



Памятник А. С. Пушкину
на набережной реки Волги
в г. Калинин. Скульптор
О. Комов, архитекторы
Н. Комова и В. Фролов.

Фото В. Леонова

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В О П Р О С Ы
БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА
А. С. П У Ш К И Н А

Межвузовский тематический сборник

КАЛИНИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Калинин 1979

Настоящий сборник посвящается 180-й годовщине со дня рождения А. С. Пушкина. В первом его разделе — в статьях Н. В. Фридмана, Ю. М. Никишова, В. В. Рыжова и П. И. Овчаровой — анализируются произведения Пушкина, дающие представление о его творческом пути и мастерстве. Во втором разделе — в статьях М. В. Строганова, А. П. Гапоненко, М. М. Кедровой и В. А. Никольского — рассказывается о многообразном воздействии Пушкина на последующее развитие русской литературы. И, наконец, третий раздел посвящен связи Пушкина с Тверским краем.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Профессор *Г. Н. Ищук*, доцент *М. М. Кедрова*, профессор *В. А. Никольский* (отв. редактор), *В. В. Рыжов* (секретарь), профессор *Н. В. Фридман*

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА ПУШКИНА

Н. В. Фридман,
доктор филологических наук
(Московский институт культуры)

ПОЭМА А. С. ПУШКИНА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

1

«Бахчисарайский фонтан», написанный в основном в июне — декабре 1822 г.¹, стал одной из самых блистательных русских романтических поэм. Сам Пушкин подчас явно недооценивал свою поэму. Он подчеркивал, что «Бахчисарайский фонтан» «слабее «Пленника»², и даже писал Вяземскому: «Бахчисарайский фонтан», между нами, дрянью...» (XIII, 70). Но, конечно, здесь налицо элементы шуточной бравады. Письмо к Вяземскому датируется 14 октября 1823 г., а через месяц, 16 ноября, Пушкин писал Дельвигу о поэме: «Это бесвязные отрывки, за которые ты меня пожуришь и все-таки похвалишь» (XIII, 75).

Но и высказанная Пушкиным всерьез мысль о сравнительном достоинстве двух южных поэм вряд ли была верной. «Бахчисарайский фонтан» во многих отношениях стоял выше первой южной поэмы Пушкина, хотя та и являлась по сюжету более современной. На этой точке зрения стоял 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»³.

¹ Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. I. с. 347.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти томах. Т. XI, с. 145. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страниц.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7; с. 378 и 382.

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»⁴.

«Бахчисарайский фонтан» — бесспорно самый чистый образец романтизма Пушкина в жанре поэмы. Здесь меньше элементов реализма, даже «этнографического», чем в «Кавказском пленнике». Углубление романтизма естественно требовало от Пушкина и большего ухода от действительности.

«Бахчисарайский 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 в., в пору войны с горцами. Между тем время действия в «Бахчисарайском фонтане» точно установить трудно. Как отметил Б. В. Томашевский, «хронологическая неопределенность эпохи простирается от XV до XVIII в.»⁵.

Во всяком случае это не пушкинская эпоха, а былые времена, историческое прошлое. Однако основные цели Пушкина-романтика остались в «Бахчисарайском фонтане» прежними. Их определил Вяземский в написанном по просьбе Пушкина предисловии к поэме. 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 самых чувствах, в слог»⁶.

Вяземский очень точно отметил, что восточный «отпечаток» характерен и для переживаний центральной героини Заремы, и в значительной мере для условных пейзажей поэмы, и для ее слога. Нельзя забывать и о том, что Пушкин, так

⁴ Винокур Г. Крымская поэма Пушкина. — Красная новь, 1936, № 3, с. 242.

⁵ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. I (1813—1824). М.-Л., 1956, с. 504.

⁶ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878, т. I, с. 179.

же как и 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: Зарема — грузинка, Мария — полячка, Гирей — татарин. Но в действительности в поэме сопоставлены все же не три, а две культуры: старинная — «первобытная», магометанская, и новая — европейская, христианская. Они и воплощены Пушкиным в двух женских образах — Заремы и Марии. В стихотворении Пушкина «Фонтану Бахчисарайского дворца» этих романтических героинь символизируют две розы:

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

Но в этих строках образы двух героинь даны лишь как «сон воображенья» поэта, вне связи с историко-культурными проблемами. Зато описание фонтана в поэме — именно историко-культурный символ, подчеркивающий контраст двух цивилизаций:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна.

