков «Цыган» Вяземскому, считавшему, что последний стих эпилога как будто «взят из какого-нибудь хора греческой трагедии» и «слишком греческий для местоположения» (т. е. для Молдавии), и совсем не понравился Белинскому. Припоминая оценку Вяземского, но не называя его по имени, Белинский находил, что «греческого в ... эпилоге нет ничего, а осуждения он заслуживает», так как «он пришелся совершенно не к месту к содержанию поэмы, в явном противоречии с ее смыслом» (Белинский думал, что лишь Алеко принес к цыганам «несчастье», и оно «не родилось между ними и через них же»)¹. Белинский и Вяземский были неправы².

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1955, т. VII, с. 398.

² По собственному признанию Вяземского, Пушкин был не вполне доволен тем, как он разобрал «Цыган», и находил, что он говорит «никогда с каким-то учительским авторитетом» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878, с. 321).

Последние стихи эпилога своей значительностью и торжественностью превосходно завершают «Цыган» — эту драматизированную поэму, действительно напоминающую греческие трагедии с их идеей неумолимого рока<sup>1</sup>. Обилие вариантов заключительной части эпилога поэмы показывает, насколько важной она была для Пушкина, с каким упорством он старался ее точно сформулировать. Одни выражения Пушкин заменяет другими, сходными по смыслу, но еще более сильными и категоричными. Вместо стиха «И всюду страсти роковые» в предыдущих строках фигурировали лишь «негативное» слово «нигде» и незавершенный стих: «И рок (пропуск) вашими сердцами» (IV, 438; очевидно, Пушкин хотел сказать: «играет вашими сердцами»). Вместо стиха «И от судеб защиты нет» было: «И от судьбы защиты нет» (IV, 463); замена единственного числа множественным в окончательном варианте придала стиху особую значительность и монументальность. Но всего интереснее, что сначала Пушкин говорил о роковой и всеобщей силе страстей лишь в вопросительной форме: «Иль всюду страсти роковые?» (IV, 463). Однако эта формулировка была им потом отвергнута. «И всюду страсти роковые», — утверждает, а не спрашивает поэт.

Заключительная часть эпилога «Цыган» выдержана в духе романтической поэтики, отличающейся неясностью и загадочностью<sup>2</sup>: нельзя с полной точностью сказать, к кому преимущественно относится вывод поэмы. Строго говоря, речь идет о Пушкине, который бродил с цыганами по Молдавии и не нашел среди них счастья (заключительная часть эпилога следует сразу же за повествованием об этих странствиях). Но и Алеко тоже не сумел обрести счастья в цыганской среде. Вместе с тем и цыган преследуют страсти, заставляющие, например, Мариулу под влиянием внезапно нахлынувшего любовного чувства бросить свою маленькую дочь. По-видимому, в строках «И под издранными шатрами живут мучительные сны», короткое «и» представляет собой не союз: оно равнозначно слову «даже» и подчеркивает, что в «первобытной» среде, где, казалось бы, не должно быть никаких душевных катастроф и трагедий, они все-таки есть.

---

<sup>1</sup> Понятие рока в античной литературе было чрезвычайно многогранным и разнообразным. В поэме Пушкина дана такая трактовка этого понятия, которая, по определению А. Ф. Лосева, предполагает, что рок «действует вразрез с человеческой волей и подавляет ее», что «судьба действительно все определяет» и герой бессилен «против ее велений» (см.: Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960, с. 153, 333). В таком же смысле Пушкин в 1826 году писал о судьбе Вяземскому, сообщившему ему о смерти своего сына: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего» (XIII, 278).

<sup>2</sup> Загадочно, например, то место поэмы, где Земфира говорит о судьбе Алеко: «Его преследует закон». Читатель больше ничего не может узнать об этом.

Таким образом, заключительная часть эпилога «Цыган» — философское и лирическое обобщение, относящееся и ко всем героям поэмы, и к ее автору.

Посмотрим же, как раскрывается тема рока в обрисовке персонажей, принадлежащих к европейской и «первобытной» среде, а также в художественной структуре поэмы.

Проблема «роковых» страстей в «Цыганах» неотделима от проблемы столкновения европейской и «первобытной» культур, вполне органичной для романтиков, желавших придать своим произведениям конкретно-национальный колорит. В своих поэмах 1820—1822 годов Пушкин смотрел на контрастные типы культур глазами исследователя и не выносил им никакого окончательного приговора, хотя в «Кавказском пленнике» его симпатии больше склонялись в сторону «первобытной», а в «Бахчисарайском фонтане» — в сторону европейской культуры. Но кризис мировоззрения Пушкина 1823 года, вызванный, как было сказано, главным образом разочарованием в способности и желании европейских «мирных народов» вести борьбу за свободу, заставил поэта «решить» проблему современной ему европейской цивилизации. Теперь она кажется Пушкину выродившейся, а ее основные принципы представляются ему деспотическими и антигуманными. «Оставим берега Европы обветшавшей», — восклицает Пушкин в стихотворении 1823 года «Завидую тебе, питомец моря смелый...», а в написанном в 1824 году послании «К морю» заявляет совсем в духе философии Руссо, которая своим протестом против современного общества превосходно гармонировала с идеями русского вольнолюбивого романтизма:

Судьба людей повсюду та же,  
Где благо, там уже на страже  
Иль просвещение, иль тиран.

Мы видели, что у Пушкина все нарастало недовольство характером современного молодого романтического героя-европейца, бегущего из света в «первобытную» среду. Но именно в «Цыганах» Пушкин окончательно развенчивает этот характер в лице Алеко. Тем самым Пушкин безоговорочно порывает с идейной традицией Байрона, возводившего (хотя бы в «Манфреде») разочарованных одиночек на некий морально-философский пьедестал и возвышавшего их над «толпой»<sup>1</sup> (Алеко жалуется

<sup>1</sup> В 1823—1824 годах Пушкин начинает обвинять Байрона в чрезмерном индивидуализме. Теперь Байрон для него «гордости поэт» (LVI строфа I главы «Евгения Онегина»), певец «безнадежного эгонизма» (XII строфа III главы «Евгения Онегина»).

на «толпы безумное гоненье», но по существу оказывается ничуть не лучше и только «масштабнее», чем она). А общая проблема европейской цивилизации в «Цыганах», как и в лирике Пушкина 1823—1824 годов, решается радикально: эту цивилизацию поэт в ее основных чертах осуждает и отвергает.

Взгляды автора совпадают со взглядами главного героя, когда Алеко, ненавидящий «оковы просвещения», обличает, обращаясь к Земфире, европейскую цивилизацию — города, где люди лишены свободы, низкопоклонничают и не желают мыслить:

Когда б ты знала,  
Когда бы ты воображала  
Неволю душных городов!  
Там люди в кучах за оградой,  
Не дышат утренней прохладой,  
Ни вешним запахом лугов;  
Любви стыдятся, мысли гонят,  
Торгуют волею своей,  
Главы пред идолами клонят  
И просят денег да цепей<sup>1</sup>.

Здесь слышится вольнолюбивый бунтарский голос самого Пушкина. Но его герой Алеко настолько крепко сросся с морально порочной цивилизованной средой, что не может освободиться от ее влияния, даже попадая в среду «первобытную». Как превосходно показал Г. В. Плеханов, Алеко «продолжает руководствоваться взглядами, господствующими в покинутом им обществе»<sup>2</sup>. Это определяет характер страстей Алеко — «злых страстей» собственнического мира. Эгоист Алеко, который хочет воли лишь «для себя» и охотно рассуждает о своих «правах» («Нет, я не споря от прав моих не откажусь»), мститель и, как указал Белинский, ревнив<sup>3</sup> (слово «ревность» занимает одно из центральных мест в плане поэмы — IV, 453). Если в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин, рисуя Зарему, связал возникновение и развитие «злой ревности» с диким, «первобытным», варварским миром, то в «Цыганах» она овладевает именно сыном европейской цивилизации.

«Страсти» Алеко в целом достаточно изучены. Но не обращалось никакого внимания на то, что Алеко честолюбив и славолюбив. Человек собственнического мира, Алеко много раз-

---

<sup>1</sup> Никогда не отмечался отголосок этих строк, переведенный в комический план, у Гоголя. В главе восьмой первого тома «Мертвых душ» говорится, что в анонимном письме, адресованном Чичикову, его «приглашали... в пустыню, оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом». Слово «пустыня» тут тоже идет из «Цыган». Ср. строки пушкинской поэмы: «Его в пустыне я нашла». «В пустынях не спаслись от бед».

<sup>2</sup> Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. М., 1958, т. V, с. 225.

<sup>3</sup> См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 390.

мышляет о славе как выражении предельного личного успеха. В начале поэмы мы узнаем, что Алеко и среди цыган все-таки думает о славе:

Его порой волшебной славы  
Манила дальная звезда...

В многочисленных вариантах этого места поэмы Пушкин прямо называет Алеко «честолюбивым» (есть и вариант: Алеко — «гордый властелин» — IV, 414). Все это неожиданно сближает Алеко с Наполеоном — величайшим славолюбцем. Напомним, что Пушкин считал Наполеона эгоистом, презиравшим «двуногих тварей миллионы» (VI, 276), и впоследствии сблизил с ним эгоиста Германна в «Пиковой даме» (у Германна «профиль Наполеона»; он «удивительно напоминал... портрет Наполеона»). Выражение «звезда славы» Пушкин потом ввел именно в стихотворения, рисующие Наполеона. В «Бородинской годовщине» он писал о наполеоновском нашествии на Россию:

Не вся ль Европа тут была?  
А чья звезда ее вела!..

В пушкинском стихотворении «Герой» о Наполеоне сказано:

Когда ж твой ум он поражает  
Своею чудною звездой?

Образ «звезды славы» Наполеона встречается и у других авторов пушкинского времени.

Славолюбие Алеко — страсть, которую он не в силах от себя отогнать, проявляется и в другом эпизоде поэмы. Когда старый цыган рассказывает ему о сосланном на берега Дуная Обидии — исторню человека из цивилизованной среды, не способного до конца сродниться со средой «первобытной», Алеко, по существу не понимая смысла речи собеседника, начинает довольно неуместно рассуждать о славе:

Так вот судьба твоих сынов,  
О Рим, о громкая держава!..  
Певец любви, певец богов,  
Скажи мне, что такое слава?  
Могильный гул, хвалебный глас,  
Из рода в роды звук бегущий?  
Или под сенью дымной куши  
Цыгана дикого рассказ?

Именно страсти собственнического мира, которые Алеко, по выражению Вяземского, «перенес в новую стихию», мешают ему морально слиться с «первобытной» средой. Совпадая с Руссо в резко отрицательном отношении к европейской цивилизации, Пушкин в основном выражает антируссоистские настроения, показывая, как писал Д. Д. Благой, невозможность «для цивили-

лизованного человека... вернуться назад в природу»<sup>1</sup>. Антирусоистские настроения выражены и в параллельной и вместе с тем контрастной по отношению к судьбе главного героя истории Овидия, в которой дан несколько иной вариант коренной противоположности и «неслиянности» цивилизованного и «первобытного» миров: Алеко внешне удается сблизиться с цыганами («он, прежних лет не помня даже, к бытию цыганскому привык»), но внутренне он остается им совершенно чуждым. Напротив, Овидий, в отличие от Алеко, «сливается» со средой «робких и добрых» цыган, потому что он — великий и гуманный поэт — и сам «робок был как дети», обладал «незлой» душой и жил, «не обижая никого», но не может свыкнуться с простым, скудным бытом и тоскует о Риме, где его приучили «к неге»:

Но он к заботам жизни бедной  
Привыкнуть никогда не мог...  
Он ждал: придет ли избавленье.  
И все несчастный тосковал,  
Бродя по берегам Дуная,  
Да горьки слезы проливал,  
Свой дальний град вспоминая...

Пушкин не стремился подробно характеризовать римскую цивилизацию и ограничился указанием на изнеженность поздних римлян. Между тем тип страстей склонного к насилью злого и смелого» Алеко, как мы видели, обусловлен тем, что этот герой воспитан порочной «новой» европейской цивилизацией. Правда, в поэме не дано конкретно-исторического анализа этих страстей, но мы можем нащупать их социальные корни, сопоставляя направленные против цивилизации громовые тирады Алеко с его поведением эгоиста, или прислушиваясь к речам старого цыгана, подчеркивающего, что Алеко «рожден среди богатого народа». Объясняя же более общие причины возникновения и катастрофического развития бурных и злых страстей Алеко, Пушкин в духе абстрактно-романтического мышления видит в этом выражение неумолимой воли рока. Именно последнее обстоятельство придает Алеко отчетливые черты подлинно трагического героя. Применяя формулу Пушкина из варианта VIII главы «Евгения Онегина», можно сказать, что Алеко несет в себе «безумной страсти казнь» (VI, 629), целиком находится во власти своих трагических страстей, которые ему лишь на короткое время удается усыпить. Об этом говорят слова предполагавшегося эпитафия к поэме, взятого из стихов Вяземского: «В волненьях страсти — легкий лист». Об этом с предельной ясностью говорит и предсказание, сделанное автором

---

<sup>1</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 357.

в начале поэмы, где изображен Алеко, бежавший от «неволи душных городов»:

И жил, не признавая власти  
Судьбы коварной и слепой;  
Но боже! как играли страсти  
Его послушною душой!  
С каким волнением кипели  
В его измученной груди!  
Давно ль, надолго ль усмирели?  
Они проснутся: погоди!

Жизнь Алеко в цыганском таборе разворачивается как трагический поединок с судьбой: в этой борьбе побеждает рок. Подчиняясь огромной, несокрушимой силе страстей, Алеко становится убийцей (неизбежность его преступления подчеркнута характерным эпитетом: в конце поэмы, где тема судьбы все более сгущается, одинокая телега Алеко остается «в поле **роковом**»; этот штрих подготавливает близящийся эпилог поэмы, в котором дан философский вывод о могуществе «роковых» страстей).

Поэтому Алеко не вполне виновен в своем преступлении. Страсти Алеко — его крест и страдание. Как мы видели, еще в начале поэмы Пушкин пишет об «измученной» груди Алеко, где кипят страсти. В вариантах этого места поэмы страдальчество Алеко еще больше подчеркнуто и сделано высокопоэтичным:

И вырывались иногда  
Из уст его такие звуки,  
Такой глубокий чудный стон (VI, 415).

И почти парадоксальным кажется конец поэмы, завершающий историю «горестной и трудной» любви Алеко и Земфиры. Когда хоронят Земфиру и молодого цыгана, Пушкин, как ни странно, вызывает у читателя жалость не столько к погибшим, сколько к оставшемуся среди живых Алеко: он обречен на одиночество и для него, может быть, начались тягчайшие моральные страдания — раскаяние. После того как убитых засыпают землей,

Он молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

Далее следует гениальное, проникнутое щемящей жалостью сравнение Алеко с раненым журавлем (Белинский справедливо находил, что оно «выше всякой трагической сцены»):

Так иногда перед зимой,  
Туманной, утренней порою,  
Когда подымется с полей  
Станица поздних журавлей  
И с криком вдаль на юг несется,  
Пронзенный гибельным свинцом  
Один печально остается,  
Повиснув раненым крылом.

Трагическая сущность этого сравнения особенно полно и резко выявляется при его сопоставлении с близким к нему местом предромантической басни Радищева «Журавли» (Пушкин считал, что эта басня «имеет достоинство» и что ее лучше называть элегией — XI, 262—263). У Радищева от стаи журавлей, улетающих «в теплу, дальну страну», отстают «один бедный журавль» с перешибленной стрелой ногою, и над ним смеются «бодрые братья». Однако в конце басни одинокий «бедный журавль», олицетворяющий добродетель и самого автора, исцеляется, а многие из «насмешников» падают в воду. В поэме же Пушкина нет ничего похожего на светлый финал радищевской басни: для мучений одинокого убийцы Алеко, вызванных катастрофическим действием «роковых» страстей, не указано и, вероятно, не существует никакого лекарства.

Те же «роковые» страсти, по мысли Пушкина, бушуют и в «первобытном» мире; здесь они становятся менее злыми и жестокими, но остаются такими же напряженными и властными.

### 3

Пушкин, выделяя привлекательные свойства «первобытной» среды, выгодно отличающие ее от европейской цивилизации, как мы уже отмечали, в известной мере сходил с Руссо. Но это только помогло ему выполнить свою задачу создания романтической поэмы. Именно такой иррационалистический тип философии, как руссоизм, с его проповедью возврата к первобытным формам жизни, давал прекрасную возможность показать «исключительных» людей, принадлежащих к «исключительным» народам, живущим среди «исключительной» природы.

Пушкин видит преимущества «первобытной» среды в том, что она нестандартна и свободна, и в этом отношении резко противопоставляет ее европейской цивилизации. Цыгане не имеют никакой государственной организации (в цивилизованной среде Алеко «преследовал закон», у них же вообще «нет законов») и обладают ничем не ограниченной «вольностью». «Смирненные приверженцы первобытной свободы» (в первоначальном варианте: «неограниченной свободы») — так определял Пушкин цыган в наброске этнографического примечания к поэме (XI, 22 и 294). Слово «вольность» и производные от него слова необыкновенно часто фигурируют в поэме. «Как вольность, весел их ночлег», — говорится в начале поэмы о цыганах, а несколько дальше, описывая утро в таборе, Пушкин сетует на то, что эта «вольность» отсутствует в томительно обыденном, изнеженном цивилизованном мире, жизнь которого «однообразна», «как песнь рабов».

Таким образом, пессимизм Пушкина в «Цыганах» не распространяется на важность и ценность идей свободы. Пушкин — вольнолюбивый поэт, сильнейшим образом захваченный декабристскими настроениями и ставший лучшим их выразителем,



продолжал верить в благодетельность «даров свободы» (об этих «дарах» он писал даже в своем самом пессимистическом политическом стихотворении 1823 года «Свободы сеятель пустынный...»).

Полностью сохранены в «Цыганах», как и в греческих трагедиях рока, и ценности этические. В поэме последовательно поэтизируется добро, противопоставленное злу, и Белинский был прав, подчеркивая «глубоко нравственный характер поэмы». Отчасти идеализируя «первобытную» среду, Пушкин считает ее хранительницей добра. Вполне закономерно он избирает в «Цыганах» для художественного изображения не воинственные народы, как в предшествовавших южных поэмах (черкесов в «Кавказском пленнике», крымских татар в «Бахчисарайском фонтане»), а народ мирный, не имеющий никакой военной организации. В том же наброске этнографического примечания Пушкин подчеркивал, что цыгане «отличаются перед прочими большей нравственной чистотой» (XI, 22). Цыгане явно противопоставлены в поэме «злому и смелому» Алеко. Они — дети «смирненной вельности» — «робко окружают» Алеко после того, как он совершил преступление. Если в «Бахчисарайском фонтане» Зарему, совершившую такое же преступление, подвергают ужасной казни («Она гарема стражами немymi в пучину вод опущена»), то цыгане не желают и не умеют «терзать и казнить» и лишь изгоняют Алеко из своей среды, чтобы не общаться с убийцей. Выразителем коллективных взглядов «первобытной» среды становится в поэме старый цыган, причем его образ занимает в ней такое положение, которое не оставляет сомнений в том, что суждения этого героя в очень значительной мере отражают мысли самого Пушкина. Старый цыган объясняет поведение всех главных действующих лиц поэмы и выносит Алеко окончательный этический приговор («Ты не рожден для дикой доли, ты для себя лишь хочешь воли»), но в то же время он не мстит ему за убитую дочь. Он смотрит на ее тело «в немом, бездействии печали» и, изгоняя Алеко из «первобытной» среды, даже желает ему душевного покоя («да будет мир с тобою»). Этот мотив отказа от наказания, связанный в данном случае и с тем, что старый цыган видит в Алеко только игрушку эгоистических страстей, воспитанных цивилизованным миром, находит множество соответствий в разных произведениях Пушкина (в финале «Руслана и Людмилы» и «Сказки о царе Салтане», в «Пире Петра Первого» и др.).

Поэтизация добра ощутима в поэме и в образе Овидия — «святого старика» с «душой незлобной», очень похожего по своему психологическому типу на старого цыгана и также морально контрастного злому Алеко. И этот образ был близок самому Пушкину: вспомним еще раз, что он сопоставлял свою ссылку в Бессарабию со сходной участью римского поэта в послании «К Овидию», где есть строка «Я сердцем следовал, Овидий, за

тобою!». Но не случайно именно старый цыган — человек из народа — выражает нравственный пафос поэмы, твердо и почти торжественно осуждая в своем последнем обращении к Алеко гордость, зло и насилие и противопоставляя им идею добра. Здесь для Пушкина открывался путь к «Борису Годунову», где наиболее важный персонаж из народа (на этот раз русского) — юродивый — был тоже изображен как носитель добра и говорил о преступлении «царя Ирода» — Борнса.

Рисуя «первобытную» среду, Пушкин с новой силой ставит проблему человеческих страстей. Старый цыган — воплощение доброты, но это во многом объясняется тем, что он уже вышел из сферы их действия. Эволюция внутреннего мира старого цыгана, вызванная любовной катастрофой, в конце концов превращает его в разочарованного романтического героя. Он, по выражению Вяземского, только «зритель игры страстей, охлажденный летами и опытами жизни трудной».

Там же, где страсти могут проявлять свою губительную силу, они расслаивают и делают морально неоднородной «первобытную» среду. Это прекрасно иллюстрируют в поэме смело очерченные образы юных и темпераментных женщин-цыганок. К этим образам и относятся слова эпиграфа к рукописи поэмы, взятого из молдавской песни: «Девы наши любят волю» (IV, 535). Утверждение старого цыгана: «Мы робки и добры душою» — характеризует типические черты народа в целом, но не Земфиру. Ее «вольность» вовсе не «смирненная». Полюбив молодого цыгана, она становится отнюдь не робкой, а дерзкой. Земфира демонстративно поет у люльки ребенка Алеко песню про свою новую любовь и ненависть к «старому мужу» и на сердитое возращение Алеко:

Молчи, мне пенье надоело,  
Я диких песен не люблю. —

отвечает вызывающим восклицанием:

Не любишь? Мне какое дело!  
Я песню для себя пою.

Это явно, хотя и отдаленно, перекликается со словами старого цыгана о самом Алеко: «Ты для себя лишь хочешь воли». И Земфира, в сущности, хочет воли лишь «для себя», хотя она не мстительна и не властолюбива, как Алеко. Вспомним и о том, что если Алеко издевается над влюбленными в сцене убийства, то Земфира с достаточно злой иронией поет о «старом муже», имея в виду Алеко:

Как смеялись тогда  
Мы твоей седине!

Для удовлетворения своей новой страсти Земфира идет на все и, обманывая Алеко, в конце концов погибает от его ру-

ки. Отнюдь не робкой была, конечно, и мать Земфиры Мариула, оставившая ради своей новой любви маленькую дочь и мужа.

Обе женщины-цыганки в не меньшей мере, чем Алеко, подвержены влиянию «роковых» страстей. Героини поэмы под воздействием страстей совершают поступки (хотя и не связанные с насилием, как у Алеко, но разбивающие человеческие жизни), проникнутые величайшим своеволием.

Наконец, совсем не робок молодой цыган: его образ совершенно соответствует словам песни Земфиры: «Как он молод и смел! Как он любит меня!». Молодой цыган не страшится ревности мужа: во время последнего свидания он задерживает торопящуюся домой Земфиру и упрекает возлюбленную в том, что она слишком «робко» любит; именно его страстное желание возможно дольше продлить это свидание становится непосредственной причиной катастрофы.

Рисуя «первобытную» среду, Пушкин в самом важном пункте выступает в качестве антируссоиста: он показывает, что эта среда отнюдь не гармонична и раздираема страстями, в ней — если вспомнить один из вариантов поэмы — «нет отрадной тишины» (VI, 438). У Руссо она изображалась как мир идеальной гармонии и душевного покоя. Эта дисгармоничность «первобытной» среды в «Цыганах» становится особенно рельефной при сравнении с ее позднейшим изображением в «Казаках» Льва Толстого. Толстой, больше всего ценивший из поэтов Пушкина именно «Цыган», видел в «первобытной» среде высшую гармонию «правды и красоты». Воплощающая эту гармонию Марьяна «счастлива», потому что она, «как природа, ровна, спокойна и сама в себе». Оленин, который, подобно Алеко, желает слиться с «первобытной» средой, не может этого сделать исключительно из-за «своего сложного, негармонического прошедшего», из-за того, что он воспитывался и жил в цивилизованной среде. Между тем даже если бы Алеко не был полон «злыми страстями» и морально сроднился с цыганами, он все-таки не стал бы счастливым; ведь ему изменила Земфира, как когда-то ее мать Мариула изменила старому цыгану.

Обе героини, по мысли Пушкина, как и Алеко, не вполне виновны в своих поступках, в своем ни с чем не считающемся своеволии, поскольку и они подвержены «роковой» «игре страстей». Страсть Земфиры к молодому цыгану — это ее судьба и даже естественное явление природы. Переменчивость Земфиры совершенно аналогична переменчивости природы, в которой все динамично и непостоянно. Алеко с горечью рассказывает старому цыгану, что Земфира его «не любит», но тот отвечает:

Взгляни: под отдаленным сводом  
Гуляет вольная луна;  
На всю природу мимоходом  
Равно сиянье льет она.

Кто место в небе ей укажет,  
Примолвя: там остановись!  
Кто сердцу юной девы скажет:  
Люби одно, не изменись?

Давно уже установлено, что образ «вольной луны», перемещающейся по небу, сопровождает Земфиру на протяжении всей поэмы. Но это не просто «обязательная луна в пейзажных описаниях» романтического стиля, как находил Б. В. Томашевский<sup>1</sup>, а один из тех в изобилии рассыпанных в поэме образов природы, которые должны показать, что человеческая жизнь и человеческие страсти подчинены строгому «естественному» и раз навсегда установленному порядку.

И неудержимая страсть матери Земфиры Марфулы — тоже естественное явление природы и одно из звеньев вечной смены радости и печали. Алеко удивляется тому, что старый цыган не попытался догнать и убить Мариулу, но в ответном рассуждении последнего возникает образ «вольной птицы», почти совпадающий с образом «вольной луны»:

К чему? вольнее птицы младость;  
Кто в силах удержать любовь?  
Чредою всем даётся радость;  
Что было, то не будет вновь.

Итак, «страсти роковые» действуют везде. Но, несмотря на этот пессимистический вывод, Пушкин сохраняет в «Цыганах» любовь к жизни. Более того, несмотря на свою губительную и катастрофическую силу, страсти не теряют для него своей привлекательности как выражение прекрасной и яркой «земной» природы человека (это, разумеется, относится не к «злым страстям» — мстительности или ревности, а преимущественно к любви). Пушкин в «Цыганах» изображает страсти совсем не так, как Баратынский, считающий их только «людским безумством» и тленом (стихотворение «Осень»), и не так, как поздний Толстой, заявивший в «Крейцеровой сонате», что «плотская любовь» не должна быть предметом искусства, и усматривавший в ней только «животную страстность». Пушкин — автор «Цыган» — видит в страстях, выражаясь словами Батюшкова, «и мучение, и сладость жизни». Отношение Пушкина к страстям здесь во многом похоже на отношение Тютчева к хаосу. Тютчев понимает, что в нем нет гармонии, но поэта все же влечет к нему, и он вдохновенно, почти восторженно говорит «про древний хаос, про родимый» (стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?»). И Пушкина в «Цыганах» пугает хаос страстей, но он все же тянется к нему, к его поэтической стороне. Прекрасны в поэме женщины, которые «славятся красотой», — Мариула («как солн-

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. I (1813—1824). М.—Л., 1965, с. 650.

цем любовался» ею старый цыган) и Земфира, полная «детского веселья», привыкшая «к резвой воле» (одного из критиков, прочитавшего отрывок из поэмы в «Полярной звезде», восхитил «характер прелестной цыганки, обрисованный одним почерком»). Страсть Земфиры к молодому цыгану по-своему героична; Земфира целиком отдается своей новой могучей любви и погибает как подлинно трагическая героиня со словами презрения к Алеко.

Прекрасны в «Цыганах» и образ смелого возлюбленного Земфиры, стремящегося продлить минуты свидания, и поцелуи любви, прекрасно даже погребение влюбленных, которые как бы навсегда соединяются после смерти («В лоно холодное земли чету младую положили»), и картины пленительной южной природы. А в эпилоге Пушкин смягчает трагизм поэмы катарисом необычайной душевной просветленности, достигаемой творчеством — полной отдачей «волшебной силе песнопенья» (эта просветленность отчасти связана и с тем, что странствия Пушкина с цыганским табором ушли в прошлое, стали воспоминанием: «В туманной памяти моей так оживляются виденья то светлых, то печальных дней»). И в то же время поэт говорит в эпилоге о своей любви к «радостным гулам» песен цыган и их простому быту.

Крайне характерно, что песня Земфиры, построенная на народной основе, — этот вызов Алеко и гимн всеильной любви — не понравилась Карамзину, вообще считавшему «Цыган» «не совсем зрелым» произведением. Когда в 1825 или 1826 году Михаил Юрьевич Виельгорский пел песню Земфиры, положенную им на музыку, в присутствии Карамзина, тот, по свидетельству Вяземского, был почти возмущен. «Когда дошло до стихов «Режь меня, жги меня и проч.», Карамзин воскликнул: «Как можно класть на музыку такие ужасы, и охота вам их петь?». И напротив, изображение пламенных и мощных страстей в поэме, в частности в той же песне Земфиры, где было сказано, что любимый «жарче летнего дня», очень понравилось самому Вяземскому — убежденнейшему романтику. «Ты ничего жарче этого еще не сделал — писал он в 1825 году Пушкину, — и можешь взять в эпиграф для поэмы стихи Державина из «Цыганской песни» (т. е. «Цыганской пляски». — *Н. Ф.*):

Жги души, огонь бросай в сердца  
От смуглого лица (XIII, 200).

Как свидетельствуют уже эти высказывания, Пушкин в «Цыганах», именно в романтическом духе, иначе, чем представители предшествовавших литературных направлений, решил проблему страстей, хотя он и разделял здесь мысли классицистов и сентименталистов о том, что страсти заложены в природе человека и оказывают на него пагубное влияние. По убеждению писателей классицизма, стихию страстей было возможно и дол-

жно победить силой разума. «Природа нудит нас страстям повиноваться, но разум нам велит страстям сопротивляться», — замечал один из героев трагедии Сумарокова «Ярополк и Демиза». Даже Державин, уже во многом вышедший за пределы классицизма, но оставшийся крупнейшим поэтом этого направления, в том же самом стихотворении «Цыганская пляска», с увлечением рисуя наследницу древних вакханок цыганку, бросающую «огнь в сердца», в финале все же предлагал ей вести себя разумно:

Нет, стой, прелестница! довольно,  
Муз скромных больше не страши,  
Но плавно, важно, благородно,  
Как русска дева, пропляши.

Писатели классицизма, как рационалисты, конечно, отвергли бы мысли Пушкина о неодолимости страстей и безусловной привлекательности «земной» любви (в «Цыганах», вопреки мнению Б. В. Томашевского, нет просветительского утверждения, что «все спасение в разуме, в мудрости»; охладевший старый цыган, рассудочно доказывающий Алеко законность и естественность безрассудных страстей Мариулы и Земфиры, ничего не изменил ни в собственной биографии, ни в жизни героев). Отвергли, бы, подобно Карамзину, эти мысли Пушкина, вероятно, и многие дворянские сентименталисты, считавшие, что страсти должны и могут подавляться разумом, добродетелью и религией, и настаивавшие на умеренности в любви. («Люби, но будь во всем умерен», — учил Карамзин в стихотворении «Опытная Соломонова мудрость».) Из числа последователей Карамзина, вероятно, один лишь предромантик Батюшков, который впервые стал подлинно художественно изображать в своей лирике «беззаконные» страсти, говоря, что он «настежь отворяет дверь всем желаньям», — понял бы и одобрил пушкинскую поэтизацию «земной» любви в «Цыганах». Но Батюшкова сравнительно мало интересовал вопрос о катастрофическом действии страстей, и он только в своей прозе бегло указал на то, что страсти и люди, «ненавистники сна», лишают покоя человека. И совершенно неприемлемыми были мысли Пушкина в «Цыганах» для Жуковского, видевшего спасение от губительной силы страстей как в добродетели, основанной на «вере в провиденье», так и в разуме (по мнению Жуковского, «глас истины» должен извлекать из сердца человека «жало страстей») и резко противопоставлявшего мало мистическую, призрачную, часто загробную любовь «земному», плотскому чувству. Жуковскому вполне закономерно не понравилось отсутствие в поэме Пушкина «высокой» — религиозной или моралистической — идеи; поэтому он ценил в «Цыганах» лишь исключительно яркий пушкинский стиль.

«Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган»! — писал Жуковский Пушкину. — Но, милый друг, какая цель! Ска-

жи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить отечеству, которому так нужно высокое...» (XIII, 165). И наоборот, «Цыганы», как было сказано, восхитили Вяземского (это предвидел Пушкин, писавший ему, что он будет поэмой «очень доволен» — XIII, 135). Вяземский утверждал, что «Цыганы» — «полнейшее», «совершеннейшее, оригинальнейшее... творение» Пушкина (XIII, 200) и что в этой поэме «он, конечно, далеко за собою оставил... сверстников своих». Очень довольны были «Цыганами» и романтики-декабристы Рылеев и Бестужев-Марлинский, напечатавшие отрывок из поэмы в «Полярной звезде» на 1825 год; им нравились в поэме и образ главного героя, вступившего в конфликт с обществом, и бурный протест против цивилизации, который, разумеется, относился и к строю жизни самодержавно-крепостнической России, и пафос «вольности», и то, что Пушкин — автор «Цыган» — избавился от влияния Байрона. Рылеев, обращаясь к Пушкину, подчеркивал, что «Цыгане» «совершенно оправдали» мнение декабристов о его таланте (XIII, 133), а Бестужев-Марлинский находил, что эта поэма «выше всего, что он писал доселе». И все же, отвечая Жуковскому, усматривавшему недостаток «Цыган» в отсутствии высокой цели, Пушкин противопоставлял свою поэму не только религиозно-моральным дидактическим тенденциям Жуковского, но и оголенной политической дидактике некоторых недостаточно художественных произведений декабристов. «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия... Думы Рылеева и целят, а все не впопад», — писал Пушкин Жуковскому (XIII, 167).

А сами декабристы хотели бы, чтобы Пушкин после «Цыган» сочинил поэму другого, историко-пражданского типа с чисто политической направленностью — романтическую поэму о древнем Пскове, где были «задушены последние вспышки русской свободы» (XIII, 133).

Все приведенные высказывания о «Цыганах» делают особенно рельефным новаторство Пушкина в поэме. Отметим, что и в современной Пушкину западноевропейской романтической литературе проблема страстей не ставилась так, как в «Цыганах». В большинстве произведений Вальтера Скотта (например, в «Айвенго») страсть была главным образом источником мужества, превосходящего то мужество, которое обнаруживается в «самых страшных сражениях». У Байрона, как мы уже отмечали, постановка проблемы страстей являлась менее резкой и определенной, чем в «Кавказском пленнике» Пушкина, не говоря уже о «Цыганах», где Пушкин с необыкновенной четкостью и остротой сформулировал свой афористический вывод о неумолимой власти страстей, вывод, отсутствующий в произведениях Байрона (тем не менее Байрон — и это превосходно понимал Пушкин — был подлинным поэтом страсти, нарисовавшим весьма разнообразные ее оттенки). В очень далеком и чуждом для Пуш-

кина творчестве Шатобриана<sup>1</sup> (особенно в «Рене») религия рассматривалась как надежное лекарство от страстей, которое «сладко убаюкивает чувствительную душу». Только мысли о страстях Жермены де Сталь — писательницы, связанной с традициями Просвещения и в то же время вступавшей на романтический путь, были близки к пушкинской трактовке страстей в «Цыганах»<sup>2</sup>.

В своей хорошо знакомой Пушкину<sup>3</sup> книге «О влиянии страстей на счастье отдельных личностей и отдельных народов» (1796) Сталь писала об огромной разрушительной силе страстей, часто ведущих человека к гибели, и вместе с тем подчеркивала необходимость, привлекательность и красоту страстей. Однако в «Цыганах» романтик Пушкин во многих отношениях решал проблему страстей иначе, чем Сталь, которая только предвосхитила идеи романтизма и не утверждала безусловного господства «роковых» страстей, ограничиваясь указанием на то, что не всегда «можно победить себя» и «владеть собой». К тому же она считала, что любовная страсть губительна и катастрофична не «всюду», не для всех, а преимущественно для женщины (об этом шла речь и в книге Сталь о страстях и в ее знаменитом романе «Коринна, или Италия»). Наконец, в отличие от Пушкина, Сталь придавала своему ощущению трагизма страстей печать «меланхолии» и видела спасение от этого трагизма в добре и сострадании. Таким образом, Пушкин по сравнению со Сталь — и это отчетливо выразилось в «Цыганах» — углубил романтическое мировосприятие.

Простой «отсчет» «Цыган» от различных художественных и идеологических систем показывает, что Вяземский был вполне прав, называя поэму «оригинальнейшим» из написанных к тому времени произведений Пушкина.

Пушкин в «Цыганах» решил вопрос о страстях как романтик особого типа, выдвигающий один из вариантов языческого, греческого понятия судьбы и вместе с тем влюбленный в жизнь, в «земную» природу человека. Эта оригинальность идей поэмы обусловила и неповторимое своеобразие ее художественной структуры.

---

<sup>1</sup> Оставаясь совершенно чуждым ортодоксальной христианской мистике Шатобриана, Пушкин все же ценил в его произведениях изображение любовных переживаний. Об этом свидетельствуют слова из белой рукописи «Евгения Онегина», характеризующие французские романы:

Любви нас не природа учит,  
А Сталь или Шатобриан (VI, 546).

<sup>2</sup> См.: Вайнштейн С. Госпожа Сталь. Мыслитель переходной эпохи. СПб., 1902.

<sup>3</sup> См. о связях творчества Пушкина с идеями Сталь: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1937, с. 174—175; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 19 и др.



Основной художественной целью «Цыган» было, как и в других «южных поэмах», изображение человеческих страстей. В «Цыганах» иногда дается внешнее и даже утрированное их выражение. Здесь Алеко заявляет, что он «упрекнул» бы «свирепым смехом» своего врага, сталкивая его в море; Земфира слышит «скрежет ярый» спящего Алеко и, когда он просыпается, говорит ему: «Ты сонный скрежетал зубами». Однако Пушкин в «Цыганах» далеко не всегда столь мелодраматично рисует внешнее выражение страстей (запоминается высокопоэтический штрих: в финале произведения старый цыган «на погибшую глядел в немом бездействии печали»). А главное, Пушкин стремится передать внутренние — чаще всего контрастные — психологические состояния. Не только Зареме в «Бахчисарайском фонтане» свойствен «язык мучительных страстей»; в словесной ткани южных поэм вообще занимает большое место этот язык. В «Цыганах» он иногда фиксирует «нейтральные» душевные состояния («сердечна лень», «послушная душа»), иногда радостные (радостное «кипение души», «радостные гулы» песен табора, веселая «вольность») и — в соответствии с трагическим характером поэмы — главным образом печальные («измученная грудь», «мученья» души, «мучительные сны»). При этом в поэме нередко возникают устойчивые словосочетания, часто повторявшиеся у разных романтических авторов («волшебная сила», «дальняя звезда», «измен волнение» и т. п.).

Заключительные слова эпилога поэмы «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» определяют ее композицию и структуру. Исследователи уже много раз отмечали, что конец поэмы почти повторяет начало: и там и здесь в сходных фразеологических оборотах перед читателем возникают «вольность», «пустыня» (в значении «степь»), «изданные шатры» и т. д. Исследователи объясняли это или тем, что «цыганский быт, нарушенный вторжением Алеко, как бы снова вступает в свои права» (Б. В. Томашевский)<sup>1</sup> или стремлением Пушкина к «геометрически правильному построению обрамляющих частей поэмы» (Д. Д. Благой)<sup>2</sup>. По нашему же мнению, эта композиционная схема должна подчеркивать неизменность и непреложность законов судьбы. Все остается прежним, так как Пушкин в эту пору думал, что люди не могут оказать какого-либо влияния на «роковой» ход жизни.

Тема судьбы воплощена в поэме и в целой системе предсказаний и очень точных сюжетных повторений. Это опять-таки подчеркивает, что все происходит по раз навсегда predetermined, «роковым» законом и что частные конкретные обстоятельства не играют решающей роли в участии героев поэмы.

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. I. М.—Л., 1956, с. 660.

<sup>2</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1950, с. 344.

С. М. Бонди писал о Земфире: «Ее история только повторяет — за исключением трагического финала — историю ее матери». Но песня Земфиры, которую «певала» и ее мать Мариула, приобретает особое значение, предвещая трагический финал и являясь в данном случае самопредсказанием гибели героини. По наблюдению В. В. Виноградова, эта песня «символически, в намеках внушает читателю смутное понимание новой складывающейся ситуации и предвещает трагическую развязку действия». «Умираю любя», — поет Земфира. «Умру любя!» — восклицает она перед самой смертью. В песне Земфиры есть и другие эмоционально-фразеологические соответствия со словами цыганки перед гибелью. «Не боюсь ни ножа, ни огня», «Презираю тебя», — поет Земфира. «Не боюсь тебя!», «Твои угрозы презираю», — бросает она Алеко перед гибелью.

Как нам кажется, в «Цыганах» перед самой трагической развязкой даны и другие символические — на этот раз авторские — намеки на нее. Земфира назначает свидание молодому цыгану, «как зайдет луна». А когда Алеко ночью в поисках Земфиры идет по полю, «Луна зашла в туманы». Это символ близкой смерти Земфиры, которую сопровождает на протяжении всей поэмы образ «вольной луны». Свидание происходит «над могилой». Это тоже символическое предвестие трагической развязки («Вам хорошо и здесь у гроба», — говорит проснувшийся Алеко) и заранее подготавливает образ могилы, выкопанной цыганами для убитых влюбленных (в обоих случаях Пушкин приковывает внимание читателя к могиле, указывая на то, где она находится: Алеко видит могилу «на краю дороги», цыгане «могилу в стороне копали»).

И судьба Алеко окружена в поэме целой сетью предсказаний. Уже в начале автор предсказывает неминуемое пробуждение страстей Алеко: «Они проснутся: погоди!». Вяземский в статье о «Цыганах» даже находил, что этот стих лишний: «... он как будто наперед подсказанное слово заданной загадки», т. е. слишком ясно раскрывает будущее течение событий. Но в общей системе предсказаний, касающихся Алеко, этот стих играет исключительно важную роль. Интересно, что почти буквально такое же предсказание есть в вариантах сочиненной до «Цыган» второй главы «Евгения Онегина», Пушкин писал тут о чувствах охладевшего Онегина: «Давно ль, надолго ль присмирели? Проснутся — только погоди» (VI, 562). В сущности, это предсказание оправдывалось всем дальнейшим ходом романа: Онегин, полюбив Татьяну, испытывает «волнение в крови» и оказывается погруженным в «бурю ощущений»: один из вариантов его письма к Татьяне даже содержит признание: «Не в первый раз я предан воле страстей безумных и судьбе» (VI, 516). Но в реалистическом романе, где отсутствовала тема рока, предсказание было бы излишним, и Пушкин удалил его из окончательного текста произведения.

Предсказания о судьбе Алеко делает и старый цыган, рассказывая ему об участи Овидия. Судьба Алеко предсказывается старым цыганом и тогда, когда он повествует о том, как его оставила Мариула. Эта история вообще во многих своих основных чертах совершенно аналогична истории Алеко и Земфиры (вплоть до того, что Алеко, подобно старому цыгану, напрасно ищет, проснувшись, исчезнувшую подругу).

Алеко делает и своеобразные самопредсказания. Удивляясь тому, что старый цыган не убил оставившую его Мариулу, Алеко заявляет, что он «в волны моря, не бледнея, и беззащитного б толкнул». В дальнейшем Алеко действительно убивает беззащитных людей — Земфиру и молодого цыгана — и еще издевается над ними с поистине свирепой иронией. Застав влюбленных на «обесславленной могиле», Алеко злобно восклицает: «Куда вы! не спешите оба; вам хорошо и здесь у гроба», «Куда, красавец молодой? Лежи», а после убийства молодого цыгана на крик Земфиры «О что ты сделал?» отвечает: «Ничего. Теперь дыши его любовью». Эта свирепая ирония, быть может, ужаснее, чем само преступление.

Но наиболее важное самопредсказание Алеко — его сон, о котором он рассказывает Земфире. Вяземский в статье о «Цыганах» особо выделил «ужасную ночную сцену сновидений Алеко». Разбудив ночью отца, Земфира обращается к нему:

Алеко страшен.  
Послушай: сквозь тяжелый сон  
И стонет, и рыдает он.

Во сне Алеко шепчет имя Земфиры и «другое имя произносит». «Чье имя?» — спрашивает старый цыган, на что Земфира отвечает:

Слышишь? хриплый стон  
И скрежет ярый!.. Как ужасно!..

Земфира говорит проснувшемуся Алеко, что ее «страшил» и «сонный скрежетал зубами», что во сне его душа «терпела мученья»<sup>1</sup>. Тогда Алеко вспоминает, что он видел во сне:

Мне снилась ты.  
Я видел, будто между нами...  
Я видел страшные мечты!

Б. В. Томашевский находил, что, когда Алеко во сне произносит «другое имя», это «намеки» на «душевную драму», которая «была пережита им в прошлом»<sup>2</sup>. Но, по нашему мнению, это не

<sup>1</sup> «Мученья» Алеко во сне готовят образ «мучительных снов» в эпилоге поэмы. Но этот образ обобщает все душевные трагедии и катастрофы, происходящие в поэме.

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. V. М.—Л., 1956, с. 617.

так. Алеко видит во сне не прошлое, а будущее: ему кажется, что между ним и Земфирой встал другой человек и что он совершил убийство<sup>1</sup>. Алеко видит во сне мщение; об этом свидетельствует его «скрежет ярый», напоминающий «свирепый смех», о котором он говорил старому цыгану, рисуя воображаемое убийство беззащитного врага.