Как и 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 линии поэмы — истории Заремы и Марии.

2

Зарема — грузинка, рожденная в условиях европейской христианской цивилизации (христианство утвердилось в Грузии в первой половине IV в. 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». Пушкин-романтик окружает образ главной героини поэмы атмосферой сюжетной тайны. Неизвестно, как Зарема оказалась в Крыму. Она признается в сцене свидания с Марией:

Но почему, какой судьбой
Я край оставила родной,
Не знаю; помню только море

И человека в вышине
Над парусами...

Эту сцену, где действуют Зарема и Мария, 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 разных национальных культур. Вместе с тем сцена представляет собой яркий образец часто встречающегося в южных поэмах монологизма. В большом монологе, обращенном к Марии, Зарема раскрывает свой внутренний мир, свое понимание жизни, рассказывает о том, как, попав в Крым, она слилась с «первобытной» средой:

. я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней,
Но вера матери моей
Была твоя.

В душе Заремы живет смутное 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.

Если в «Кавказском пленнике» симпатии Пушкина склонялись скорее на сторону «первобытной» культуры, то в «Бахчисарайском фонтане» они были 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 губительным законом становятся ее страсти.

Кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила,

Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи.
Чей голос выразит сильней
Порывы пламенных желаний?
Чей страстный поцелуй живеи
Твоих язвительных лобзаний?

В вариантах поэмы поцелуи Заремы определялись другим, но тоже подчеркивающим их силу эпитетом «пронзительных» (IV, 103).

Зарема «для страсти рождена» и говорит «языком мучительных страстей». Отсюда и ее предвосхищающая трагедию Алеко в «Цыганах» трагедия ревности. Чувство хана к Марии Зарема считает «преступным». 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 хладной красотой
Ты сердце слабое тревожишь?
Оставь Гирея мне: он мой;
На мне горят его лобзанья...

Страсть Заремы — ничем не обузданная дикая страсть, не смягченная цивилизацией. Она не похожа на любовь Черкешенки в «Кавказском пленнике». Черкешенка 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. Она хочет наказать Марию и хана и восклицает:

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

Осуществляя свою угрозу, 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 позднейших «Цыган», является в высшей степени типичным для романтиков приемом сюжетной тайны. Поэт высказывает лишь предположения о причинах смерти Марии:

Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почил.

Она давно желанный свет,
Как некий ангел озарила.
Но что же в гроб её свело?
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 её страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказанье!

И это сказано с нарочитой неясностью. Читатель лишь догадывается о том, что Зарема убила Марию, потому что упомянута ее «вина», а до этого она угрожала Марии кинжалом. Однако слова «Но что же в гроб её свело? Болезнь, или другое зло?» наводят скорее на мысль об отравлении (вспомним, что Черкешенка в «Кавказском пленнике» тоже обещает найти «кинжал иль яд», если её продадут «немилому»). Все это вызвало неудовольствие противника романтической поэтики, убежденного «классика» П. А. Катенина. В июле 1824 г. он писал своему другу Н. И. Бахтину в Париж о странных и неестественных, с его точки зрения, поступках и судьбах героев пушкинской поэмы. Катенин особенно обрушивался на неясность обстоятельств смерти Марии: «...Фонтан что такое и сказать не умею; смыслу вовсе нет. 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*»⁷.

⁷ Чебышев А. Материалы для истории русской литературы 20-х — 30-х годов XIX в. Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. — Русская старина, 1911, апрель, с. 170.