Подобно сну Татьяны, в котором происходит убийство Ленского Онегиным, сон Алеко сбывается. Земфира просит Алеко не верить «лукавным сновиденьям» (в вариантах поэмы было сказано: «Не верь зловещим сновиденьям» — IV, 459); это особенно резко подчеркивало, что сон Алеко предсказывает и предвосхищает будущие события, Алеко на минуту кажется, что он не верит снам, однако сон повторяется накануне убийства:

Алеко спит: в его уме  
Виденье смутное играет...

Очевидно, что это же самое «виденье» об измене Земфиры, так как дальше сразу же говорится:

Он, с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку простирает.

И в этом моменте поэмы Алеко противопоставлен старому цыгану: тот, перед тем как обнаружить исчезновение Мариулы, тоже спал, но «мирно» (с этим гармонируют слова в самом начале поэмы о том, что цыганам свойствен «мирный сон под небесами» и что он даже «весел»). Мучительный же сон Алеко превращается в преступление наяву. Когда Алеко идет по «зловещему следу» и видит на могиле Земфиру и молодого цыгана, он понимает, что его «предчувствие», его сон сбываются:

Могилы на краю дороги  
Вдали белеет перед ним...  
.....  
Идет... и вдруг... иль это сон?  
Вдруг видит близкие две тени,  
И близкий шепот слышит он  
Над обесславленной могилой.

Здесь слова «иль это сон» — не часто встречающийся фразеологический оборот, обозначающий «или это мне кажется, снится» (см. слова из внутреннего монолога Онегина, увидевшего на светском балу Татьяну: «Та девочка... иль это сон?..»); они выражают ужас Алеко перед тем, что его сон об измене Земфиры стал реальностью. Это с предельной ясностью выражено в варианте поэмы: «Ужель то страшный сон!..» (IV, 428 — вместо

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 450. См. также другую трактовку сна Алеко в кн.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 79—80. Ю. В. Манн говорит о том, что в эпизоде сна Алеко Пушкин «полной сюжетной ясности поэме намеренно не дает».

«Иль это сон?»); речь идет именно о тех «страшных мечтах», которые томили Алеко еще в его первом сне. Затем Алеко убивает человека, который в его вешем сне стоял между ним и Земфирой («между нами»), и ее саму, совершая действительно страшное преступление (сгущая романтическую атмосферу ужаса, Пушкин говорит об «окровавленном» Алеко, сидящем утром после ночного преступления «на камне гробовом» «с ножом в руках»: «Убийца страшен был лицом»). Конечно, в снах Алеко нельзя искать полного соответствия с этим преступлением (Алеко, например, произносит во сне имя любовника Земфиры, но не делает этого в сцене убийства, называя его просто «красавец молодой»). «Виденье» Алеко Пушкин не случайно характеризует как «смутное», и это вполне отвечает поэтике романтического произведения. Но сны Алеко все же с большой определенностью предвещают трагическую развязку.

Итак, если поющая Земфира как бы видит наяву ужасную заключительную сцену поэмы, то Алеко видит ее во сне. Однако эти предсказания связаны с главными особенностями психологии героев (с самоотверженностью в любви Земфиры, с мстительностью Алеко) и образуют последовательные ступени в логическом развитии сюжета. Захваченная новой страстью, Земфира, стремясь вызвать ссору с Алеко, поет ему очень обдуманно выбранную песню о старом муже и молодом любовнике и угрожающе спрашивает: «Так понял песню ты мою?», а далее восклицает: «Я песню про тебя пою». Алеко действительно «понимает» песню: сразу же после этого происходящего утром или днем эпизода в поэме рассказывается, как ночью Алеко, уже зная о новом увлечении Земфиры, видит сон о том, что между ним и Земфирой встал другой человек. Но, может быть, еще важнее этой психологической и сюжетной мотивированности, свидетельствующей о глубочайшем проникновении в человеческое сердце и безупречном расчете великого мастера, то, что в самом стиле поэмы проявляется чисто пушкинская любовь к жизни, которую не могли уничтожить и перечеркнуть мрачные размышления о силе судьбы. С помощью романтически ярких художественных средств в поэме изображена праздничная красота природы и любви, не имеющая ничего общего с тусклой обыденностью. Недаром современники отмечали в «Цыганах» картины «расцветки самой яркой», «пламенные и смелые» выражения. Рисуя высшие формы наслаждения, Пушкин характеризует их словом «упоенье» («упоенье вечной лени», «упоительное лобзанье», сюда же примыкает выражение «сладкие уверенья»).

Отметим, что, изображая наслаждения любви, Пушкин иногда использует праздничную и жизнелюбивую художественную манеру своего учителя Батюшкова, в которой он ценил «роскошь и небрежность воображения» (XII, 263). «Оставьте, дети, ложе неги!» — говорит Алеко и Земфире старый цыган после их первой брачной ночи в таборе. Это, несомненно, батюшковский

мотив. В известном стихотворении Батюшкова «Мечта» нарисован Гораций, «томимый неугою на ложе из цветов», а в знаменитом батюшковском послании «Мои пенаты» поэт и его возлюбленная Лила упиваются любовью «на ложе сладострастья».

Праздничная красота и вечная свобода природы запечатлены в поэме в многочисленных сравнениях. Земфира — сияющая «вольная луна», которая «пышно» озаряет облака; Мариулой любовались «как солнцем», а ее «младость» «вольнее птицы»; возлюбленный, о котором поет Земфира, «свежее весны, жарче летнего дня»; Алеко сравнивается с «птичкой беззаботной», улетающей, когда наступает «осень поздняя», «в дальние страны», — это тонко подготавливает возникающий в конце поэмы трагический образ Алеко — одинокого раненого журавля, оторванного «гибельным свинцом» от «станции поздних журавлей», отправившихся «вдаль на юг» «перед зимою».

## 5

Любовь к жизни, окрасившая в яркие праздничные тона романтические описания поэмы, сказалась и в ее реалистических мотивах, опять-таки свидетельствующих о том, что мрачные философские выводы, к которым в эту пору пришел Пушкин, не отвратили его от действительности и не заставили уйти в мир мистических бестелесных видений. Как показывает «Путешествие Онегина», Пушкин иногда понимал под реализмом, не употребляя, конечно, этого термина, возникшего гораздо позднее, полную противоположность романтизму — изображение обыкновенного в человеке, обыкновенного в нации и обыкновенного в природе. В «Путешествии Онегина» Пушкин противопоставлял «пламенным» переживаниям поэта-романтика с его идеалом «гордой девы», с его любовью к шуму моря и экзотическим «пустыням» мирную семейную жизнь:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи —  
Да пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых;  
Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака.  
Мой идеал теперь — хозяйка,  
Мои желанья — покой,  
Да шей горшок, да сам большой<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эта строка — русская поговорка, смысл которой — личная независимость. Разумеется, реалистическая бытопись далеко не единственная сфера реализма Пушкина. Реализм Пушкина выражался и в исторической правде, и в верности изображения человеческих характеров, и во многом другом.

Поэзия обыкновенного есть уже в «Цыганах». Создавший ко времени окончания «Цыган» три главы «Евгения Онегина», Пушкин вводит в свою поэму гораздо больше реалистических моментов, чем в другие, сочиненные ранее южные поэмы. И что очень важно, в «Цыганах» — по сравнению с другими «южными поэмами» — значительно усиливаются социальные мотивировки поведения героев. Это относится в особенности к Алеко, жившему до своего прихода в табор в собственническом мире. Пушкин резко подчеркивает, что Алеко вырос в привилегированной среде. Не только старый цыган помнит и говорит о том, что Алеко «рожден среди богатого народа». Эта мысль выражена и в словах Земфиры о жизни Алеко в городе:

Но там огромные палаты,  
Там разноцветные ковры,  
Там игры, шумные пиры,  
Уборы дев там так богаты!..

Собственничество Алеко, как мы видели, во многом воспитано тем самым «обыкновенным» бытом «душных городов», который он проклинает, хотя основные причины поведения главного героя все же определяются его романтическими страстями. С другой стороны, хотя на цыган тоже прежде всего влияют страсти, их бедность, противопоставленная богатству, делает их крохотными и непритязательными. Потому-то они, в отличие от Алеко, ни в малейшей мере не собственники. Пушкин не случайно повествует о «бродающей бедности» цыган, о том, что они «природы бедные сыны».

Многие художественные черты поэмы также подсказаны реалистическим взглядом на жизнь. Это знаменовало значительный шаг вперед в эстетическом развитии Пушкина, так как традиционный «набор» романтических художественных средств был довольно ограниченным (в частности, для сравнений в «Цыганах» использовались преимущественно небесные тела, времена года и связанные с ними явления или птицы). Само слово Пушкина как бы в противоположность романтическому языку страстей нередко приобретает реалистический, подвижный характер и применяется в предметно-бытовом, вполне точном значении (некоторым критикам особенно понравились в поэме «живая картина цыганского табора» и «свободная точность» выражений. Цыгане варят «нежатое пшено», снег покрывает тело Овидия «пушистой кожей» (курсив наш. — Н. Ф.) и т. п.). Частичный, но четко наметившийся отход Пушкина от эффектного романтического стиля сказался и в его работе над «Цыганами», о которой мы можем судить по вариантам поэмы. Пушкин, например, устранил внешне красивый, но малоправдоподобный в условиях цыганского быта штрих: «венчание» чела мертвой Земфиры розами (IV, 432).

В «Цыганах» меньше условно-романтических картин природы, чем в «Бахчисарайском фонтане». Исключение представляет

лишь эффектный образ луны, который, впрочем, как мы видели, имеет и психологическое значение спутника и символа Земфиры. В основном же Пушкин, как и в «Кавказском пленнике», описывает жизнь народа на фоне национального пейзажа.

В послании «Баратынскому. Из Бессарабии» Пушкин писал: «Сия пустынная страна // Священна для души поэта». Такая «пустыньность» и возникает перед читателем «Цыган». Перед ним открываются «пустынное поле», «опустелая равнина», степи, «дальние курганы». Эти едва намеченные пейзажи создают впечатление сурового и довольно мрачного однообразия.

В «Цыганах» Пушкин дает множество художественных деталей, которые должны запечатлеть обыкновенное в нации, ее будничныи быт. Эти детали были полным диссонансом с возвышенностью произведений других романтиков (Жуковского, Рылеева), ее своеобразным отрицанием. Детей цыган несут ослы «в перекидных корзинах», в таборе звучит «собак и лай и завыванье». Здесь перед читателем предстают уже не романтические птицы, а животные, необходимые цыганам. К числу таких животных относится и ручной медведь. Его образ связан с тем, что хотя для цыган в поэме типично «упоенье вечной лени» (такое «упоенье» полюбил пришедший в табор Алеко), им все же приходится как-то добывать себе средства к существованию (в чем также участвует Алеко). Еще в начале поэмы раздается «звон походной наковальни», а потом старый цыган предлагает Алеко в качестве «промысла» ковать железо или обходить села с медведем. За это последнее занятие и берется Алеко. Такая деталь не понравилась и не могла понравиться романтику Рылееву, ценившему в героях поэм прежде всего возвышенность характера. Утверждая, что «характер Алеко несколько унижен», он писал Пушкину: «Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом?» (XIII, 160). Рылеева неприятно поразило то, что Алеко, который, как было сказано, находится в остром конфликте с «толпой» и жалуется на ее «гоненье», оказывается в роли человека, развлекающего ее за деньги: он показывает медведя «перед толпою осторожной», после чего Земфира собирает вольную дань с «поселян». Правда, это «толпа» не городская, а сельская, но романтик Рылеев, естественно, не мог одобрить такого снижения образа гордого, противопоставленного «толпе» героя. Однако Пушкин, желавший возможно глубже погрузить своего героя в цыганский быт, не только подробно описал, как «Алеко с пеньем зверя водит», но и, возражая Рылееву, сделал в 1830 году следующую запись: «О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь (это, конечно, не так: в поэме два вполне честных человека — старый цыган и Овидий! — Н. Ф.). Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще



собирает деньги с глазющей публики. — Вяземский повторил то же замечание. Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее. Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: *ma tanto meglio!*» (XI, 153).

Эта полемика, объяснявшаяся тем, что Пушкин в 1830 году стоял на позициях реализма, тенденции которого выразились в «Цыганах», затрагивала не только Рылеева, но и еще более убежденного романтика Вяземского, который находил, что «промысел» Алеко «не имеет ничего поэтического», и хотел, чтобы герою поэмы было предоставлено с «удальством» «барышничать и цыганить лошаадьми». Вяземский был, конечно, неправ. «Промысел» Алеко с медведем очень экзотичен; он гораздо поэтичнее, чем торговля лошаадьми или занятия, названные Пушкиным в его записи (кузнец, чиновник, помещик). В записи Пушкин настаивал лишь на том, что «промысел» Алеко — это одна из тех характерных деталей цыганского быта, без изображения которых нельзя было бы правдоподобно нарисовать новую жизнь «опростившегося» героя, определяющую собой весь сюжет поэмы. Но цыганский быт сам по себе настолько необыкновенен, что и эта, и многие другие похожие детали не разрушали, а, наоборот, подчеркивали экзотический колорит произведения. Поэзия обыкновенного в «Цыганах» была в то же время поэзией необыкновенного. Будничное у цыган совершенно необычайно с точки зрения цивилизованных горожан. Вот почему в поэме нет стилистического разнобоя между романтическими и реалистическими деталями. По-своему символична строчка поэмы «Лохмотьев ярких пестрота», сразу раскрывающая живописность бедного и скудного, но всегда красочного быта цыган. Экзотичны и «изодранные шатры» цыган — образ, повторяющийся в поэме дважды, и «шум», сопровождающий «походы» табора. Все это создает звуковые и зрительные образы большой яркости, органически входящие в романтическую поэтику. Тот же медведь, который

И тяжко пляшет и ревет,  
И цепь докучную грызет;—

не просто подневольный участник «промысла» цыган, но живописное пятно, прекрасно гармонирующее с романтической исключительностью характеров героев поэмы и происходящих в ней событий; вместе с тем, его «рев» сливается с «криком», «шумом» и «цыганскими припевами» табора, создавая дикую, экзотическую звуковую гармонию романтического плана. И вполне закономерно Пушкин, описывая медведя в середине поэмы, применяет сложные метафорические образы романти-

<sup>1</sup> «Но тем лучше» (итал.).

ческой поэтики: «Медведь, беглец родной берлоги, косматый гость... шатра» (и в сне Татьяны, одном из самых романтических мест «Евгения Онегина», медведь — «косматый лакей» геронни).

Но все же Пушкин захватывает в «Цыганах» новые, более будничные, чем в других южных поэмах, сферы жизни, и вместе с тем изменяется сам его подход к жанру романтической поэмы. В «Цыганах», конечно, чувствуется та «бешеная свобода», та ломка всех старых классических форм, которую Пушкин считал необходимой и обязательной чертой романтической литературы (XIII, 102). Поэма построена по свободному плану и развивается в быстрой, нескованной смене разнообразных мыслей, переживаний и картин. Но по сравнению с «Бахчисарайским фонтаном» в «Цыганах» гораздо меньше авторского лиризма: личность автора возникает здесь лишь в эпилоге, и ее самораскрытию уделено мало места.

В то же время в «Цыганах» по сравнению с «Кавказским пленником» гораздо более скромную роль играет самовыражение главного героя. Теперь Пушкин часто смотрит на его страсти как бы со стороны, объективно их изучая, как он сделал это впоследствии, но с несравненно большей психологической тонкостью в маленьких трагедиях. Если в «Кавказском пленнике» герой в монологе, занимающем около 60 строк, рассказывает Черкешенке о своей разочарованности, то в «Цыганах» почти нет монологов Алеко, за исключением его занимающей всего 14 строк тирады, направленной против цивилизации. Зато довольно много места в поэме занимают объясняющие судьбу Алеко и Земфиры монологи своеобразного героя-резонера — старого цыгана.

Это стремление Пушкина к объективности изображения психологии и поступков героев вполне естественно привело к тому, что повествовательность в «Цыганах» органично соединилась с чисто драматической формой. Именно как драматург Пушкин разбивает свыше половины поэмы на реплики и монологи действующих лиц. Более того, отдельные моменты поэмы приобрели бы полную, окончательную ясность только в случае, если бы она была представлена на сцене. В финальном эпизоде поэмы Земфира обращается к молодому цыгану: «Мой друг, беги, беги!», но Алеко восклицает: «Постой! Куда, красавец молодой? Лежи» — и убивает любовника Земфиры. Значит, молодой цыган действительно попытался бежать, и мы видели бы это, если бы поэма игралась на сцене как драматическое произведение.

В «Цыганах» есть и излишние в поэмах обыкновенного типа авторские ремарки, обозначающие не описанные и не отмеченные стихами движения и действия героев. Земфира, поссорившись с Алеко, «уходит и поет: «Старый муж» — и проч. Застав Земфиру с молодым цыганом, Алеко «вонзает в него нож», а затем «поражает ее». Невольно возникает мысль, не думал ли

Пушкин, что «Цыганы» могут быть драматическим представлением с чтецом, передающим авторский текст, и актерами, исполняющими роли действующих лиц. Хотя этому предположению противоречит то обстоятельство, что в ряде мест поэмы авторский текст и речь действующих лиц смешаны в едином поэтическом повествовании (например, «Отец мой, — дева говорит, — веду я гостя...» и т. д.) и не могут быть расчленены и разорваны при сценическом воплощении.

Этот анализ показывает, что «Цыганы» близки к маленьким трагедиям Пушкина не только по глубокому психологическому содержанию, но отчасти и по форме. «Цыганы», где поэт уже во многом вышел за пределы романтически-субъективного подхода к жизни и романтического стиля, открывали путь к реалистической драматургии Пушкина — к маленьким трагедиям, посвященным строго объективному изучению человеческих страстей, и к написанному всего через год после окончания поэмы «Борису Годунову».

«Цыганы» были завершением исканий Пушкина в области усложнения структуры романтической поэмы и одновременно их отрицания. Мы видели, что Пушкин жаловался на «бедность изображения», проявившуюся в «Кавказском пленнике», и сделал значительный шаг вперед в создании сложного повествования, сочиняя «Бахчисарайский фонтан». Следующим шагом стали «Цыганы», где ясно обнаружилась особая пушкинская — выражаясь словами самого поэта — «сила изобретенья» (41, 61). В «Цыганах» уже не два, как в «Кавказском пленнике», и не четыре, как в «Бахчисарайском фонтане»<sup>1</sup>, а семь героев: Алеко, Земфира, молодой цыган и старый цыган действуют в поэме, о Мариуле и Овидии в ней рассказывается, но они предстают перед читателем как вполне живые лица. А в эпилоге появляется седьмое действующее лицо — автор, не только повествующий о стране, в которой происходит действие, о Молдавии, «где повелительные грани Стамбулу русский указал», но и выступающий — чего не было в «Бахчисарайском фонтане» — как свидетель и участник жизни народа, изображенного в поэме.

Герои поэмы вступают между собой в очень сложные взаимоотношения, причем образуется не только «прямая» линия развития сюжета, но и линии «косвенные»: например, беседы Алеко со старым цыганом, входящие в систему предсказаний, намекают на сюжетную катастрофу, а когда она происходит, тот же старый цыган — чего не было в других южных поэмах — выступает как носитель и выразитель высшей правды, нравственного начала произведения.

Белинский писал, что «Цыганы» стоят выше предшествовавших поэм Пушкина «не только по их мысли», но и «по развитию действия». Это вполне соответствовало действительности.

<sup>1</sup> Как было сказано выше, четвертым героем этой поэмы является автор.

Монологи, задерживавшие ход действия в «Кавказском пленнике» и отчасти даже в «Бахчисарайском фонтане», были в «Цыганах» сравнительно небольшими, причем самый длинный монолог в поэме — монолог старого цыгана о его любви к Мариуле, занимавший 40 строк — был как бы отступлением, повествующим о прошлом. Вообще темп повествования в «Цыганах» по сравнению с «Бахчисарайским фонтаном» стал еще более быстрым. Этому прежде всего способствовало обилие в поэме небольших или даже совсем коротких реплик действующих лиц. Так, в конце произведения Пушкин не рассказывает, как Земфира и молодой цыган замечают появление их будущего убийцы Алеко: это место поэмы дано в быстрой смене реплик. После слов Земфиры «Если без меня // Проснется муж...» следуют слова Алеко: «Проснулся я», свидетельствующие о приближающейся катастрофе. Точно так же в начале поэмы решение Алеко жить в таборе и радость Земфиры даны в сжатых стремительных репликах: «Я остаюсь. // Он будет мой. // Кто ж от меня его отгонит?..»

Но тем самым Пушкин, давший в «Бахчисарайском фонтане» блестящий образец формы романтической поэмы, как бы взорвал эту форму «изнутри» в «Цыганах» введением драматического действия, отражавшего реалистические тенденции. Такие тенденции привели и к тому, что в «Цыганах» динамический, экспрессивный, романтический стиль часто сочетается с более спокойным и повествовательным. Наряду со страстными признаниями («Еще одно, одно лобзанье!» — восклицает молодой цыган в сцене свидания с Земфирой) в поэме звучат мудрые и часто афористичные слова старого цыгана («Чредою всем дается радость; // Что было, то не будет вновь», и т. п.). Старый цыган не случайно говорит Алеко:

Послушай, расскажу тебе  
Я повесть о самом себе (курсив наш. — Н. Ф.).

Реалистические тенденции заставили Пушкина дать в «Цыганах» четкий план, отсутствовавший в более ранних лирических южных поэмах. Впоследствии Пушкин утверждал, что «единый план» «Ада» Данте «есть уже плод высокого гения» и что поэту нужна «сила ума», «располагающая» части в их отношении к целому» (XI, 41, 42). План «Цыган» ясен и строен. Д. Д. Благой показал, что, хотя в «Цыганах» есть «нарочитая прерывистость, отрывочность», вся поэма представляет собой «единое сочлененное и логически обусловленное целое»<sup>1</sup>. Такое единство, по нашему мнению, достигается именно тем, что поэму организует высказанная в эпилоге мысль о «роковой» и всеобщей силе страстей. Последовательное проведение этой мысли через всю структуру поэмы делает «Цыган» композиционно целым художественным организмом.

<sup>1</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, с. 337.

Но хотя мысль о неумолимой власти страстей, принимающих образ судьбы,—это ключ к идейной и художественной структуре поэмы, не оправдан взгляд, согласно которому «Цыганы» только пессимистическое произведение. Как ни мучителен был кризис мировоззрения Пушкина 1823 года, он не привел к коренному перелому в настроениях поэта. Несмотря на временный пессимизм, Пушкин сохранил в «Цыганах» свои общественные и этические ценности и свою любовь к жизни, ярко заблиставшую в стиле поэмы.

В дальнейшем Пушкин вышел из своего идейного кризиса и преодолел временный пессимизм (это наметилось уже в «Подражаниях Корану», написанных в сентябре—ноябре 1824 года, где поэт в первом «Подражании Корану» дал образ пророка, хранящего и отстаивающего собственную независимость, несмотря на постоянные гонения). Не случайно в стихотворении «Цыганы», озаглавленном так же, как поэма, но сочиненном гораздо позднее, в 1830 году, вовсе отсутствуют мрачные философско-психологические тона; здесь Пушкин, как бы забывая о своем утверждении в поэме, что у цыган нет счастья, приветствует их словами: «Здравствуй, счастливое племя!» Во второй половине 20-х годов и в 30-е годы отношение Пушкина к страстям существенно изменяется. Пушкин уже не считает, что страсти всегда и для всех губительны. В VIII главе «Евгения Онегина», законченной в 1830 году, напротив, прямо говорится о благотворном влиянии на юные сердца живительного «дождя страстей»:

Люби все возрасты покорны;  
Но юным, девственным сердцам  
Ее порывы благотворны.  
Как бури вешние полям:  
В дожде страстей они свежеют,  
И обновляются, и зреют —  
И жизнь могущая дает  
И пышный цвет и сладкий плод<sup>1</sup>.

Мы рассмотрели все южные поэмы Пушкина и видели, как в них обозначались и накапливались элементы реализма. Кризис же мировоззрения Пушкина, произошедший в 1823 году, заставил поэта другими, трезвыми глазами взглянуть на мир и изобразить его с установкой на объективность. В течение некоторого времени Пушкин, одновременно работающий над «Цыганами» и первыми главами «Евгения Онегина», выступает и как романтик, и как реалист, но постепенно, к середине 20-х годов, в нем берет верх именно реалист. Мрачные настроения по-

---

<sup>1</sup> В последующем тексте этой строфы идет речь о том, что «в возраст поздний и бесплодный» страсти «печальны» и мучительны. Но Алеко и Земфира юны, и все же их губят «страсти роковые». Между тем теперь Пушкин, ставший смотреть на жизнь менее мрачно, чем в «Цыганах», считает, что страсти дают в юности радость и счастье.

эта схлынули, но в нем навсегда осталось стремление пристально взглянуть в людей «как они есть» («И взор я бросил на людей...» — писал Пушкин в одном из своих самых «кризисных» стихотворений «Мое беспечное незнание...»). Теперь в человеке Пушкина начинает интересоваться не столько исключительное, сколько обыкновенное. Как справедливо отметил У. Р. Фохт, «в отличие от романтизма объектом изображения в «Евгении Онегине» являются не исключительные переживания героев, а их повседневное душевное состояние»<sup>1</sup>.

Но в творчестве Пушкина и после его окончательного перехода на позиции реализма сохранялись романтические мотивы. Они властно давали знать о себе и в бытовом, и в психологическом реализме Пушкина. К их рассмотрению в одном из шедевров пушкинского творчества — маленьких трагедиях — мы и перейдем в следующей главе.

## VII. РОМАНТИКА И РЕАЛИЗМ В МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ

### I

Во второй половине 20-х и в 30-е годы у Пушкина, ставшего реалистом, уже не было ни романтической литературной программы, ни единого романтического стиля. Характеризуя этот период его творчества, уже нельзя говорить о романтизме как о теоретически обоснованной и художественно целостной системе. Однако в творчестве Пушкина и в это время существовала романтика, которая, по справедливому замечанию Г. Н. Поспелова, «может находить свое выражение и далеко за пределами романтического направления»<sup>2</sup>. В пору николаевской реакции Пушкин, находившийся в остром конфликте с действительностью, сохранял устремления к «необыкновенному», ко всему, что могло вывести за бытовые и психологические рамки оскорбительно мелких явлений жизни, сделавшейся еще более тусклой, чем в «додекабрьское» время.

Наиболее ясно и ярко сказались эти настроения в стихотворном диалоге «Герой», датированном 19—31 октября 1830 года<sup>3</sup>, т. е. написанном в знаменитую, удивительно «плодоносную» для Пушкина Болдинскую осень.

---

<sup>1</sup> См.: Фохт У. Р. Становление критического реализма (Пушкин, Лермонтов, Гоголь). — В сб.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972, т. I, с. 178.

<sup>2</sup> Поспелов Г. Может ли быть романтизм без романтики? Вопросы литературы, 1964, № 9, с. 115.

<sup>3</sup> Поводом для сочинения стихотворения явился для Пушкина приезд Николая I в пораженную холерной эпидемией Москву.

В «Герое» Пушкин набрасывал образ Наполеона, максимально расходящийся с исторической правдой. Пушкин давно считал главной моральной чертой французского императора «презрение» «к человечеству» (XI, 14). В варианте «Евгения Онегина» он подытожил его индивидуалистические принципы:

Мы все глядя в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно...  
Собою жертвовать смешно (VI, 276).

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

Миф о Наполеоне понадобился Пушкину для того, чтобы прославить романтику «вымысла», противопоставленную тусклой действительности. Второй участник диалога — Друг напоминает поэту о мемуарах, опровергающих наполеоновскую легенду, но поэт с тем большей энергией ставит ее выше исторического материала.

Друг  
Мечты поэта —  
Историк строгий гонит вас!  
Увы! его раздался глас,—  
И где же очарованье света!

Поэт  
Да будет проклят правды свет,  
Когда посредственности хладной,  
Завистливой, к соблазну жадной  
Он угождает праздно! — Нет!  
Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман...

Эта романтика «вымысла», по существу направленная против душевной мелкости людей, окружавших Пушкина в «свете», где он вынужден был вращаться, продолжала линию его романтических произведений южного периода, в которых герои были отмечены печатью романтической исключительности.

Черты «исключительности» легко обнаружить у Дубровского, Кирджали, Сильвио и даже у Онегина в VIII главе романа, где он выступает как герой, принципиально отличающийся от посредственных и благонамеренных светских людей, и вовсе не похож на легкомысленного баловня судьбы, который возникал перед читателем в I главе. Черты романтической исключительности можно найти и у Марии в «Полтаве» и, разумеется, у Клеопатры в «Египетских ночах». Очень показательно, что некоторых из таких «исключительных» персонажей (Германна, Зинаиду Вольскую) Пушкин прямо или косвенно называет «романтическими»; по всей видимости, это слово, указывающее что персонаж как бы вышел из романа, ассоциировалось у Пушкина с романтизмом по признаку необыкновенного<sup>1</sup>.

Добавим, что Пушкина в «последекабрьскую» пору, как и в период создания «южных поэм», по-прежнему интересуют романтические герои в жизни. В 1831 году Пушкин хотел написать произведение о декабристе Якубовиче, в котором он, как мы говорили, и в 20-е годы видел романтического героя. Действие этого произведения должно было развертываться на Кавказе; согласно одному из вариантов плана, Якубовича, как и «Кавказского пленника», освобождала из неволи влюбленная в него казачка-черкешенка. Романтическим героем в жизни был для Пушкина и Грибоедов, блистательно изображенный на страницах «Путешествия в Арзрум». Пушкин видит в Грибоедове «необыкновенного» человека с «пылкими страстями», прошедшего «бурную» жизнь и погибшего «посреди смелого неровного боя». Романтическая судьба привлекала Пушкина и в «кавалерист-девице» Н. А. Дуровой. Он отметил, что в первом томе «Записок Дуровой» «пылкая героиня описывает самые необыкновенные происшествия» (XII, 135). А в «Рославле» Пушкин резко и зло противопоставил «тупому» светскому обществу барской Москвы, не понимающему, что такое «сильное движение сердца», приехавшую в Россию «необыкновенную женщину», «сочинительницу Коринны» Жермену де Сталь — автора того самого трактата о страстях, идеи которого были близки «Цыганам».

В художественном творчестве Пушкина во второй половине 20-х годов и в 30-е годы мы находим то же изображение сильных страстей, которое было ведущим в его произведениях южного периода. Оно опять-таки являлось вольнолюбивым вызовом той душевной мелкости, которая стала психологической нормой для

---

<sup>1</sup> Та же ассоциация возникала и у очень многих писателей конца XVIII — начала XIX века, например у князя П. И. Шаликова, в сознании которого необыкновенный пейзаж вызывал «романическое воспоминание», связанное со страшными картинами «готических» произведений Анны Радклиф (см.: Вацуро В. Э. Литературно-эстетическая проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм». — В сб.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начале XIX века. Л., 1969, с. 193).



быта общественных верхов николаевской поры («Душой не слишком был отважен; // Зато был сух, учтив и важен», — характерно писал поэт о Воронцове еще в 1824 году). Пушкин продолжает рисовать бурные страсти в своей лирике, сохраняя в ней романтическую фразеологию страстей (см. такие выражения, как «пламенная душа», «пламя страстей» и т. п.). Набрасывая портрет А. Ф. Закревской, обладающей «пылающей душой» и «бурными страстями», он восхищается тем, что она отбрасывает все светские условности,

Как беззаконная комета  
В кругу расчисленном светил (*Портрет*).

Изображение сильных страстей дано в крупных произведениях Пушкина «последекабрьской» поры. Онегин, вновь встретивший Татьяну (в последней главе романа), начинает «пылать» и испытывать «волнение в крови». Его «блаженство» в том, чтобы «в муках замирать», «бледнеть и гаснуть». И в этом гениальном реалистическом романе мы находим пушкинскую романтическую фразеологию любви («пламенная тоска», «тайный жар», «порыв страстей», «мятежная власть» страстей, «безумной страсти казнь»). В «Пиковой даме» Германн, по словам Томского, «лицо истинно романическое»; как подчеркнуто повествователем, он «имел сильные страсти» и «огненное воображение». Главная страсть Германна — обогащение («Деньги — вот чего алкала его душа»). Подчиняясь этой страсти, он ведет в конце повести игру, похожую «на поединок», игру, которая прямо названа «несбыкновенной». Но даже письма к Лизавете Ивановне он пишет «вдохновенный страстию». Это «страстные письма», «пламенные требования».

В «Египетских ночах» Клеопатра предлагает своим гостям «страстный торг». В вызвавшемся участвовать в нем молодом и неопытном юноше «кипит» «страстей неопытная сила». Ту же романтическую «игру страстей» находим в незаконченных пушкинских отрывках, связанных с замыслом «Египетских ночей». «Гости съезжались на дачу» и «Мы проводили вечер на даче». Геронья обоих отрывков — русская Клеопатра Зинаида Вольская (ее прототипом также была Закревская) — женщина с «огненными пронзительными глазами», которая «осмеливалась явно презирать ненавистные... условия» света, обладала «сильными страстями»; у нее «пылкое сердце, романтическая голова», светские люди находят, что «страсти ее погубят».

Таким образом, романтическая струя проходит через очень многие произведения «последекабрьского» Пушкина. Более того, она так широка, что ее подробный анализ занял бы больше места, чем описание собственно романтизма Пушкина. Поэтому мы остановимся лишь на самом гениальном ее воплощении в маленьких трагедиях Пушкина. Для понимания их происхождения очень важно подчеркнуть, что романтические тенденции

Пушкина во второй половине 20-х годов и в 30-е годы проявлялись и в его желании уйти в иные, чаще всего далекие исторические эпохи, не похожие на современность своей яркостью и «исключительностью». Пушкина привлекал античный мир (з «Египетских ночах» и в неоконченном отрывке «Цезарь путешествовал...») и русский XVIII век (в «Полтаве» Пушкин трактовал его как время героев, «столь полных волею страстей»). И особенно «притягивали» Пушкина времена западноевропейского феодализма с их ярким колоритом, дававшим прекрасную возможность развернуть мотивы романтического «вымысла». В варианте стихотворения «Осень» (1833) Пушкин так описывал вдохновение 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, жида, богатыри... (III, ч. 2, с. 917).

В этот перечень, в эту «мечту» поэта входят традиционные черты рыцарской литературы, в том числе и те, которые еще до того появились в маленьких трагедиях («Стальные рыцари» — барон Филипп, Альбер; «испанцы в епанчах» и «монахи» — персонажи «Каменного гостя» и т. д.). Такие «необыкновенные» времена и «необыкновенные» образы можно найти в большинстве маленьких трагедий Пушкина.

## 2

Маленькие трагедии Пушкин написал в Болдине в октябре — ноябре 1830 года с необычайной быстротой (23 октября написан «Скупой рыцарь», 26 октября — «Моцарт и Сальери», 4 ноября — «Каменный гость» и 8 ноября — «Пир во время чумы»). Впрочем, замыслы маленьких трагедий возникли у Пушкина в более раннее время; об этом свидетельствует их список, относящийся, вероятно, к 1827 году. В этот список входит десять названий, в том числе иногда видоизмененные названия трех сочиненных впоследствии маленьких трагедий. «Скупой рыцарь» (в списке: «Скупой»), «Моцарт и Сальери» (так и в списке) и «Каменный гость» (в списке: «Д < он > Жуан»).

На обложке рукописи или рукописей маленьких трагедий Пушкин определил эти свои произведения, как «опыт драматических изучений», хотя он в то же время сам называл их в письме к П. А. Плетневу маленькими трагедиями (XIV, 133). В. Я. Брюсов правильно отметил, что «Пушкин изучал самую драму, драматическую форму»<sup>1</sup>. Сходную точку зрения развил

<sup>1</sup> Брюсов В. Мой Пушкин. М.—Л., 1929, с. 169.

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>1</sup>. Но по нашему мнению, Пушкин в маленьких трагедиях вместе с тем хотел изучить человеческие страсти<sup>2</sup>. Недаром он утверждал в заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина (1830), что «изображение... страстей и излияний души человеческой всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно», что «драма стала заведывать страстями и душой человеческою» (XI, 178). В маленьких трагедиях Пушкин рисовал страсти в их высшем развитии, в их вершинных формах (скупость барона, зависть Сальери, любовь Дон Гуана, сюда же примыкает смелость Вальсингема, бросающего вызов чуме). Мы не можем с полной точностью судить о содержании всех не осуществленных Пушкиными замыслов маленьких трагедий, но один из них все же достаточно ясен. Это замысел маленькой трагедии «Димитрий и Марина». Говоря о «Борисе Годунове», о произведении, где действовали те же герои, Пушкин писал: «...любовь весьма подходит романческому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычайный характер... это была странная красавица; у нее была только одна страсть — честолюбие, но до такой степени сильное, бешеное, что трудно себе представить». Сказав дальше о том, что Марина «жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование», Пушкин писал: «Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня, как страсть» (XIV, 395). Из этих слов вытекает, что Пушкин хотел вернуться к основным психологическим темам сцены у фонтана из «Бориса Годунова», где сталкивались две страсти — любовь Самозванца и честолюбие Марины<sup>3</sup>. Но особенно замечательны эти слова потому, что в них на каждом шагу встречаются формулы, очень близкие к определениям романтизма в высказываниях о нем Пушкина — «необычайный», «странный», «бешеный», «бурный». Таким образом, если бы Пушкин написал маленькую трагедию

<sup>1</sup> См.: Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, с. 397.

<sup>2</sup> Г. В. Чичерин очень точно писал о маленьких трагедиях (за исключением «Пира во время чумы»): «Это разные произведения, составляющие, однако, систему и освещающие разные стороны человеческих страстей» (Чичерин Г. В. Мопарт. Л., 1971, с. 202).

<sup>3</sup> С. М. Бонди указал, что честолюбие должно было быть основой другой задуманной Пушкиным маленькой трагедии — «Ромул и Рем: здесь совершалось бы «братоубийство из честолюбия» (Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., 1941, с. 399). Характерно и то, что Пушкин собирался написать маленькую трагедию «Павел I» — пьесу о человеке, которого он называл «романтическим нашим императором».

«Димитрий и Марина», он изобразил бы и в ней «исключительные» романтические страсти.

Романтика страстей есть во всех «маленьких трагедиях». Она дана преимущественно в «обрамлении» средневековья, которое, как мы видели, представлялось Пушкину столь благоприятным для романтического «вымысла» (действие «маленьких трагедий», за исключением «Моцарта и Сальери», разворачивается в эпоху позднего средневековья, по-видимому в XVI—XVII вв.; в «Пире во время чумы» можно указать и более точную дату — 1665 год — год великой лондонской чумы). Времена средневековья позволяли Пушкину разрабатывать острейшие романтические сюжетные ситуации. 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 относящейся к концу XVIII века, но связанной, как мы увидим, некоторыми своими бытовыми деталями с рыцарскими временами.

Объединяет маленькие трагедии и другое важное обстоятельство. В пору сочинения «маленьких трагедий» Пушкин был твердо уверен, что решающим фактором для конечной оценки страстей и всех человеческих дел является их отношение к высшему этическому критерию — счастью человечества. В финале уже упомянутого нами стихотворения «Герой» выясняется, что Пушкин «придумал» своего Наполеона именно для того, чтобы подчеркнуть эту мысль. Ответ на тираду Друга, развенчивающего легенду о Наполеоне, который «играет» жизнью для ободрения зачумленных, поэт заканчивает словами:

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

Поэтому стихотворение «Герой», где выдвигнут принцип высшего альтруизма, где любовь к людям (в частности, способность чутко реагировать на их страдания) признана обязательным свойством истинного героя, приобретает характер этического приговора над персонажами маленьких трагедий. Сила их страстей не кажется Пушкину абсолютной ценностью. Пушкин-гуманист не отвлекается от нравственного содержания той или иной страсти, от ее целевой направленности. Как бы ни поражала читателя грандиозность переживаний скупого рыцаря или Сальери, он неизбежно даст им подсказанную Пушкиным уничтожающую этическую характеристику. И не только подсказанную, но и прямо выраженную. В «Цыганах» старый цыган выносит суровый «афористический» приговор Алеко («Ты не рожден для дикой доли, // Ты для себя лишь хочешь воли...»). Точно так же стихотворение «Герой» завершается, как

мы видели, нравственным афоризмом. И точно так же в двух первых по времени написания маленьких трагедиях, притом в столь же афористических выражениях, Пушкин выносит приговор действующим лицам: «Ужасный век, ужасные сердца!» («Скупой рыцарь»), «Гений и злодейство — две вещи несовместные» («Моцарт и Сальери»):

Мы говорили о романтике Пушкина в маленьких трагедиях. Но не следует забывать, что в них мы находим ее переплетение с психологическим и социальным реализмом. В этом сложном переплетении доминирует реализм, ставший основным художественным методом Пушкина в 30-е годы. Пушкин берет исключительную, необыкновенную по своей силе романтическую страсть (это связывает и роднит маленькие трагедии с южными поэмами), но изображает ее при помощи реалистического художественного метода и стиля. Недаром в тех же заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина Пушкин утверждал, что «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 178). Вообще в «последнедекабрьскую» пору романтическая струя органически входит в систему пушкинского реализма, но лишь как некий составной элемент. Теперь Пушкин хочет аналитически изучить человеческие страсти, а иногда и обнажить их социальный смысл и смотрит на них со стороны, развивая ту художественную линию, которая наметилась уже в «переходных» по своему методу «Цыганах».

Символичны и высокочтознаменательны слова из Пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу...»: «Страсти! какое громкое слово! что такое страсти?». В маленьких трагедиях Пушкин, как бы развивая элементы драматической формы, играющие важную роль в «Цыганах» — этой подлинной поэме страстей, — стремится возможно глубже проанализировать страсти и выяснить их сущность, не ограничиваясь ярким и резким их изображением, имевшим место в «Кавказском пленнике» или в «Бахчисарайском фонтане». Гениальное пушкинское искусство обнажить и обнажить скрытые пружины человеческого поведения, художественно запечатлеть тончайшие нюансы и обертоны страстей делают маленькие трагедии шедевром психологического анализа, предвосхищающим лучшие произведения Достоевского.

Проследим теперь, как переплетается романтика с психологическим и социальным реализмом в отдельных маленьких трагедиях Пушкина.

В большинстве маленьких трагедий на первое место выдвинуты переживания одного лица, играющие доминирующую роль по сравнению с эмоциями других персонажей. Показательно, что, составляя в ноябре 1830 года список маленьких трагедий, Пушкин обозначил их, кроме «полупереводного» «Пира во

время чумы», перечнем главных действующих лиц («Скупой», «Салнери», «Д. Г.», т. е. «Дон Гуан») и тем самым невольно очертил свою психологическую задачу. Изображая в «Скупом рыцаре» переживания такого «одного лица», Пушкин подчеркнул в бароне Филиппе черты исключительной смелости, которая поднимает героя над средним уровнем и делает его романтической фигурой. Это чисто рыцарская смелость. Ведь своеобразие пушкинской трактовки скупости в маленькой трагедии заключалось и в том, что он, в отличие от Мольера или Шекспира, изобразил именно скупого **рыцаря**. Герцог говорит, что он «всегда считал» барона «верным, храбрым рыцарем», а он сам обещает герцогу:

Бог даст войну, так я  
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;  
Еще достанет силы старый меч  
За вас рукой дрожащей обнажить.

Страх кажется барону совершенно чуждым ощущением: он готов с мечом в руках защищать свои сокровища:

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

Самой страсти барона присуща мужественная романтика, связанная с преодолением препятствий. Раскрывая предысторию души барона, Пушкин выделяет мотив «выстраданности» достижений человека, охваченного единой, всепоглощающей страстью. Барон проходит длинный путь невзгод и лишений, прежде чем добивается осуществления своих желаний — накопления сокровищ, обеспечивающих власть над миром. Характеристика этого пути занимает исключительно важное место в монологе барона:

Мне разве даром это все досталось,  
Или шутя, как игроку, который  
Гремит костями да груды загребает?  
Кто знает, сколько горьких воздержаний,  
Обузданных страстей, тяжелых дум,  
Дневных забот, ночей бессонных мне  
Все это стоило?

Нет, выстрадай сперва себе богатство,  
А там, посмотрим станет ли несчастный  
То расточать, что кровью приобрел.

Именно эта «выстраданность» служит для барона наиболее веским доказательством несправедливости законов судьбы. В «Скупом рыцаре» нарисован образ «безумца-расточителя». Это Альбер, который, по мнению барона, недостаточно серьезно относится к предмету его страсти, к деньгам, и самим своим сущест-

вованнем иллюстрирует несправедливость законов судьбы. «Безумца-расточителя» обличает пушкинский скупой, говоря о собственном сыне — наследнике «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?

Таким образом, романтическая страсть барона необыкновенно сильна и вместе с тем философски осмыслена. Изложение этой философии потребовало монологической формы: вся вторая сцена «Скупого рыцаря» представляет собой огромный монолог барона, занимающий 118 стихов. Философский характер этого монолога резко отличает его от большинства монологов в южных поэмах (в излияниях Пленника и Заремы даны лишь их эмоции, и только в монологах старого цыгана есть философские размышления).

Вместе с тем в «Скупом рыцаре» гениально раскрыта диалектика романтической могучей страсти, доходящей до самоотрицания. Скупой рыцарь ценит в накопленных богатствах потенциальную возможность утверждения своей эгоистической власти над миром. Его страсть — скупость прочно связана с властолюбием:

Что не подвластно мне? как некий демон  
Отселе править миром я могу...  
.....  
Мне все послушно, я же — ничему.

Однако это не более чем психологический иллюзионизм. Упиваясь фантастическими картинами власти над миром, скупой рыцарь впадает в состояние крайней униженности и, по словам Альбера, служит своим богатствам

как алжирский раб,  
Как пес цепной. В нетопленной конуре  
Живет, пьет воду, ест сухие корки,  
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.

Более того, самоотрицание огромной романтической страсти проявляется не только в судьбе ее носителя, но и в судьбе ее предмета. Скупой рыцарь обоготворяет 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...

Однако барон, в сущности, убивает 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, т. е. станет опять по-настоящему ценным).

Пушкин в «Скупом рыцаре», как и в южных поэмах, выдвигает идеальные этические нормы и нравственно оценивает романтическую страсть. Барон переступает через эти нормы каждый раз, когда того требует накопление. И потому он испытывает сильнейшие муки совести, хотя и видит в этом лишний аргумент в пользу владения «выстрадавшимся» 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, скребущий сердце, совесть,  
Незванный гость, докучный собеседник,  
Займодавец грубый, эта ведьма,  
От коей меркнет месяц и могилы  
Смущаются и мертвых высылают?...

Последние слова очень напоминают переживания одного из братьев-разбойников, перед которым в бреду предстает зарезанный старик, и Бориса Годунова, которому видится мертвый царевич. И пожалуй, нигде муки совести не были выражены в произведениях Пушкина с такой грандиозной патетикой, как в этом месте «Скупого рыцаря».

Но хотя по своей силе и масштабу страсть барона романтическая, Пушкин изображает ее совершенно иначе, чем в южных поэмах: он делает это в основном как писатель-реалист. Прав Г. А. Гуковский, считающий, что в «Скупом рыцаре» проявился «социологизм мышления Пушкина» 30-х годов, что «анализ общечеловеческой страсти» возведен здесь «к основаниям социологии». «Скупой рыцарь», бесспорно, самая социальная из маленьких трагедий, так как в ней поставлена проблема власти денег, всегда волновавшая Пушкина, жившего в эпоху бурного развития денежных отношений в самодержавно-крепостнической России. «Они торопятся с расходом совесть приход», — писал Пушкин о людях этой эпохи в сочиненном в том же, 1830 году послании «К вельможе». Когда барон любит золото в своем подвале, Пушкин заставляет его сказать о грязной биографии отдельных монет (одну из них принесла плачущая, измученная вдова, другую — вор или убийца):

Да! если бы все слезы, кровь и пот,  
Пролитые за все, что здесь хранится,  
Из недр земных все выступили вдруг,  
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б  
В моих подвалах верных.

Сам сюжет «Скупого рыцаря» основан на распаде и разложении семейных связей и отношений в эпоху позднего феодализма,



когда под влиянием власти денег отец ненавидит сына, а сын — отца. Об этом распаде говорит нравственная, но вместе с тем и социальная «формула» Герцога, завершающая маленькую трагедию: «Ужасный век, ужасные сердца!»

Однако реализм Пушкина в «Скупом рыцаре» не только социальный, но и психологический. Психологизм Пушкина-реалиста здесь превзошел возникший позднее психологический реализм Достоевского<sup>1</sup>. Не случайно в «Подростке» устами своего героя Аркадия Достоевский, по всей вероятности выражая и собственное мнение, утверждал, что монолог «Скупого рыцаря» — самое гениальное по своей мысли творение Пушкина: «Я еще в детстве выучил монолог скупого рыцаря у Пушкина, — говорил Аркадий. — Выше этого по идее Пушкин ничего не производил».

Достоевский (прежде всего в «Преступлении и наказании») гениально изобразил психологию преступления. В этом отношении его предшественником был Пушкин. В «Скупом рыцаре» очень многое построено на теме преступления. Отношения отца с сыном имеют преступную «подпочву»: отец мечтает избавиться от сына, а сын от отца. Ее имеет поэтому и поединок отца с сыном. И хотя он не осуществляется, эта сюжетная ситуация ведет к гибели барона. Особенно интересен разговор Альбера с ростовщиком, где ясно проявляется, что в глубинах сознания сына живет желание смерти отца (Б. В. Томашевский)<sup>2</sup>.

Не будем разбирать здесь всю сложность психологии Альбера, не желающего отравить отца, но готового убить его на поединке. Остановимся лишь на одном гениальном психологическом штрихе из разговора Альбера с ростовщиком. Ростовщик предлагает Альберу отравить отца с помощью капель своего знакомого аптекаря. Но когда Альбер говорит: «Твой старичок торгует ядом», ростовщик уклончиво отвечает: «И ядом». Это — гениальное «и». Ростовщик не решается прямо сказать, что его знакомый — преступник и негодяй. Поэтому своим «и» он подчеркивает, что аптекарь торгует не только ядом, но еще и чем-то другим: это как бы снижает его ответственность за преступление.

К Достоевскому в «Скупом рыцаре» ведет и то, что аморальная сторона скупости доставляет барону болезненное наслаждение. Он видит особую прелесть в возможности призвать к себе 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.

Болезненный, патологический характер имеют и переживания барона, когда он, соприкасаясь со своими сокровищами, чувству-

<sup>1</sup> См.: Благый Д. Д. «Душа в заветной лире». М., 1977, с. 453—525.

<sup>2</sup> См.: Томашевский Б. В. Маленькие трагедии и Мольер. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, т. I, с. 127—129.

ет себя убийцей и упивается своими противоречивыми 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.

И хотя барон, говоря романтическим слогом, называет себя «демоном» («... как некий демон // Отселе править миром я могу»), его преступные переживания изображены художником-реалистом без той прямолинейности, которая имела место в южных поэмах, где тоже исключительно важную роль играла тема преступления.

Вообще в «Скупом рыцаре», как и в других маленьких трагедиях, переплетаются романтика и реализм. Так, образ барона дан явно в двух планах. Во второй сцене, представляющей собой монолог барона, последний выступает как романтический герой, охваченный единой страстью; сама его речь носит преимущественно возвышенный характер («Вот мое блаженство!» — восклицает барон, говоря о деньгах), а белый стих там, где барон «зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим», переходит в стих рифмованный («Я царствую! — Какой волшебный блеск! // Послушна мне, сильна моя держава; // В ней счастье, в ней честь моя и слава!» и т. д.). Однако сам Пушкин, сравнивая образы скупого у Мольера и Шекспира, писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков: обстоятельства развивают перед зрителями их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен» (XII, 159—160).

Именно «живое существо» хотел сделать и сделал из своего барона Пушкин, несмотря на то что в характере барона все же преобладает скупость. В третьей сцене («во дворце») барон выказывает герцогу почтение вассала, называя его «государем», предается воспоминаниям о том, как он знал его еще ребенком («Я как теперь вас вижу. // О, вы были // Ребенок резвый»). Тем самым образ скупого рыцаря, явившийся замечательным и новым художественным завоеванием Пушкина на фоне всей мировой литературы, раскрывается тут не только в плане его психологических качеств, но и с точки зрения реальных социальных связей, существовавших в эпоху средневековья. Меняется и язык барона: исчезает возвышенность многих мест монолога скупого рыцаря (см., например, входящие в монолог слова: «Я знаю мощь мою: с меня довольно // Сего сознанья»); эту возвышен-

ность как бы вытесняет просторечие (барон обещает герцогу в случае войны, «кряхтя, взлезть снова на коня» или рассказывает ему, как его отец, «покойный герцог», «говаривал»: «лет через двадцать, право, ты да я, // Мы будем глупы перед этим малым...// Пред вами, то есть»).

Но если образ скупого рыцаря и романтичен и реалистичен, то образ Альбера — «безумца-расточителя» целиком выдержан в реалистическом ключе: этот образ однопланов и нарисован «в человеческий рост». У Альбера нет ничего похожего на гигантскую гипертрофированную страсть его отца. Он весь в повседневной жизни и лишь стремится избавиться от бедности, трагедии, которая не позволяет ему вести жизнь, подобающую «званию» сына барона. В связи с этим и его язык будничен, а иногда и груб (в маленьких трагедиях язык персонажей вообще часто воспроизводит грубость, которая в эпоху средневековья сочеталась с великолепием и учтивостью). «Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!», «Что дам тебе в заклад? свиную кожу?» — восклицает Альбер в разговоре с ростовщиком. Кстати, и барон начинает свой монолог словами о «молодом повесе», ждущем свидания «с какой-нибудь развратницей лукавой иль дурой им обманутой», но у барона эта грубость в том же монологе, как мы видели, сочетается с возвышенностью речи.

Образы барона и Альбера отличаются такой разноплановостью, что, возможно, именно она заставила Пушкина на протяжении почти всей пьесы показывать этих героев отдельно друг от друга и создать очень своеобразную композицию: в первой сцене изображен Альбер, но нет барона, во второй есть только барон с его размышлениями о золоте. В третьей сцене сначала происходит разговор герцога с Альбером, потом его разговор с бароном, и только в самом конце этой последней сцены происходит столкновение отца с сыном. Пушкин с полным основанием не дал нам споров барона и Альбера о понимании жизни: слишком уж непохожим было это понимание у отца и сына. Это отличало «Скупого рыцаря» от следующей маленькой трагедии — «Моцарта и Сальери», где герои беседовали о музыке, потому что оба ей служили. И все же, анализируя «Моцарта и Сальери», мы видим, что здесь «соотношение» двух разных образов очень напоминает «Скупого рыцаря»,

#### 4

В «Моцарте и Сальери» Пушкин изобразил высшую форму зависти в общечеловеческом плане. Нельзя согласиться с Г. А. Гуковским, развивающем мысль Б. Я. Бухштаба о том, что в этой маленькой трагедии дано «не просто столкновение личностей, а столкновение классицизма и романтизма», что в ней присутствует «культурный историзм» и «личное переживание человека возведено к широкому историческому конфликту, объяс-

нено им и выведено из него». Сам же Г. А. Гуковский признает, что при таком истолковании маленькой трагедии существует опасность «сузить смысл и значение пушкинской концепции»<sup>1</sup>. Действительно, это истолкование превращает «Моцарта и Сальери» всего лишь в эпизод из истории борьбы художественных школ. А главное, оно ни в какой мере не подтверждается текстом. Если бы Сальери был «классиком», отвергающим принципы «романтика» Моцарта, он никак не мог бы так любить его музыку. А между тем он упивается ее божественной «глубиной», «смелостью» и «стройностью».

Создавая трагедию, Пушкин шел не от «культурных», а от психологических предпосылок — от известных рассказов о том, что Сальери отравил Моцарта. Он верил в их достоверность, что не имеет, впрочем, никакого значения для нашего анализа, и изложил их в заметке, относящейся к 1832 году, тут же приводя историю о том, что во время первого представления моцартовского «Дон Жуана» «знаменитый Сальери» освистал его и «вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью». По этому поводу Пушкин писал: «Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца» (XI, 218).

Зависть Сальери связана с его любовью к искусству и с этой точки зрения имеет «высокий» характер. Недаром Пушкин однажды заметил: «Зависть — сестра соревнования, следовательно из хорошего рода» (XII, 179). Любовь к искусству была единой, всепоглощающей романтической страстью Сальери до того, как он встретил Моцарта, т. е. до того, как она соединилась с завистью. Здесь можно обнаружить явный параллелизм в построении образов Скупого рыцаря и Сальери. Пушкин опять резко выделяет мотив мужественной «выстраданности». Для того чтобы выработать технику зрелого мастера, позволяющую достичь «высокой степени» в искусстве, Сальери отказывается от всех земных благ<sup>2</sup>. Сальери вспоминает, 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.

Эта «выстраданность», как и для барона, является для Сальери наиболее веским аргументом против «ошибки неба», создавшего «беззаконную» славу Моцарта. Если для барона Альбер —

<sup>1</sup> См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 307 и 309.

<sup>2</sup> Интересен мелкий, но характерный штрих. Барон, служащий своим богатством, «ест сухие корки, всю ночь не спит». Сальери, служащий искусству, творит, «позабыв и сон и пищу».

«безумец-расточитель», расточитель материальных богатств, то для Сальери Моцарт — «безумец-расточитель», расточитель богатств духовных; по мнению Сальери, он недостаточно ценит искусство и самим своим существованием демонстрирует несправедливость миропорядка. Если скупой рыцарь не понимает, «по какому праву» будет владеть впоследствии его сокровищами Альбер, то Сальери начинает свой первый монолог словами:

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма.

Воплем о справедливости и заканчивается 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<sup>1</sup>,  
Гуляки праздного?..

Как и в «Скупом рыцаре», сила и философская осмысленность страсти Сальери заставляют Пушкина «вложить» ее изображение в монологическую форму. Первую сцену маленькой трагедии как бы обрамляют два больших монолога Сальери, где он рассказывает о своей любви к искусству и о своей зависти к Моцарту (в начальном монологе — 66 стихов, в монологе, завершающем сцену, — 42 стиха; в общей сложности эти монологи занимают 108 стихов, всего на 10 стихов меньше, чем монолог скупого рыцаря).

И снова, как и в «Скупом рыцаре», Пушкин показывает диалектику огромной романтической страсти, доходящей до самоотрицания. Сальери обоготворяет искусство, так же как барон обоготворяет деньги. Когда Моцарт играет одно из своих 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.

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

Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава...

---

<sup>1</sup> «Безумцем» называет Альбера и скупой рыцарь.

Однако Сальери, завидуя гениальности Моцарта и стремящийся исправить «ошибку неба», убивает своего бога, прекращает жизнь величайшего музыканта, хотя он вместе с тем любит, по верному замечанию Белинского, «свою жертву» «художнической половиною души своей». Воскликание Сальери «Ты заснешь надолго, Моцарт!» аналогично словам Скупого рыцаря, парализующего действие «рыскающих по свету» денег: «Усните здесь сном силы и покоя...»

И опять, как и в «Скупом рыцаре», Пушкин этически оценивает внутренний мир героя. Он морально казнит Сальери, у которого зависть, по существу, вытеснила подлинную любовь к искусству после того, как он встретил Моцарта<sup>1</sup>.

Зависть Сальери имеет только отчасти «высокий» характер, лишь потому, что она связана с любовью к искусству. Но в своем существе это чувство низкое и отвратительное. Недаром в заметках на полях статьи Вяземского об Озере Пушкин назвал зависть «гнусным чувством» (XII, 242), а в заметке о «Моцарте и Сальери» назвал «отравление великого Моцарта» «ужасным преступлением» (XI, 218). Сальери, разумеется, «злодей», предательски отравляющий человека, который считал его своим другом. И Моцарт, сам того не зная, выносит ему окончательный нравственный приговор. Вспомним знаменитый разговор Моцарта и Сальери накануне отравления:

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?

Таким образом, Пушкин устами Моцарта утверждает, что гений не может быть аморальным и преступным. И совершивший преступление Сальери сам начинает это чувствовать и понимать. Ему сразу же приходит мысль об отсутствии в нем гениальности. Отравив друга, он с бесчеловечной простотой констатирует неизбежность его гибели («Ты заснешь надолго, Моцарт»), но далее, как бы продолжая спор с ним, восклицает:

но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Неправда...

Это взволнованный и отчаянный ответ на вопрос Моцарта после таких же слов о гениальности: «Неправда ль?» Сальери

<sup>1</sup> Мы не рассматриваем здесь подробно всю философию Сальери, самую сложную в маленьких трагедиях.

старается утешить и обелить себя легендой о преступлении, якобы совершенном Микеланджело ради торжества искусства (существовала легенда о том, что он убил натурщика, чтобы наиболее естественно изобразить предсмертные муки Христа):

А Бонаротти? или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

Но в самом этом вопросе уже содержится данный Пушкиным ответ. Легенда о преступлении Микеланджело, конечно, «сказка тупой, бессмысленной толпы», придуманная, чтобы опорочить гения. Вспомним, как презрительно высказывался о «толпе-черни», не любящей и не понимающей искусства, Пушкин в конце 20-х годов. В стихотворении «Чернь», написанном в 1828 году, он применил к ней тот же эпитет, что и в маленькой трагедии: «И толковала чернь тупая». Сальери же действительно убийца, и именно это свидетельствует об отсутствии в нем гениальности. В этом его моральная казнь и смерть, так как мысль о том, что «гений и злодейство две вещи несовместные», вероятно, станет страшным проклятием всей его дальнейшей жизни. Убив Моцарта, Сальери, в сущности, совершает моральное самоубийство.

Владеющая Сальери страсть по сути своей романтична, по Пушкин, как и в «Скупом рыцаре», изображает ее методом и средствами психологического реализма, опять-таки предвосхищая психологический реализм Достоевского.

Сам образ Сальери (как и образ скупого рыцаря) близок ко многим персонажам Достоевского: ведь это самоуглубленный фанатик, способный жить одной идеей и подводящий под эту идею сложный философский базис. Сальери, подобно Ивану Карамзову, — богоборец, отвергающий «высшую гармонию», он хочет исправить «ошибку неба», уверенный в том, что «правды нет и выше». И, подобно Раскольникову, он — преступник, которого приводят к убийству очень сложные философские соображения (Раскольников, как известно, совершая убийство, прежде всего хочет выяснить, кто он: Наполеон или «тварь дрожащая»). Можно с полным правом сказать, что Сальери совершает первое в русской литературе «философское преступление». Оно не имеет ничего общего с достижением каких-либо материальных благ и основывается на абстрактных теоретических предпосылках, на целой цепи сложных рассуждений.

В то же время тема преступления, как и в «Скупом рыцаре», разработана Пушкиным в «Моцарте и Сальери» с необыкновенной психологической тонкостью, что опять-таки ведет нас к творчеству Достоевского. И в этой маленькой трагедии Пушкин гениально изобразил преступное в человеке (не надо забывать, что мотив отравления проходит и в «Скупом рыцаре» — в разговоре Альбера с ростовщиком). Приведем два примера, связанные с тем, как трудно человеку переступить через «черту» преступления.

Сальери «бросает яд в стакан Моцарта», и тот пьет отраву. Но Сальери все-таки страшно перейти окончательный рубеж, поэтому он пытается остановить ход событий и восклицает:

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

А несколько дальше отравленный Моцарт, чувствуя себя нездоровым, произносит свои последние слова в пьесе: «Прощай же!» По существу, он прощается не только с Сальери, но и с жизнью и с миром. Эти слова, естественно, мучат и жгут Сальери: ведь они обличают в нем преступника. Поэтому Сальери отвечает Моцарту: «До свиданья», как бы стремясь отодвинуть от себя роковые последствия отравления, хотя он прекрасно знает, что больше никогда не увидит живого Моцарта.

Иногда переживания Сальери столь же болезненны и противоречивы, как и чувства скупого рыцаря, и столь же близки к эмоциям героев Достоевского. Когда уже выпивший яд Моцарт (это потрясающее место маленькой трагедии!) играет реквием самому себе, Сальери плачет и так объясняет свои слезы:

Эти слезы  
Впервые лью: и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член!

Сальери плачет не только потому, что он способен чувствовать «силу гармонии»; его слезы вызваны и тем, что он выполнил свой мнимый долг (в конце первой сцены он восклицал: «я... избран, чтоб его остановить»). Но эти слезы убийцы, слушающего траурное заупокойное произведение отравленного им же человека, — глубоко патологическое переживание, похожее на ощущения скупого рыцаря, открывающего сундуки с сокровищами, впитавшими в себя горе и преступления («И больно и приятно», — говорит Сальери).

Есть, однако, в изображении преступления Сальери и элементы романтической загадочности, напоминающие аналогичные мотивы южных поэм. Яд, которым Сальери отравляет Моцарта, подарила ему давно его возлюбленная с романтическим именем:

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осьмнадцать лет ношу его с собою —

говорит Сальери, и мы не знаем, кто эта Изора и почему она стала с Сальери. А может быть, она умерла? Сюда же примыкают некоторые романтические детали, связанные с временами средневековья. Хотя действие происходит в 1791 году, Сальери вспоминает, как он слушал орган «в старинной церкви нашей»; отравление происходит в трактире Золотого льва.

Мы видели, что, как и в «Скупом рыцаре», образ носителя сильной, «исключительной» страсти дан в двух планах — роман-



тическом и реалистическом. Но образ «безумца-расточителя» нарисован здесь тоже в двух планах; и это вполне понятно, потому что Моцарт — гений, а Альбер — всего лишь «средний человек».

Моцарт в большинстве случаев изображен в маленькой трагедии «в человеческий рост». Он ведет себя просто и даже буднично в быту. Это благожелательно относящийся к людям гений, не отворачивающийся от жизни, а, наоборот, погруженный в нее. Сальери, напротив, прямо признается: «Мало жизнь люблю». Такая обрисовка образа Моцарта вытекала из того, что Пушкин считал тесную и кровную связь с жизнью характернейшим и неопходнейшим свойством гения и поэта вообще. Именно об этом он сказал в стихотворении «Эхо» (1831), близком по времени написания к маленьким трагедиям. Здесь говорилось о поэте:

На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

В то же время в маленькой трагедии нигде не видно, что Моцарт — это «гуляка праздный» (таков он только в воображении Сальери, недовольного тем, что обладающему гениальной интуицией Моцарту искусство дается легче, чем ему самому). Моцарт, по-видимому, хороший семьянин: мы узнаем, что он играет с сыном; он предупреждает жену, чтобы она к обеду его «не дожидалась». Но все это тоже будничная сфера жизни Моцарта. Его язык в большинстве случаев резко отличается от языка Сальери. Для Сальери в основном типичен возвышенный, «жреческий» язык, для Моцарта — бытовой и просторечный. Есть, правда, у Сальери и просторечие, но оно мало типично для Сальери. Две стихии языка часто сталкиваются, ясно раскрывая противоположность двух характеров. Сальери, например, восклицает:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.

Но Моцарт шуточно отвечает:

Ба! право? может быть...  
Но божество мое проголодалось.

Особенно много возвышенных слов и интонаций в монологах Сальери. Он рассказывает о своем искусстве:

Я стал творить; но в тишине, но втайне,  
Не смея помышлять еще о славе.  
Нередко, просидев в безмолвной келье  
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,  
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,  
Я жег мой труд...

Между тем Моцарт, вообще не произносящий ни одного монолога, повествует о том, как он сочиняет, совсем просто. Он говорит, называя свое новое произведение «безделицей»:

Намедни ночью  
Бессонница моя меня томила,  
И в голову пришли мне две, три мысли.  
Сегодня я их набросал.

И все же отравленный Моцарт, видя слезы Сальери, вызванные его реквиемом, перед тем, как уйти из жизни, восторженно прославляет искусство:

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! но нет: тогда б не мог  
И мир существовать: никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предалось бы вольному искусству.  
Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.

Здесь возвышенный язык Моцарта так похож на язык Сальери, тоже говорящего об искусстве с необыкновенной приподнятостью, что, очевидно, именно поэтому Александр Блок в своей последней, посвященной Пушкину статье-речи «О назначении поэта», относящейся к 1921 году, приписал начало этих стихов Сальери, хотя их на самом деле произносит Моцарт.

Моцарт следует романтической теории искусства, видя в нем идеальное царство «гармонии» (он пьет отравленный напиток «за искренний союз», связующий его с Сальери, двух сыновей гармонии), царство «единого прекрасного», и противопоставляет это царство «низкой жизни» и «презренной пользе», что на первый взгляд приходит даже в известное противоречие с его обликом человека и художника, прочно связанного с действительностью. Это объяснялось тем, что Пушкин, несомненно придавший Моцарту многие автобиографические черты, в конце 20-х годов и в 30-е годы резко выступал против примитивно понятой «пользы» искусства, против того плоского морализирования, которое хотели навязать ему самому в качестве цели творчества правящие круги и реакционная журналистика. Пушкин писал об этой «тупой черни»:

Ты червь земли, не сын небес;  
Тебе бы гальзы все...

Развивая эти мысли, поэт опирался на прогрессивную в его время эстетику Канта и Лессинга. В заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина, близких по времени к маленьким трагедиям, Пушкин, опираясь на эту эстетику, обладающую, по его словам, «ясностью и обширностью», возмущался тем, что, следуя устаревшим взглядам «тяжелого педанта», классика-рационалиста Готшета, «мы все еще повторяем, что главное достоинство искусства есть польза» (XI, 177). Между тем Сальери, которого Моцарт считает противником такой примитивной пользы, на самом деле часто стоит как раз на позициях

«толпы». Он говорит во втором монологе: «Что пользы, если Моцарт будет жив?», а затем повторяет: «Что пользы в нем?».

Таким образом, в своем отношении к искусству Моцарт — романтик. Вместе с тем этому великому музыканту придаются в маленькой трагедии черты пророка. Общеизвестные произведения Пушкина, где он отождествлял поэта и вообще художника-творца с пророком (в первом «Подражании Корану», в «Пророчке» и др.). Пушкин считал, что исключительная душевная чуткость и нервная восприимчивость могут даже открыть такому пророку будущее. Как было сказано во второй главе, Андрей Шенье у Пушкина в одноименном стихотворении предсказывал падение Робеспьера (фактически он говорил о предполагаемом падении Александра I). А касаясь собственной судьбы, Пушкин в стихотворении «19 октября» (1825) писал о своем грядущем возвращении из ссылки:

...пируйте, о друзья!  
Предчувствую отрадное свиданье;  
Запомните ж поэта предсказанье.  
Промчится год, и с вами снова я...

Моцарт у Пушкина предчувствует смерть, хотя и не знает, что его погубит именно Сальери (он пьет отраву за «искренний союз» с ним, называя его «другом»). Незначительный внешний повод укрепляет Моцарта в мысли о близкой смерти. Так возникает загадочный таинственный и, конечно, романтический образ «черного человека», предвещающего гибель Моцарта. Он заказывает Моцарту реквием, но не приходит за ним и как бы исчезает; это значит, что Моцарт написал реквием самому себе. Вестник смерти стоит перед глазами автора реквиема, его вечное присутствие мучит Моцарта, признающего Сальери:

Мне день и ночь покоя не дает  
Мой черный человек. За мною всюду  
Как тень он гонится. Вот и теперь  
Мне кажется, он с нами сам-третей  
Сидит<sup>1</sup>.

## 5

Мы отметили сходство двух первых по времени написания маленьких трагедий. Но затем, после небольшого перерыва, Пушкин перешел к созданию маленьких трагедий иного типа. «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери» — это философские маленькие трагедии, изображающие страсти, доходящие до самоотрицания. Их носителям (барону, Сальери), подробно излагающим свои переживания в больших монологах, выносятся чет-

---

<sup>1</sup> Этот романтический образ был, несомненно, использован Сергеем Есениным в поэме «Черный человек», написанной им за полтора месяца до смерти и также ставшей его своеобразным реквиемом самому себе. Но если у Пушкина образ черного человека — просто предвестие, предвещание смерти, у Есенина это темное начало личности поэта, начало от которого он хотел бы навсегда избавиться.

кие и определенные приговоры другими действующими лицами («Ужасный век, ужасные сердца!», «Гений и злодейство две вещи несовместные»). Такие приговоры, по существу, заменяют авторскую оценку.

Всего этого нет в «Каменном госте» и «Пире во время чумы» — произведениях, которые представляют собой пьесы с быстрым развитием действия, без противоречивой диалектики сильной страсти, без длинных монологов и предысторий главного героя, без этической афористичности, имеющей характер приговора. К тому же эти маленькие трагедии отличаются от двух первых тем, что одна из них связана с традиционной развязкой традиционного сюжета (появление статуи командора в «Каменном госте»)<sup>1</sup>, а другая в своей большей части является переводом («Пир во время чумы»). Это само по себе явно затруднило последовательное развитие философской линии драматического произведения. В силу всего сказанного оценки основных идей «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» были и будут в общем более или менее одинаковыми: вряд ли кто-нибудь усомнится, что страсти барона и Сальери грандиозны и аморальны. Но всегда были и будут разными оценки основных идей «Каменного гостя» и «Пира во время чумы». Всегда были и будут довольно бесплодные споры о том, кто прав — Дон Гуан или статуя командора, кто ближе к пушкинскому пониманию жизни и смерти — Председатель в своем гимне, Дженни, от лица которой поет Мери, или старый священник в его общеморальных принципах. Между тем все дело в том, что в «Каменном госте» и «Пире во время чумы» Пушкин не столько стремился оценить страсти и идеи героев, сколько хотел их художественно изобразить.

Изображение сильной страсти дано в «Каменном госте». Эту маленькую трагедию связывает с южными поэмами романтика любви. Пушкинский Дон Гуан, в отличие от других обольстителей женщин, появившихся в мировой литературе (особенно в литературе классицизма) — поэт любви, «импровизатор любовной песни», увлекающийся каждый раз самозабвенно и искренне, хотя и постоянно меняющий предметы своих увлечений. Поэтичность его образа подчеркнута тем, что он умеет чувствовать истинно прекрасное в женщине и даже пишет стихи: Лаура рассказывает, что слова исполненной ею песни «сочинил когда-то» ее «верный друг» и «ветренный любовник» Дон Гуан. И так как в «Каменном госте» нарисована высшая форма любви, здесь, естественно, снова возникает столь характерная для южных поэм романтическая любовная фразеология (см. слова Дон Гуана: «жертва страсти безнадёжной», «дерзостные надежды»; «сладкий миг свиданья» и т. п.) Но важнее всего, что любовь Дон Гуана к Донне Анне приобретает романтико-героический характер.

---

<sup>1</sup> Белинский указывал, что в развязке «Каменного гостя» Пушкин был связан преданием и оперою Моцарта.

Дон Гуан готов умереть ради этой (да и не только этой!) любви. Открывая Донне Анне свою тайну, признаваясь в том, что он убийца ее мужа, Дон Гуан и сам готов принять от нее смерть («Донна Анна, где твой кинжал? вот грудь моя», — восклицает Дон Гуан). Героико-романтическая основа характера Дон Гуана окончательно проясняется при появлении статуи командора. Здесь он выступает не как «страх познавший Дон Жуан» (так было впоследствии у Блока в «Шагах командора»), а, наоборот, как не знающий страха романтический герой. Он не боится вызванной им самим статуи и в последние минуты жизни остается верен своей любви:

*Входит статуя командора. Донна Анна падает.*

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

Все мысли Дон Гуана в процитированном финале «маленькой трагедии» сосредоточены вокруг Донны Анны. При появлении статуи он прежде всего старается помочь ей — хочет поднять упавшую женщину, а затем покидает мир с именем своей последней возлюбленной на устах.

Героико-романтическая сторона натуры Дон Гуана проявляется и в возвышенности его признаний — небольших монологов, обращенных к Донне Анне. Они построены по принципу лирического нарастания; в них возникает «непрерывная» интонация, создающая впечатление предельной взволнованности:

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

И вместе с тем, по верному определению Б. В. Томашевского, «бессознательные и безотчетные порывы» соединяются у Дон Гуана с «сознательной рассчитанностью поступков». Дон Гуан — не только романтико-героический персонаж, но и профессио-

нальный обольститель. Это сказывается даже в его отношении к Донне Анне, особенно тогда, когда он, видя признаки ее взаимности, бросает «про себя» реплику: «Идет к развязке дело!» Здесь вступает в силу психологический реализм Пушкина — в маленькой трагедии нарисованы очень тонкие оттенки психологии расчетливого, а часто и циничного обольстителя. При этом естественно вступает и совсем другая, просторечная языковая стихия. Дон Гуан там же, где он называет себя «импровизатором любовной песни», так рассуждает о новой встрече с Донной Анной:

До сих пор  
Чинились мы друг с другом; но сегодня  
Пушуся в разговоры с ней; пора.  
С чего начну? «Осмелюсь»... или нет:  
«Сеньора»... ба! что в голову придет,  
То и скажу без предуготовленья...

Психологический реализм в «Каменном госте» захватывает, правда только в одном месте пьесы, сферу болезненных душевных явлений, что отчасти сближает и эту маленькую трагедию с творчеством Достоевского. Дон Гуан вспоминает о своей умершей возлюбленной Инезе:

Странную приятность  
Я находил в ее печальном взоре  
И помертвевлых губах. Это странно.

Здесь «странное» чувство Дон Гуана во многом похоже на «неведомое чувство» скупого рыцаря, открывающего свой сундук и вспоминающего о том, что «есть люди, в убийстве находящие приятность».

Встает вопрос: даст ли Пушкин в «Каменном госте» этическую оценку страстей и поведения Дон Гуана? По нашему мнению, она дана. Дон Гуан — человек эпохи Возрождения, выше всего ставящий земные радости и утверждающий себя в них. Но как правильно заметил Г. П. Макогоненко, «в эту же эпоху обозначились и теневые стороны процесса роста самосознания личности»<sup>1</sup>. Дон Гуан попирает все законы человеческой морали. Убив Дон Карлоса, он «при мертвом» предается любви с Лаурой. И хотя он с лирической грустью вспоминает об Инезе и даже жалеет о том, что не успел защитить ее от мужа, «сурового негодяя», его, по словам Лепорелло, «недолго» тревожат «покойницы». В его похождениях много аморального: убийство на поединках, соблазнение женщин, увлеченных им на мгновение. И несмотря на то что в его сознании нет трагедии совести, нравствен-

---

<sup>1</sup> Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 224.

ное начало все-таки иногда дает ему знать об аморальности его похощдений. Объясняясь в любви Донне Анне, он признается:

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

«Усталая совесть» — гениальный образ. Но это лишь мимолетный намек на раскаяние, не получающий серьезного развития. Гибель Дон Гуана — эпизод, не связанный с внутренним развитием любовных переживаний героя. Она приходит к нему как бы «со стороны» и вызвана его «озорством» — бессмысленным и бесцельным приглашением статуи командора, которую Дон Гуан просит встать у двери комнаты вдовы, где он собирается предаться с ней любви. Эта гибель, по нашему мнению, морально обоснована, так же как, например, финальный проигрыш Германна, выжигающего из себя все человеческое ради фантастического богатства. Но, как уже было сказано, этическая оценка в «Каменном госте» не имеет столь категорического характера, как в «Скупом рыцаре» или в «Моцарте и Сальери». Белинский находил, что статуя командора «портит все дело». А. Г. Гукасова писала, что в образе статуи «извечные, мертвые, окаменелые силы прерывают развитие живой жизни»<sup>1</sup>. Мысли исследователей о появлении статуи были крайне разноречивыми, причем каждая из них опиралась на какую-то сторону текста пьесы. Эта разноречивость объяснялась прежде всего тем, что Пушкин не стремился поставить в «Каменном госте» нравственные проблемы так четко, как он это делал в своих первых двух маленьких трагедиях. Гораздо более интересен яркий национальный колорит «Каменного гостя».

В маленьких трагедиях, в отличие от южных поэм, не было экзотики национального, изображения быта малоизвестных «диких» народов. Но, уходя от современной ему тусклой действительности, Пушкин погружался в «маленьких трагедиях» в далекие времена «иноземных» стран: Франции (в «Скупом рыцаре»), Австрии (в «Моцарте и Сальери»), Англии (в «Пире во время чумы»). Даже в «Моцарте и Сальери», где фигурирует не позднее средневековье, а конец XVIII века, намечена связь со средневековьем, о которой говорилось выше, и много имен «иноземных» композиторов (Гайдн, Глюк, Пиччини); эти имена должны были производить на русского читателя впечатление известной «необычайности».

Но самой романтической — с точки зрения национального колорита — маленькой трагедией являлась, конечно, «Каменный гость». Испания была для Пушкина (и не только для него!) страной пленительной, романтической южной природы, страной,

<sup>1</sup> Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973, с. 117.

живущей в атмосфере сильных страстей и удивительных приключений. В послании «К вельможе», написанном, как и маленькие трагедии, в 1830 году, Пушкин писал:

О неге той страны, где небо вечно ясно,  
Где жизнь ленивая проходит сладострастно,  
Как пылкий отрока восторгов полный сон,  
Где жены вечером выходят на балкон,  
Глядят и, не страшась ревнивого испанца,  
С улыбкой слушают и манят иностранца.

А далее Пушкин рисовал в этом послании интриги в Севилье, где «жены... умеют с любовью набожность умильно сочетать» (это совсем близко к психологической характеристике Донны Анны в «Каменном госте»).

В «испанской» маленькой трагедии Пушкина одна за другой разворачиваются и сменяются «необыкновенные» сюжетные ситуации, чего нет ни в «Скупом рыцаре», ни в «Моцарте и Сальери». Дон Гуан еще до начала действия убивает командора; в самом ходе действия он убивает и Дон Карлоса. При этом действие третьей сцены происходит на кладбище, а в первой сцене Лепорелло рассказывает, что Дон Гуан встречался с Инезой в «Антоньево монастыре». В эту романтику сюжетных ситуаций включена и романтическая фантастика: статуя командора дважды «кивает» в ответ на приглашение, а в конце пьесы входит в комнату Донны Анны и затем проваливается вместе с Дон Гуаном.

В связи с этой романтической яркостью обстановки и напряженностью сюжетных положений усложняется — по сравнению с другими маленькими трагедиями — структура пьесы. «Каменный гость» по своему строению гораздо более сложен и многопланов, чем «Скупой рыцарь» или «Моцарт и Сальери», где все сосредоточено вокруг переживаний главного героя. В «Каменном госте» больше действующих лиц, чем в других маленьких трагедиях: это самая «населенная» из них, причем превосходно «выписаны» два женских характера, имеющих самостоятельный психологический интерес, — Лауры и Донны Анны.

Однако в «Каменном госте» ясно проявляется и реализм Пушкина. Он выражается не только в тончайших психологических нюансах переживаний героев (вспомним почтение Лепорелло, выказываемое им статуе командора, и его страх перед ней), но и в верном изображении эпохи позднего средневековья, когда появлялись «своевольные» герои типа Дон Гуана и были еще живы старинные обычаи и предрассудки. Сама фантастика пьесы, связанная со статуей командора, очень органично вписывается в нравы, представления и суеверия этой эпохи.

Эпоха средневековья, полная великолепия и грубости, как и в «Скупом рыцаре», характеризуется в «Каменном госте» средствами языка. Наряду с возвышенными тирадами типа «О, пусть умру сейчас у ваших ног, // Пусть бедный прах мой здесь же похоронят», у Дон Гуана в разговоре с Лепорелло, не решающимся



пригласить статую, возникают «просторечные» слова: «Трус! вот я тебя!..» А Дон Карлос, раздосадованный воспоминаниями Лауры о Дон Гуане, убившем его брата, восклицает: «Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец, // А ты, ты дура!». Более того, в «Каменном госте», как и в «Скупом рыцаре», хотя и в меньшей степени, есть элементы социального реализма. Здесь показаны отношения барина Дон Гуана и его слуги Лепорелло, жалующегося на «проклятое житье» со своим беспутным господином, и отношения Дон Гуана с певицей Лаурой (очевидно, вышедшей из народной среды), совсем непохожие на его возвышенные отношения с Донной Анной — женщиной «из общества» (кстати, для Лауры весьма характерно просторечие: она говорит Дон Гуану, после того как он убивает Дон Карлоса: «повеса, дьявол», «гляди, проклятый, ты прямо в сердце ткнул—небось, не мимо», хотя она же в высокому романтическом тоне восклицает: «Я вольно предавалась вдохновенью»).

Довольно резкие мотивы социального реализма можно найти в обрисовке Донны Анны. Мы узнаем, что она не «выбрала» и не любила командора, который «мал был и тщедушен». Однако, исполняя волю матери, Донна Анна по материальным соображениям должна была выйти за него замуж. Она признается Дон Гуану:

...мать моя  
Велела мне дать руку Дон Альвару,  
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Это очень близко к словам Татьяны, обращенным к Онегину в VIII главе романа, законченной в том же 1830 году, в ту же Болдинскую осень, когда создавался «Каменный гость»:

Меня с слезами заклинав  
Молила мать; для бедной Тани  
Все были жребии равны..  
Я вышла замуж.

Не любившая командора Донна Анна в той же сцене говорит о том, что «вдова должна и гробу быть верна»; это снова обнажает реальные семейные отношения эпохи феодализма.

Романтика и реализм переплетаются в «словесном пейзаже» «Каменного гостя» (пейзажей нет ни в одной из других маленьких трагедий). Во второй сцене Лаура стоит ночью с Дон Карлосом у открытого балкона и восклицает:

Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной —  
И сторожа кричат протяжно: Ясно..  
А далеко на севере — в Париже, —  
Быть может, небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует —  
А нам какое дело?

Эта очень конкретная и зримая картина испанской ночи романтична в своей «исключительности» и яркости. Но в основном она реалистична. В ней сказывается не только поразительная способность Пушкина «переселяться» в любую национальную обстановку, но и его не менее удивительное умение постигать психологию людей разных наций. Ведь весь пейзаж дан сквозь призму сознания Лауры — испанки, живущей в Мадриде, для которой Франция была севером — холодной, пасмурной страной. Между тем для Пушкина Париж, по сравнению с Россией, с Болдиным, где писались эти строки, был, наоборот, югом. Рисуя словом пленительную романтическую испанскую ночь, Пушкин-реалист стремился правдиво передать не собственное мироощущение, а переживания своей героини.

6

«Пир во время чумы» — полупереводное произведение. Его творческая история представляет совершенно исключительное явление. Познакомившись в Болдине с драматической поэмой английского писателя-романтика Джона Вильсона «Город чумы»<sup>1</sup>, Пушкин перевел 4-ю сцену I акта этого произведения (за исключением конца сцены). Сам способ его работы был необычен. Пушкин не только внес мелкие «исправления», но и заменил песни, находящиеся в сцене, песнями собственного сочинения. Эти песни обладали такой силой, что трагедия как бы отделилась от своего источника и вошла в сознание читателей именно как пушкинское, притом гениальное произведение.

«Город чумы», сочиненный в 1816 году, по верному определению Н. В. Яковлева, первого серьезного исследователя пушкинского «Пира во время чумы», — характернейший образчик романтики Джона Вильсона, поэта так называемой «озерной школы»<sup>2</sup>, в которую входили также Вордсворт, Кольридж и Соути. Примечательно, что отрывок из этой пьесы английского писателя-романтика мог органически войти в состав пушкинских маленьких трагедий, не нарушая их единства и не производя впечатления художественного диссонанса. Это могло случиться именно потому, что в «маленьких трагедиях» было много романтики; к ней и «примкнул» романтизм Вильсона.

Основной драматический конфликт «Пира во время чумы», рисующего Великую лондонскую чуму 1665 года, намечен Вильсоном (недаром Пушкин дал к своей маленькой трагедии подзаголовок «Из вильсоновой трагедии»: *The City of the plague*). Это

<sup>1</sup> Полный стихотворный перевод этой драматической поэмы сделан Ю. Верховским и П. Сухотиным. Вильсон Джон. Город чумы. М., 1938.

<sup>2</sup> См.: Комментарии Н. В. Яковлева к «Пиру во время чумы». — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935, т. 7, с. 580; здесь же на с. 580—602 напечатаны английский текст сцены Вильсона, использованный Пушкиным, и ее прозаический перевод, сделанный Н. В. Яковлевым.

конфликт между Председателем пира Вальсингамом, который, как и Дон Гуан в «Каменном госте», несет в себе черты человека эпохи Возрождения, и старым священником. Председатель — глава пирующих «во время чумы»; их 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 том числе и над памятью матери и жены Председателя, погибших от чумы. В качестве трагической вины пирующих выступает индивидуализм, «отрыв» от человеческого коллектива, их попытка найти личное 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  
Смушают тишину гробов — и землю  
Над мертвыми телами потрясают!

Священник зовет Председателя покинуть пирующих. Но тут мы, как и в «Каменном госте», сталкиваемся с тем, что этические проблемы поставлены в «Пире во время чумы» далеко не с той ясностью, как в «Скупом рыцаре» и «Моцарте и Сальери». Пушкин перевел не всю сцену Вильсона, и, заглянув в ее продолжение, мы понимаем, что он решил драматический конфликт все же не так, как английский писатель. В вильсоновской сцене, как и в пушкинской маленькой трагедии, Председатель отказывается покинуть пирующих. Но здесь это не конец: вскоре, в той же сцене, Председатель — этот «заблудший мальчик» (так он назван у Вильсона) — возвращается к вере; он возмущается атеистическими выпадами молодого человека и восклицает:

Молчи глупец! «Несть бог» — сказал ты в сердце,  
Но знаешь сам, что лжешь.

А в дальнейшем ходе пьесы он закалывает молодого человека на кладбище во время дуэли, возникшей из-за этой ссоры, хотя и жалеет, что послал на небесный суд «безбожное слепое сердце».

Таким образом, Вальсингам Вильсона, временно отпавший от веры, возвращается к ней. Пушкин же заканчивает свой «Пир во время чумы» ремаркой: «Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость». Итог этот не выражается в сценическом действии: в «Пире во время чумы» не было и не могло быть катастрофической развязки, как в других маленьких трагедиях Пушкина; вместо трагического финала здесь возникла только трагическая ситуация, притом ситуация неразрешенная, являющаяся как бы большим вопросительным знаком. Стараясь расшифровать этот знак, исследователи, как и при анализе финала «Каменного гостя», выдвигали самые разногласные предположения. Н. В. Яковлев писал, что «выход из

...задумчивости» Председателя «только в новом бесстрашном служении страдающему и гибнущему человечеству»<sup>1</sup>. А. Г. Гукасова, напротив, считала, что ремарка Пушкина «героизирует Председателя» так же, как героизирует Дон Гуана его гибель»<sup>2</sup>.

Ремарка была художественным приемом, позволившим Пушкину тонко и тактично провести границу перевода и завершить колоритной картиной отрывок из вильсоновской пьесы. Но вместе с тем ремарка воспринимается и как философский вывод, этический итог маленькой трагедии.

По нашему мнению, заключительная ремарка маленькой трагедии означала, что Вальсингам начинал понимать нравственную неправомерность «бешеных забав». Пушкин отметил тот переломный момент, когда Вальсингаму становится чуждым «малый мир» эпикурейцев, равнодушных к общим несчастьям. Но это не значит, что он целиком принял мысли священника. Ведь в своем Вальсингаме Пушкин, как мы увидим, максимально усилил черты человека эпохи Возрождения. А между тем обличительные тирады священника включали не только общеизвестные нравственные идеи, но и суровый религиозно-догматический пафос. Священник, например, говорил о «ненавистных восторгах» пирующих:

Подумать мог бы я, что нынче бесы  
Погибший дух безбожника терзают  
И в тьму кромешную ташат со смехом.

Это было чуждо и Пушкину, и его Вальсингаму. Но как бы мы ни толковали заключительную ремарку, ясно, что сцена Вильсона (а следовательно, и маленькая трагедия Пушкина) романтична: в ней описано исключительное событие — «пир во время чумы». И вся она построена на ярком романтическом контрасте — «бешеных веселий» и святости, причем о них говорят два полярно противоположных действующих лица — Председатель и священник. Самый антураж сцен романтичен: около пирующих, например, «едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею». Интересно, что в одном месте маленькой трагедии Пушкин тонко оттенил эту зловещую романтику. Переводя начало сцены, он сперва, следуя за Вильсоном, в варианте рукописи назвал умершего весельчака, в память которого пьют пирующие, Вентвортом, но в окончательном тексте он назван Джаксоном. Новая фамилия стала частью выразительного звукового рисунка, производящего в данной ситуации мрачное и зловещее впечатление. Молодой человек обращается к пирующим:

...не возможно быть,  
Чтоб мы в своем веселом пированы

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1935, т. 7, с. 609.

<sup>2</sup> Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973, с. 132—133.

Забыли Джаксона! Его здесь кресла  
Стоят пустые, будто ожидая  
Весельчака — но он ушел уже  
В холодные подземные жилища.

От этого упорного повторения звонких и шипящих звуков, вступающих в различные сочетания (зж, дж, дз, жз), перекликающихся с предшествующими словами молодого человека: «зараза, гостья наша» — действительно веет могильным холодом.

Романтический тон пьесы был значительно усилен Пушкиным; когда он «пересоздавал» образ Вальсингама. Написав свой гимн Председателя, Пушкин в значительной степени усилил в этом герое черты человека эпохи Ренессанса. Он заставил Председателя восхвалять земные радости и наслаждения (см. хотя бы строки гимна: «Бокалы пеним дружно мы, // И Девы-Розы пьем дыханье»). При этом не было еще отмечено, что пушкинский Председатель в сочиненном накануне гимне поет не прямо о себе и своих друзьях: их пир происходит при дневном свете, на улице; в гимне же он разворачивается при огнях, в закрытом помещении («Как от проказницы зимы, запремся также от Чумы!» — поет Председатель<sup>1</sup>). Пирующие, фигурирующие в гимне, гораздо «светлее», чем действующие в пьесе. В гимне нет ни веселья близ телеги с трупами (чума здесь лишь «в окошко день и ночь стучит могильною лопатой»), ни падших женщин (образ Девы-Розы восходит к лирическому любовному стихотворению Пушкина 1824 года, начатому словами: «О дева-роза, я в оковах; // Но не стыжусь твоих оков...»). Способность сочинить такой гимн указывала на большие внутренние силы Вальсингама, облагораживала весь его образ и переводила его в более высокую тональность.

Главное же состояло в том, что Пушкин сделал в гимне самым ярким свойством Председателя поразительное мужество. Если у Вильсона Председатель пел растянутую, чуть холодноватую песню в честь Чумы, утверждающую, что смерть от этой болезни не так уж печальна, то Пушкин заменил эту песню гимном душевному героизму, гимном смелости, исполняемым человеком, которому «не страшна могила тьма»:

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>1</sup> У Вильсона в песне Председателя, представлявшей собой длинное философское рассуждение, вообще не было описания пира.

Тема духовного героизма особенно подчеркнута в варианте опубликованной Д. Д. Благим рукописи «Пира во время чумы»:

И все, что гибелью грозит,  
Для сердца смелого таит  
Неизъяснимы наслажденья...<sup>1</sup>.

И замечательно (это тоже никогда и нигде не отмечалось, а между тем бросает новый свет на пушкинский гимн Председателя), что идеи и даже отдельные образы гимна близки мыслям Канта о «динамически-высоком» в природе. В «Критике способности суждения» Кант так определял это «высокое»:

«Смело повисшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу грозные облака, надвигающиеся с громом и молнией (к этому близко у Пушкина: «Средь грозных волн и бурной мглы». — *Н. Ф.*), вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой пустыню (ср. у Пушкина: «И в аравийском урагане». — *Н. Ф.*), безграничный возмущенный океан (ср. у Пушкина: «И в разъяренном океане». — *Н. Ф.*), могучий водопад на многоводной реке и т. п. явления, в сравнении с своею силою, показывают нам полное бессилие и ничтожество нашей способности к сопротивлению им. Но тем приятнее на них смотреть, чем они страшнее, если только сами мы находимся в безопасности; и тогда эти явления мы охотно называем высокими, потому что они поднимают наши душевные силы над обычным уровнем и дают нам возможность заметить в себе совершенно особую силу противодействия, которая дает нам смелость (ср. в варианте гимна Пушкина: «Для сердца смелого таит». — *Н. Ф.*) померяться силами с кажущимся всемогуществом природы».

Правда, Кант имеет в виду «художественное удовольствие», доставляемое созерцанием грозных явлений (поэтому он пишет, что наблюдатель должен находиться в безопасности). Но существеннее всего его мысль о том, что при подобных ситуациях мы находим «в своей собственной душе» «перевес силы над природою, даже во всей ее неизмеримости» и что это позволяет человеку испытывать «вдохновенное наслаждение» (ср. у Пушкина: «неизъяснимы наслажденья»). Поэтому, по мысли Канта, «в силе противодействия» «душа может чувствовать, что ее назначение поднимается даже над природою»<sup>2</sup> (ср. у Пушкина: «Бессмертья, может быть, залог!»).

<sup>1</sup> Пушкин заменил слово «смелого» словом «смертного», вероятно, потому, что последнее гармонировало со строчкой гимна «Бессмертья, может быть, залог!».

<sup>2</sup> Кант И. Критика способности суждения. СПб., 1898, с. 119—120. Вопрос о Пушкине и Канте требует дальнейшего исследования. Указанное сочинение Канта было впервые переведено на русский язык именно в 1898 году. Немецкий язык Пушкин, по-видимому, знал недостаточно хорошо, чтобы читать Канта в подлиннике. Но он мог познакомиться с отрывками из «Критики способности суждения» по многочисленным изложениям философии Канта в русских книгах и журналах. В дальнейшем надо постараться найти источник, которым мог пользоваться Пушкин.

Таким образом пушкинский гимн близок к той прогрессивной стороне философии Канта, отзвуки которой слышатся и в «Мозарте и Сальери» (см. об этом выше). Эта сторона базировалась на признании величия человеческой личности. Именно эти идеи Канта в пору Великой французской революции привели Шиллера к выводу о том, что способность ощущать «высокое» дает людям незыблемое основание пользоваться свободой: «Человеческая природа предъявляет право на то, чтобы не терпеть никакого насилия».

Не забудем, что цитированные рассуждения Канта — это мысли о «динамически-высоком». Высокая романтика — ведущее начало и в отразившем их пушкинском гимне Председателя. Более того, романтика достигла в нем такой напряженности и силы, что мы с полным правом можем назвать ее героической романтикой (ее, конечно, не было в песне вильсоновского Вальсингама).

Но как же обстоит дело с реализмом в «Пире во время чумы»? Здесь надо сказать, что Пушкин провел в этой маленькой трагедии необычайно сложную «операцию». Встретив слабые, растянутые песни в драматической поэме Вильсона, он заменил их сильными и сжатыми. Это было очень трудной и даже рискованной «операцией», потому что должны были «срастись» две принципиально различные художественные системы (такая операция не удалась, например, у Брюсова, когда он попытался продолжить «Египетские ночи» Пушкина). Гимн Председателя — одно из высочайших созданий Пушкина. Но в самом образе Председателя, как нам кажется, существует известная дисгармоничность. Вообще, хотя «Пир во время чумы» и не производит впечатления художественного диссонанса среди маленьких трагедий, он не вполне похож на них: в этой пьесе нет, в частности, тех «плавных» и тонких психологических переходов, которые присутствуют в трех других маленьких трагедиях. Мы могли бы даже позабыть о том, что «Пир во время чумы» — «коллективное» произведение Пушкина и Вильсона. И все же при внимательном анализе мы обнаружили бы, что в этой маленькой трагедии нет психологического перехода от восхваляющего смелости гимна Председателя к покаянным тирадам героя при появлении священника; это создает известный «пробел» во внутренней жизни героя, да и вообще гимн смелости оказался не совсем «по плечу» пассивному вильсоновскому Вальсингаму. Тут несколько нарушилась системность художественного организма. Правда, Пушкин заменил слова Вальсингама о том, что его удерживает на пиру «ненависть к ничтожеству в себе», словами о том, что он связан с пирующими друзьями «сознанием беззаконья моего», — это немного возвысило образ, но все же не сделало его вполне цельным.

Б. П. Городецкий, вслед за Н. В. Яковлевым, верно отметил это изменение. Однако нам кажется спорным утверждение исследователя, что Пушкин тем самым «полностью» уничтожил в психологии Председателя чувства «безнадежности мрачного буду-

щего» и «глубокого презрения к собственному ничтожеству»<sup>1</sup>. Ведь Председатель и у Пушкина говорит священнику: «Я здесь удержан отчаяньем», а обращаясь к «чистому духу» своей умершей жены Матильды, восклицает: «Вижу тебя я там, куда мой падший дух не достигнет уже...» По-видимому, наличие такого психологического пробела, доказывающего, что «трансплантация» в данном случае не вполне удалась, являлось одной из главных причин того, что Пушкин не был удовлетворен «Пиром во время чумы», где приходилось «сплавлять» свое и чужое.

«Напрасно сердиться на «Чуму»: она едва ли не лучше «Каменного гостя», — писал Пушкину Жуковский во второй половине июля 1831 года (XIV, 203; курсив наш. — Н. Ф.). Некоторая «разорванность» образа Председателя, по нашему мнению, не позволяет с абсолютной «математической» точностью определить идейную сущность «Пира во время чумы»; она может быть описана лишь в общих чертах. Например, образ священника, который наверняка понравился Жуковскому, по-видимому не вполне положительно относившемуся к «земным», «плотским» образам «Каменного гостя», принадлежал целиком Вильсону, а не Пушкину, не внесшему в этот образ никаких существенных изменений. Вообще мироощущение Пушкина наиболее полно и цельно выразилось именно в его новых песнях, а не в сюжетной линии сцены, где его сковывал и попросту «заменял» Вильсон. Так, мотив «упоения в бою» отражал психологию Пушкина. Он пережил это упоение даже в день дуэли с Дантесом. Тот же Жуковский следующим образом охарактеризовал настроения Пушкина в этот день, утром 27-го января: «Встал весело в 8 часов, после чаю много писал — часу до 11-го. С 11 обед. — Ходил по комнате необыкновенно весело, пел песни — потом увидел в окно Данзаса, в дверях встретил радостно»<sup>2</sup>. А сам Пушкин в «Путешествии в Арзрум» писал о смерти Грибоедова: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, не равного боя не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна» (курсив наш. — Н. Ф.).

Но если гимн Председателя не совсем «сросся» с вильсоновской пьесой, то «операция» вполне удалась, когда Пушкин написал новую песню Мери. Некоторые исследователи ограничивались схематичным противопоставлением песен Мери и Вальсингама. Так, Ю. Айхенвальд сравнивал первую с «приветливой долиной», а вторую с «безумной бездной»<sup>3</sup>. При этой весьма упрощенной интерпретации не учитывалось внутреннее единство маленьких трагедий, запечатлевших высшие формы страстей. Между тем обе песни являют человеческие пережи-

<sup>1</sup> Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, с. 300.

<sup>2</sup> Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1936, с. 182.

<sup>3</sup> Айхенвальд Ю. Пушкин. 2-е изд. М., 1916, с. 125.



вания в их предельной силе. Максимальная яркость эмоций одинаково рождается здесь в обстановке страшной опасности, непосредственной близости смерти. Возвышенная, самоотверженная любовь Дженни, «голосом» которой поет участница пира Мери, подлинно героична. Но эта героиня выражается не в ярких и эффектных сюжетных ситуациях, как это было в «Каменном госте», а в простом сосредоточенном раздумье, красоте самоотречения.

Пушкинская Дженни должна быть поставлена в ряд «простых дев», которых так часто рисовал Пушкин, — от Черкешенки до русалки. Она, несомненно, похожа на близкую к природе героиню «Кавказского пленника», отказывающуюся от собственных надежд и думающую только о счастье любимого человека. И в то же время в этой песне отразилась способность самого Пушкина самозабвенно и самоотверженно любить, заставившая его написать: «Пускай я радости вкушаю не вполне; // Но ты, невинная! ты рождена для счастья» («Мой друг, забыты мной следы минувших лет...»). Если у Вильсона Мери длинно и утомительно рассказывала о своих скитаниях по родным местам, пораженным эпидемией, то у Пушкина она поет «от имени» шотландской девушки Дженни:

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!

Все мысли Дженни, как отметил Д. Д. Благой, заняты единой «всепоглощающей» любовью<sup>1</sup>. Этим обусловлено и отношение героини к бессмертию. В противоположность Вальсингаму, поющему о возможном «гадательном» бессмертии («Бессмертья, может быть, залог!»), патриархально воспитанная девушка считает загробное существование аксиомой. Но она хо-

<sup>1</sup> См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 663. Интересно, что Байрон в одной из сцен «Манфреда», напротив, заставил любовь уступить могуществу чумы:

Любовь охладится  
К тому, что любила,  
Лишь черным пятном  
Чума воцарится  
Над милым челом.

тела бы использовать его как новую возможность позаботиться о любимом человеке.

Самую суть песни Мери нужно отнести к сфере психологического реализма. Начнем с того, что в романтических произведениях Пушкина песни, как мы видели, служили средством воспроизведения экзотического национального колорита (вспомним черкесскую песню в «Кавказском пленнике» и татарскую в «Бахчисарайском фонтане»). Напротив, Пушкин-реалист в «Пире во время чумы» почти вовсе устраняет национальный колорит песни Мери и, по наблюдению Н. В. Яковлева, «сохраняет только в самых общих чертах колорит шотландской дикости»<sup>1</sup>, отказываясь в этом плане от романтических художественных задач (выбрасывает он и упоминание о том, что песнь Председателя — английская).

Главная же творческая цель Пушкина в песне Мери — реалистически передать правду чувства. Поэтому эта песня предельно проста, в ней отсутствуют какие-либо «украшающие» приемы и эффекты, которых было так много в романтических произведениях Пушкина. Показательно, что в татарской песне из «Бахчисарайского фонтана» есть только одно, но в высшей степени романтическое, «восточное» сравнение.

Зарема — это роза, цветущая «в тишине гарема»; пастушеская песня Мери содержит тоже только одно сравнение, но реалистически-бытовое: могилы, «как испуганное стадо, жмутся тесной чередой».

Бросается в глаза и то, что песня Мери по своим речевым формам резко отличается от гимна Председателя. Гимн романтически патетичен и полон декларативных порывистых восклицаний («Есть упоение в бою», «И так — хвала тебе, Чума!»). Песня Мери, напротив, «ровна», повествовательна и разговорна («Было время, процветала // В мире наша сторона»).

Психологический реализм Пушкина выражается и в том, что песня Мери вносит новые, психологически оправданные штрихи в душевный облик ее исполнительницы. Д. Д. Благой пишет: «Замечательно, что такая песня вложена поэтом в уста «погибшего, но милого создателя»; у Вильсона Вальсингам называет ее прямо «проституткой»<sup>2</sup>. К этому можно добавить, что Пушкин, стремясь к психологической правде, шел от уже намеченных в пьесе душевных качеств Мери. Именно она с ее женской чувствительностью и постоянной грустью (у Пушкина Председатель называет Мери «задумчивой», чего у Вильсона нет), а не злая и завистливая Луиза с жестоким сердцем могла выбрать и исполнить такую, пушкинскую песню («Она и расстоналась», — грубо и насмешливо говорит об этой песне Луиза).

<sup>1</sup> Яковлев Н. В. Об источниках «Пира во время чумы». — В кн.: Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М. — Л., 1923, с. 111.

<sup>2</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 663.

Еще важнее другое. Мери нарисована в пьесе как кающаяся женщина. Вскоре после исполнения песни она восклицает:

О, если б никогда я не певала  
Вне хижины родителей своих!  
Они свою любили слушать Мери;  
Самой себе я, кажется, внимаю  
Поюшей у родимого порога —  
Мой голос слаще был в то время: он  
Был голосом невинности...

Следовательно, эту песню Мери пела давно, в юности, когда она была еще вполне похожа на Дженни, когда эти два образа совпадали. Теперь же она стала другой, и в песне создается контраст между падением и чистотой, между «любовью», которая принадлежит всем, и Любовью, посвященной одному. Подобные психологические контрасты часто встречаются в маленьких трагедиях — в том же «Пире во время чумы» гимн Председателя строится на контрасте жара и холода, света и тьмы («Зажжем огни», — предлагает Председатель именно потому, что перед ним разверзается «могилы тьма»).

В образе Мери Пушкин создал гениальный «сплав». Песня Мери, связанная с прошлым, именно своим отличием от «сегодняшнего» облика героини дополняла и развивала образ кающейся женщины, еще резче подчеркивая сохранившиеся в ней светлые и благородные черты.

Пушкин значительно усложнил не только образ Мери, но и художественную структуру ее песни. Он ввел в песню два новых действующих лица: Дженни и Эдмонда. В сцене Вильсона имени Дженни вообще нет, и песня Мери воспринимается как рассказ этой выведенной на сцене героини, хотя Председатель и называет ее песней о «былых временах». Нет в сцене Вильсона и имени Эдмонда; у Пушкина же, хотя это имя упоминается лишь в предпоследней строчке песни, Эдмонд, в сущности, присутствует во всей художественной ткани двух ее заключительных строф — ведь это обращение Дженни к нему.

Пушкин усложнил и время в песне, исполняемой Мери. У Вильсона песня дана в прошедшем времени. Пушкин в своей песне дает три времени: со строгой художественной последовательностью сменяют друг друга рассказ о прошлом, рассказ о настоящем и мысли о будущем. При этом все три времени четко и резко выделены разграничивающими и называющими их словами — зачинами («**Было** время, процветала», «**Ныне** церковь опустела», «**Если** ранняя могила»). Тем самым Пушкин не только усложняет, но и оживляет песню, превращая ее в своего рода трехчастную стихотворную новеллу, построенную с необычайным композиционным мастерством.

Конечно, связь романтики и реализма в маленьких трагедиях часто является гораздо более тонкой, чем показано в этой главе. Романтика и реализм часто бывают здесь взаимо-

проникающими, и их трудно четко разделить. Но в романтике каждой из маленьких трагедий присутствует ряд основных моментов пушкинского романтизма южного периода — необыкновенное в нации (позднее средневековые «иноземных» стран), необыкновенное в природе (пейзаж в «Каменном госте») и — что важнее всего — необыкновенное в человеке. Пушкин во всех маленьких трагедиях изображает сильные, «исключительные» страсти, хотя и делает это, как было сказано, с помощью метода психологического и социального реализма. При этом он обращается к гораздо более широкому кругу страстей, чем в южных поэмах. Если в последних его занимала преимущественно любовь и связанная с ней ревность, то теперь его, помимо любви, привлекают и скупость, и зависть, и близкая к страсти предельная смелость. Это свидетельствовало о значительном расширении творческого диапазона Пушкина-реалиста по сравнению с Пушкиным-романтиком.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не будем повторять всех выводов, уже сделанных в книге. Скажем лишь об историко-литературной и теоретической сути вопроса. Г. А. Гуковский рассматривал романтизм Пушкина как своеобразный синтез разных линий русского романтизма, представленных Жуковским и декабристами. Однако пушкинский вольнолюбивый романтизм страстей, развивавшийся в первой половине 20-х годов и явившийся протестом против душевной мелкости общественных верхов самодержавного государства, — не просто синтез, а новаторское художественное явление, отличающееся и от романтизма Жуковского, и от романтизма декабристов, и от романтизма Байрона. Это именно **пушкинский романтизм**, имеющий собственную, неповторимую художественную систему идей и форм. Пушкин-романтик прошел путь исканий, побед и даже отдельных неудач, путь гораздо более сложный, чем кажется на первый взгляд. После романтического «Кавказского пленника» с его реалистически-бытовым этнографизмом и малоудачных «Братьев-разбойников» он обратился к «чистому» романтизму «Бахчисарайского фонтана», а затем в «Цыганах» вернулся к романтизму с реалистическими элементами, теперь уже в значительной степени социальными. Пушкин старался построить широкое и многоплановое романтическое повествование, но, когда оно возникло, его в «Цыганах» как бы «взорвали» изнутри реалистические приемы. Однако и после этого, даже находясь на позициях психологического и социального реализма, Пушкин, свободолюбивая личность которого по-прежнему подвергалась гонениям со стороны правительства и общественных верхов, пронес через свое творчество романтику, создав в гениальных маленьких трагедиях удивительно органичный синтез романтики и реализма.

Изучение пушкинского вольнолюбивого романтизма страстей дает много ценного для теоретического определения романтизма в литературоведении. Нам кажется, что наиболее верное определение такого понятия дал Белинский, когда писал в статьях о Пушкине: «В теснейшем и существеннейшем своем

значении романтизма есть не что иное как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»<sup>1</sup>. Еще раз подчеркнем, что этому определению, которое мы уже приводили, Белинский придавал очень большое значение. Он связывал его с историческим развитием античной и средневековой литературы и применял к русской поэзии первой четверти XIX века. Но в целом правильное определение Белинского требует уточнений. Ведь и сентиментализм отражал «сокровенную жизнь сердца. Если без всяких оговорок принять определение Белинского, то Карамзин по своему художественному методу не будет отличаться от Пушкина-романтика, хотя на самом деле он лишь подготовил романтизм. Вся суть в том, что Пушкин-романтик в противоположность Карамзину изображал сильные страсти в их высшем напряжении, т. е. яркие незаурядные явления «внутреннего мира души человека».

Нельзя думать, что у всякого писателя-романтика можно найти изображение сильных страстей (в русской литературе этого нет, например, у Жуковского). Но в теоретическое определение романтизма, данное Белинским, должно быть внесено важное дополнение: писатель-романтик рисует преимущественно необыкновенные, исключительные по своему масштабу и напряженности явления душевной жизни человека. В этом, по нашему мнению, и состоит значение исследования романтизма Пушкина для конструирования теоретического понятия «романтизм» в литературоведении, понятия, которое до сих пор остается недостаточно точным и ясным.

Попытаемся, наконец, наметить общую историко-литературную перспективу, в которую должен быть поставлен романтизм Пушкина.

Ставя в своих романтических произведениях проблему страстей, Пушкин был органически связан с литературой XVIII века, в которой эта проблема занимала исключительно важное и видное место. Достаточно вспомнить об осуждающих страсти словах самого характерного представителя русского классицизма XVIII столетия Сумарокова, который в своей эпистоле о стихотворстве предлагал писателю-сатирику: «страстям и дуростям играючи ругаться, чтоб та игра могла на мысли оставаться». И хотя Пушкин вместо рационалистически-просветительской трактовки проблемы страстей дал трактовку романтическую, уже одно то, что его внимание с лицейских лет до конца жизни было привлечено к этой проблеме, демонстрировало его прочную связь с исканиями мыслителей и писателей XVIII века. В этом отношении пушкинский романтизм являлся выражением преемственности идей, хотя и имел прежде всего новаторский характер. Подводя итоги философского и художественного раз-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 145.

вития XVIII века, Пушкин вместе с тем подверг их строгому суду и создал свой вольнолюбивый романтизм страстей.

Но этот романтизм, в свою очередь, стал источником традиций и влияния. Его художественную линию продолжил прямой наследник Пушкина — Лермонтов. Это было вполне понятным, так как поэзия Лермонтова была самым сильным и художественным воплощением второй волны русского романтизма, возникшей в 30-е годы как следствие стремления передовых писателей уйти от тягостного гнета страшной реакционной действительности николаевского государства в мир высоких и ярких художественных образов. Недаром в знаменитом стихотворении «Смерть поэта» Лермонтов определял Пушкина как поэта и человека, не вынесшего душевной атмосферы «света», губительной «для сердца вольного и пламенных страстей», и тут же противопоставлял этим страстям низкие духовные явления — «ничтожных» клеветников и «мелочные» обиды Лермонтов даже иногда повторяет отдельные выражения Пушкина, оформляющие тему страстей: о себе юный Лермонтов говорит, что он человек «полный волею страстей»; ср. в конце пушкинской «Полтавы» слова об исторических деятелях, «столь полных волею страстей».

Подобно Пушкину отталкиваясь и отрекаясь от тусклой повседневности, «где страсти мелкой только жить» (слова Демона), вольнолюбивый романтик Лермонтов рисует страсти огромного, титанического масштаба. «Земные страсти», «буря страстей», «безумно-мятежная страсть» на каждом шагу фигурируют в произведениях Лермонтова. И вместе с тем у Лермонтова, как и в романтических произведениях Пушкина и Байрона, появляются герои, объятые душевным холодом, их мысли «давит» груз «надежд погибших и страстей». Таков не только Демон до и после встречи с Тамарой и его русский двойник Арбенин до встречи с Ниной и после ее гибели, но и Печорин, который, по собственному наблюдению, «из жизненной бури... вынес только несколько идей и ни одного чувства» и «больше не способен безумствовать под влиянием страсти». В Печорине, несомненно, есть черты охладевшего, потерянного «для нежных чувств» разочарованного героя типа пушкинского Пленника.

Традиции пушкинского романтизма страстей нашли своеобразное продолжение и у Тютчева в его стихотворениях, посвященных Е. А. Денисьевой, и в некоторых других его произведениях 50-х годов. Строки тютчевского стихотворения «О вещая душа моя!» (1855):

Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые...—

являются, по нашему мнению, отголоском эпилога «Цыган»; в них буквально повторен ключевой образ этого эпилога и всей поэмы — «страсти роковые». Как и в пушкинских «Цыганах», в лирике Тютчева романтизм страстей приобретает черты острого

и глубокого трагизма. О трагической власти страстей над человеком говорится и в стихотворении Тютчева, обращенном к Е. А. Денисьевой, «О как убийственно мы любим...» (1850—1851), где поэт повествует о «буйной слепоте страстей».

Творчески использовал пушкинский романтизм страстей горячий поклонник великого русского поэта, любивший в особенности его «Цыган», — французский писатель П. Мериме. Его новелла «Кармен» (1845), положенная в основу знаменитой оперы Бизе, возникла, как уже давно установили русские и иностранные исследователи, под влиянием пушкинских «Цыган». У Пушкина и Мериме одинаково действуют «страсти роковые», приводящие к физической или моральной гибели героев. Сам сюжет «Кармен» очень напоминает сюжет «Цыган»: и там и здесь герою изменяет цыганка, и он, ревнуя, ее убивает.

Можно найти и в более поздней литературе созвучия с пушкинским романтизмом страстей: у Аполлона Григорьева, называвшего себя «последним романтиком» и восхищавшегося «безумством страсти без сознания», хотя у него романтика страстей соединялась с социально-реалистическими некрасовскими мотивами (в поэме «Вверх по Волге», где прославлялось такое «безумство», в то же время была нарисована «одна некрасовская ночь без дров, без хлеба»), и у столь высоко ценившего Аполлона Григорьева Александра Блока, с огромной силой говорившего о страстях и душевном холоде («Страстная, безбожная пустая», — пишет Блок в стихотворении «Перед судом» о женщине, с которой поэта связывала «пагубная страсть», а в поэме «Возмездие» повествует о своем отце: «...тайно околдован дух усталым холодом болезни»), и у Валерия Брюсова, сделавшего попытку продолжить пушкинские «Египетские ночи», с их романтическим образом Клеопатры и восславлявшего римского триумвира, который среди самых бурных исторических событий «один алтарь поставил — страсть» (стихотворение «Антоний»).

Таковы только некоторые историко-литературные следствия, отголоски и отзвуки, а также типологические аналогии романтизма и романтики Пушкина. Но можно с уверенностью сказать, что Пушкин создал наиболее содержательный и оригинальный романтический мир страстей в русской литературе. Даже у Лермонтова тема страсти не была так последовательно проведена и так полно разработана, как в пушкинских южных поэмах, особенно в «Цыганах» (у Лермонтова, в отличие от Пушкина, тема страсти вообще не организует художественный мир всех его романтических поэм). Завершая и переосмысляя искания XVIII века и открывая дорогу в будущее, Пушкин сумел сделать свой вольнолюбивый романтизм страстей одним из высших достижений русской и мировой литературы XIX столетия. Мы вправе видеть в Пушкине не только великого реалиста, но и великого романтика.



О СТИХОТВОРЕНИИ «ПРОРОК»<sup>1</sup>

Мы уже говорили о теме и образе поэта-пророка у Пушкина. Но более ярко и смело, чем когда-либо, Пушкин нарисовал образ поэта-пророка в гениальном стихотворении «Пророк», относящемся к 1826 году. Вот текст стихотворения:

Духовной жаждою томим,  
 В пустыне мрачной я влачился,  
 И шестикрылый серафим  
 На перепутьи мне явился.  
 Перстами легкими, как сон,  
 Моих зениц коснулся он:  
 Отверзлись вещие зеницы,  
 Как у испуганной орлицы,  
 Моих ушей коснулся он.  
 И их наполнил шум и звон;  
 И внял я неба содроганье,  
 И горный ангелов полет  
 И гад морских подводный ход,  
 И дольней лозы прозябанье.  
 И он к устам моим приник  
 И вырвал грешный мой язык  
 И празднословный, и лукавый.  
 И жало мудрыя змеи  
 В уста замершие мои  
 Вложил десницею кровавой.  
 И он мне грудь рассек мечом,  
 И сердце трепетное вынул,  
 И уголь, пылающий огнем,  
 Во грудь отверстую водвинул.

---

<sup>1</sup> В основу этого места книги положена наша статья «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина» (Учен. зап. МГУ, 1946, вып. 118). В настоящее время данная статья рекомендуется для изучения студентам (см. учебное пособие Э. Л. Войтоловской и Э. М. Румянцевой «Практические занятия по русской литературе XIX века». М., 1975, с. 185—188). Вот почему анализ «Пророка» вынесен нами в особое приложение.

Как труп в пустыне я лежал.  
И бога глас во мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

Прежде всего установим, можно ли считать эти поразительные строки простым переложением какого-нибудь места Библии или Корана.

А. Д. Галахов перепечатал «Пророка» в своей хрестоматии под заголовком «Исайя, гл. 6»<sup>1</sup>, и многие исследователи исходили из этого категорического указания.

Однако в упомянутом отрывке Библии нет многих основных мотивов «Пророка». Исайя, повествуя, как он видел «сидящего на престоле» Господа, окруженного славославящими его серафимами, у каждого из которых было «по шести крыл», далее продолжает:

5. И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, и глаза мои видели Царя Господа Саваофа.
6. Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника.
7. И коснулся уст моих и сказал: вот это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен.

Затем голос бога посылает Исайю к иудейскому народу, чтобы он возвестил о «великом запустении».

Используя художественные детали (в частности, образ вооруженного горящим углем шестикрылого серафима) и композиционную схему библейского рассказа, Пушкин почти стирает его моралистический смысл.

В «Пророке» отсутствует фигура окруженного небесной иерархией бога. Все компоненты своего стихотворения Пушкин последовательно централизует вокруг личности пророка, переживающего удивительную метаморфозу. Но и с самим пророком у Пушкина происходит совсем не то, что с Исайей: горящий уголь библейского серафима очищает пророка, удаляя его мирские беззакония; пророк Пушкина не столько очищается, сколько перерождается, приобретая особую силу и остроту чувств. Именно акт перерождения последовательно и расчлененно описан Пушкиным. И роль пророка у Пушкина гораздо значительнее, чем в Библии: он не должен ограничиваться передачей определенного поведения бога определенному народу, он будет жечь глаголом сердца всех людей, жизнь которых, очевидно, станет ему такой же близкой и понятной, как голоса природы.

---

<sup>1</sup> Г а л а х о в А. Полная русская хрестоматия. 2-е изд. М., 1945, с. 211.

Нельзя не упомянуть, что целая группа исследователей искала прототип «Пророка» в откровениях Магомета, послуживших материалом для пушкинских «Подражаний Корану». Братья Терновские в работе «Греко-восточная церковь в период вселенских соборов» напечатали «Пророка» в качестве иллюстрации к одной из сур Корана, повествующей о чудесной ночи Алькадра<sup>1</sup>, но слелали это без достаточных оснований: в ХСVII суре Корана («Алькадр») нет ни малейшего намека на чье-либо перерождение и лишь бегло упоминается, что в «ночь эту... ангелы нисходят в мир с соизволения господня, чтобы управлять всем существующим»<sup>2</sup>.

Несколько иную теорию построил Н. И. Черняев. Утверждая, что нарицательный Пушкиным пророк — несомненно Магомет, он отказывался видеть в стихотворении «поэтическое воспроизведение Алькадра». По мнению Черняева, Пушкин изложил тот эпизод из жизни основателя Ислама, когда Магомет после мучительных сомнений, наконец, узрел видение, окончательно укрепившее его в догматах Корана<sup>3</sup>.

Но соответствующее место Корана не дает серьезных подтверждений гипотезе Черняева.

1. О, ты, плащом покрытый!
2. Восстань и предостерегай людей.
3. Твой господь, прославляй его.
4. Твои одежды, содержи их в чистоте.
5. А осквернения избегай<sup>4</sup>.

Все эти сопоставления показывают, что «Пророк» — самостоятельное произведение, а не «переложение». Пушкин сделал в «Пророке» автобиографическое признание (об этом говорил еще Мицкевич)<sup>5</sup> и вместе с тем высказал свой взгляд на общие цели искусства.

В составленном Пушкиным плане издания стихотворений 1829 г. есть первая строка неизвестной редакции «Пророка», проливающая свет на его происхождение — «Великой скорбию томим»<sup>6</sup>. Вероятно, она запечатлела тяжелые психологические переживания Пушкина, связанные с известием о казни декабристов.

Страшная расправа произвела гнетущее впечатление даже на людей, никогда не интересовавшихся политикой. «Описать или словами передать ужас и уныние, которые овладели всеми, — нет возможности, вспоминал Кошелев, словно каждый лишился своего отца или брата!»<sup>7</sup> Что же дол-

<sup>1</sup> Терновский Ф. А. и Терновский С. А. Греко-восточная церковь в период вселенских соборов. Киев, 1883, с. 363—364.

<sup>2</sup> Коран, ХСVII, ст. 4, с. 596. Перевод А. Николаева.

<sup>3</sup> Черняев Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898, с. 23—25.

<sup>4</sup> Коран, начало IXXIV суры (Покрытый плащом своим), с. 558.

<sup>5</sup> По словам П. А. Вяземского, Мицкевич видел в «Пророке» «начало новой эры» в жизни Пушкина. П. А. Вяземский (Полн. собр. соч. СПб., 1882, т. VII, с. 320).

<sup>6</sup> Эта строка впервые опубликована Б. В. Томашевским (Томашевский Б. В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, с. 111).

жег был пережить Пушкин, лично знавший всех повешенных, друживших со многими из сосланных!

По-видимому, именно огромное нравственное потрясение, вызванное событиями первостепенной исторической важности, заставило Пушкина с необычайной ясностью поставить перед собой вопрос о «назначении поэта». Этой основной проблеме «Пророка» предшествуют строфы, закрепляющие ощущение неразрывной связи поэта с миром.

По мысли Пушкина, охватившего своими творениями предельно широкий тематический диапазон, поэт обладает колоссальной остротой чувств (зрения, слуха), он слит с жизнью вселенной в самых разнообразных ее проявлениях, он «внемлет» малейшим изменениям во всех сферах бытия. Пушкин нигде не называет поэта пророком, и этот вывод может показаться произвольным. Но в ряде других пушкинских произведений столь же ярко подчеркнута «всеотзывность» поэта и его способность проникать в разнохарактерные, подчас контрастные области жизни. Эти свойства были отмечены, например, в известном стихотворении 1831 г., где Пушкин сравнивал поэта с эхо, которое с зеркальной точностью «шлет ответ» живой и мертвой природе:

На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

(«Эхо»)

Но у поэта-пророка, помимо чудесных органов восприятия жизни, есть сильнейшее средство воздействия на жизнь — «мудрый язык», позволяющий ему с помощью слова передать огненное содержание своего искусства человеческому коллективу. Его задачи не ограничиваются одним отражением действительности: искусство имеет высокие общественные цели. Об этом говорит властный, не допускающий возражений голос, который посылает пророка к людям:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнишь волею моей  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей.

Мы не стремимся осветить ту сторону эстетики Пушкина, которую выразила эта строфа. Ограничимся указанием на то, что под влиянием известия о казни декабристов Пушкин естественно выдвинул на первый план активные, действительные функции искусства. Однако необходимо сопоставить заключение «Пророка» с финалом первого «Подражания Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,  
Стезю правды бодро следуй,  
Люби сирот и мой Коран  
Дрожащей твари проповедай.

«Пророк» 1824 г. и «Пророк» 1826 г. одинаково одарены могучей силой слова, которая позволяет им вести в жизнь идеи, подсказанные немолчим голосом нравственного долга. «Призывающая» «формула повеления» 1826 г. определяет задачи пророка, «утешающая» «формула повеления» 1824 г. касается осуществления этих задач в условиях жестоких гоений.

Разумеется, отнюдь не исчерпанное нами наполнение «Пророка» несравненно богаче мыслей первого «Подражания». Но одновременно с грандиозными философско-эстетическими обобщениями широко известного «Пророка» Пушкин создал исключительно жгучую политическую вариацию того же сюжета.

Свидетельства шести лиц (А. В. Веневитинова, П. В. Нащокина, М. П. Погодина, С. А. Соболевского, А. С. Хомякова и С. П. Шевырева) так или иначе связывают возникновение «Пророка» с восстанием декабристов.

Согласно утверждению Нащокина, здесь «предсказывались» (!) совершившиеся уже события 14 декабря<sup>1</sup>. А по словам Ефремова, многие знакомые поэта передавали, что «Пророк» обращен Пушкиным к друзьям, сосланным в Сибирь<sup>2</sup>.

Эти противоречивые свидетельства неизменно базируются на пушкинской строфе, сообщаемой в различных вариантах А. В. Веневитиновым, Погодиным, Соболевским и Хомяковым:

Восстань, восстань, пророк России,  
В позорны ризы облекись.  
Иди, и с вервием вокруг выи  
К У. Г. явись<sup>3</sup>.

По расшифровке М. А. Цявловского — к «убийце гнусному» — к Николаю I, казнившему руководителей декабристского движения<sup>4</sup>.

«Формула повеления» приобретает тут яркую политическую окраску. Она зовет поэта на гражданский подвиг во имя страдающей от тирании родины.

Однако вряд ли цитированная строфа относилась к общеизвестному «Пророку»: это чрезмерно сузило бы намеченные Пушкиным задачи поэта, лишило бы стихотворение обобщающего значения. Гораздо вероятнее, что в 1826 г. Пушкин создал лирический цикл, объединенный образом пророка (он был, очевидно, близок по типу к «Подражаниям Корану», где мотивы священной книги варьировались в целом ряде произведений). Об этом, в частности, говорит полный разнобой в показаниях современников по поводу места и времени возникновения «Пророка»: невольно складывается впечатление, что речь идет о нескольких похожих произведениях.

По свидетельству А. В. Веневитинова, «Пушкин, выезжая из деревни

<sup>1</sup> Нащокин П. В. по записи П. И. Бартенева «Рассказы о Пушкине». М., 1925, с. 34.

<sup>2</sup> Ефремов П. А. А. С. Пушкин. Русская старина, 1880, т. 27, с. 133.

<sup>3</sup> Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 31.

<sup>4</sup> Там же, с. 94.

с фельдгегерем, положил себе в карман стихотворение «Пророк»<sup>1</sup>. Соболевский подтверждает, что «Пророк» приехал в Москву в бумажнике Пушкина, ибо он находился среди бумаг, которые поэт захватил «второпях при отъезде из Михайловского»<sup>2</sup>. Но, судя по воспоминаниям Нащокина, «Пророк» вообще «не доехал» до Москвы: поэт будто бы сжег его вместе с другими листками после того, как узнал о приезде фельдгегеря<sup>3</sup>.

Между тем Шевырев рассказывает, что Пушкин еще «перед тем писал какое-то сочинение в возмутительном духе (по-видимому, «Пророка». — *Н. Ф.*), и теперь, воображая, что его везут не на добро, дорогой обдумывал это сочинение», следовательно, до прибытия в Москву он закончил известную его часть или все стихотворение<sup>4</sup>.

Итак, согласно одним (наиболее многочисленным) показаниям «Пророк» создан в Михайловском, согласно другим — Пушкин сочинял его на пути из ссылки в Москву. Однако нельзя безоговорочно принять какую-либо из этих исключающих друг друга хронологических справок. Историю «Пророка» во многом разъясняет опубликованное М. А. Цявловским письмо Погодина к Вяземскому от 29 марта 1837 г. Отвечая на вопрос Вяземского о судьбе автографов некоторых произведений Пушкина, Погодин сообщает: «Пророк» он написал, ехавши в Москву в 1826 году. Должны быть четыре стихотв(орения), первое только напечатано («Духовной жаждою томим» etc)<sup>5</sup>.

В порядке гипотезы можно попытаться воссоздать своеобразно запечатлевшийся в рассказах современников ход работы Пушкина над стихотворениями этого предполагаемого цикла<sup>6</sup>.

Вероятно, три стихотворения были сочинены Пушкиным под свежим впечатлением от известия о казни, еще до приезда фельдгегеря (то есть между июлем и сентябрем 1826 г.). Сюда входил и сохранившийся «Пророк», посвященный проблеме «назначения поэта». Слова «Великой скорбию томим» несомненно представляли вариант его первой строки «Духовной жаждою томим»).

Все эти стихотворения, в том числе и дошедший до нас (по-видимому, позднее восстановленный) «Пророк», попали в огонь во время приезда фельдгегеря (ср. свидетельство Нащокина).

Но по дороге в Москву Пушкин, действительно полагавший, что его везут не «на добро», пишет четвертое стихотворение цикла, где делает сво-

<sup>1</sup> Пятковский А. П. Пушкин в кремлевском дворце (Русская старина, 1880, т. 27, с. 674).

<sup>2</sup> Ефремов П. А. А. С. Пушкин. Русская старина, 1880, т. 27, с. 133. См. также примечание Соболевского С. А. к рассказу П. В. Нащокина. Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 32.

<sup>3</sup> Нащокин П. В. по записи П. И. Бартенева (Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 34).

<sup>4</sup> Шевырев С. И. Воспоминания (Майков Л. Н. «Пушкин». СПб., 1899, с. 329).

<sup>5</sup> Цявловский М. Заметки о Пушкине. — Звенья, 1936, № 6, с. 153.

<sup>6</sup> Цитированное письмо Погодина к Вяземскому тоже не проясняет до конца вопрос о месте и времени сочинения предполагаемого цикла; остается неизвестным, где и когда написал Пушкин четыре стихотворения. Как будет сказано ниже, по нашему мнению, общеизвестный «Пророк» создан в Михайловском.

ей темой предстоящее свидание поэта с «убийцей» вождей декабризма (ср. свидетельства Шевырева)<sup>1</sup>. Уцелевший в памяти современников отрывок этого стихотворения, по-видимому, не был первоначальным вариантом последней строфы общеизвестного «Пророка»; как думали Соболевский, Погодин и многие другие, Пушкин создал самостоятельное произведение для совершенно конкретной цели. По словам А. В. Веневитинова, «являясь в кремлевский дворец, Пушкин имел твердую решимость, в случае неблагоприятного исхода его объяснений с государем, вручить Николаю Павловичу на прощание это стихотворение»<sup>2</sup> (конечно, не «Пророка», а «Пророка России»). Именно это политическое стихотворение Пушкин выронил во дворце (или только подумал, что выронил) и, наконец, сжег в гостинице после того, как разговор с царем принял неожиданный оборот<sup>3</sup>.

Легко представить, какой была бы участь Пушкина, если бы все произошло согласно его дорожным предположениям, если бы царь занял непримиримую позицию, а затем прочитал стихотворение. Быть может, относящаяся к ноябрю 1826 г. подпись к наброскам виселиц с пятью казенными декабристами: «И я бы мог как (шут на)»<sup>4</sup> отразила не стертые временем воспоминания поэта о разыгравшемся всего два месяца назад эпизоде с «Пророком России» (свидание Пушкина с Николаем Первым состоялось в сентябре). Тогда Пушкин в самом деле мог заплатить жизнью за свою смелую обличительную тираду, которая была направлена против нового царя, с необычайной жестокостью подавившего декабристское восстание.

Как же связан общеизвестный «Пророк» с проблемой романтизма?<sup>5</sup> Образ поэта-пророка в этом стихотворении овеян героической романтикой. Пушкин рисует исключительную личность в исключительных обстоятельствах, человека, который должен и призван улавливать все голоса жизни и мужественно вносить в мир свое новое слово. При этом в «Пророке» есть романтические мотивы слияния с космосом, с природой, напоминающие поэзию Тютчева (поэт-пророк ощущает «И гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье»). Все это заставляет считать «Пророка» одним из высших достижений русской романтической литературы.

---

<sup>1</sup> Быть может, в этом стихотворении отразилось влияние «Пророчества» Кюхельбекера, персланного Пушкину в Кишинев Дельвигом. Б. Мейлах впервые отметил сходство начала «Пророчества»: «Восстань, восстань, пророк свободы...» с пушкинской строкой о «Пророке России» («Восстань, восстань, пророк России...» См. работу Б. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм». М.—Л., 1937, с. 181).

<sup>2</sup> Пятковский А. П. Пушкин в кремлевском дворце. Русская старина, 1880, т. 27, с. 674.

<sup>3</sup> Разноречивые рассказы об этом приводит П. А. Ефремов в том же томе «Русской старины» (1880, т. 27).

<sup>4</sup> Запись в тетради № 2368, представляющая начало стиха «Рукою Пушкина». М.—Л., 1935, с. 159.

<sup>5</sup> О художественном методе других трех стихотворений, входящих в этот цикл, трудно судить, так как от них до нас дошла только одна строфа.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
I. Общая характеристика романтизма Пушкина . . . . .	7
II. Романтическая лирика . . . . .	25
III. «Кавказский пленник» . . . . .	49
IV. «Братья-разбойники» . . . . .	76
V. «Бахчисарайский фонтан» . . . . .	88
VI. «Цыганы» . . . . .	110
VII. Романтика и реализм в маленьких трагедиях . . . . .	141
Заключение . . . . .	180



*Николай Владимирович Фридман*

РОМАНТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Редактор *М. С. Спектор*. Художник *Ю. В. Жигалов*. Художественный редактор  
*Н. М. Ременникова*. Технические редакторы *М. Г. Тургенева*, *С. Н. Терехова*.  
Корректор *О. С. Захарова*.

ИБ № 5667

Сдано в набор 01.10.79. Подписано к печати 16.05.80. А-06970. 60×90<sup>1/16</sup>. Бум. типограф. № 2.  
Гарн. литер. Печать высокая. Усл. печ. л. 12. Уч.-изд. л. 12,03. Тираж 100 000 экз.  
Заказ № 7287. Цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли Ивановского облисполкома, 153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*