Катастрофическая, хотя и не вполне ясная, сюжетная развязка «Бахчисарайского фонтана» является следствием «дикой вольности», которая была осуждена Пушкиным еще в эпилоге «Кавказского пленника». Пушкина, несомненно, по своему привлекает красота Заремы, и первоизданная свежесть, и сила её чувств. Но он рисует ревность как «злую страсть» и связывает ее в данном случае с диким и варварским миром. Не случайно ревность названа в поэме «злой»:

Ня злобной ревности мученья,
Ни скука не смущали нас, —

вспоминает Зарема о своем счастье с Гиреем. Ревность, ведущая к преступлению, делает Зарему демоничной. И вместе с тем ее образ глубоко трагичен. Устраняя Марию и наказывая тем Гирея, Зарема рискует жизнью (если она убила соперницу 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.

Когда Пушкин создал «Бахчисарайский фонтан», он уже вынашивал в своем сознании мысль, которая будет четко сформулирована в «Цыганах»:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет

Поэтому Пушкин нигде не осуждает Зарему, которую целиком подчиняет себе «роковая», всепоглощающая страсть. Более того, трагический конец героини вызывает у него сожаление. Пушкин показывает, как страсти ослепляют Зарему. В её речи, обращенной к Марии, в этом потоке бурных эмоций и не терпящих возражений доводов («Не возражай мне ничего», — восклицает Зарема) переплетаются самые разнообразные, внутренне противоречивые мотивы: Зарема обвиняет Гирея в «преступной» измене, признает, что Мария к «преступленью не причастна», требует от нее невозможного — возвращения любви Гирея и, наконец, угрожает ее убить! Эти речи подсказывает только слепая «демоническая» страсть.

3

Рисую Зарему и Марию, Пушкин прибег к приему контраста, столь характерному для романтической литературы. В конце поэмы, говоря о «теньях», которые являлись ему, ког-

да он посетил заброшенный ханский дворец, Пушкин спрашивает себя:

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

Противопоставление Заремы и Марии в поэме — это противопоставление, часто возникавшее в романтической литературе и нашедшее высшее воплощение в лермонтовском «Демоне», было не чуждо и лирической поэзии Пушкина. Начало стихотворения «Ангел» (1827 г.) очень напоминает заключительные строки поэмы:

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; «Спорхнувший с неба сын эдема, Казалось, ангел почивал», — сказано о спящей Марии)⁸.

В обрисовке Марии можно найти черты, напоминающие романтические образы Жуковского. Мария ожидает свидания в небесах с погибшими близкими:

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

У Жуковского подобными мечтаниями охвачена героиня «Золотой арфы» Минвана:

Мечтала о милом, о свете другом,
Где жизнь без разлуки,

⁸ Ср. слова о покое гарема, где живет Мария:
И, мнится, в том уединеньи
Сокрылся некто неземной.

Где все не на час —
И мнились ей звуки,
Как будто летящий от родины глас.

Мария, как было сказано, символизирует в поэме новую европейскую цивилизацию. Мария — жертва татарского набега на Польшу, В то время Польша — это «цветущий край», «обезображенный войною». Колорит феодальной эпохи особенно подчеркнут образом замка, в котором обитала Мария до плена. Замок неоднократно упоминается в поэме. Мария «независимый досуг в отцовском замке меж подруг одним забавам посвящала», после набега татар «пышный замок опустел»; далее узнаем, что «скупой наследник в замке пра-вит». А могила отца Марии украшена феодальными атрибутами:

В домово́й церкви, где кругом
Почи́ют мо́щи хладным сном,
С короной, с княжеским гербом
Воздвиглась новая гробница...

Трагедия Марии в том, что она пленница, увядающая в «неволе тихой» и «безнадежной». Она напоминает Пленника, также попавшего в плен и мечтающего о воле. В стремлении Марии к свободе, в предпочтении ею неволе смерти («С какою б радостью Мария оставила печальный свет!») проявилось вольнолюбие самого поэта.

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

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

И далее Пушкин восклицает с необычайной взволнованностью:

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 любви говорит здесь поэт⁹. Но важнее всего, что в лице идеальной и несколько «неясной» Марии он нарисовал обобщенный образ женщины, полной душевной красоты и благородства. Внешность этой голубоглазой красавицы не похожа на внешность темноокой Заремы.

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

Облик Марии так благороден, что Гирей не смеет прибегнуть к насилию. Белинский усмотрел в этом «великую и глубокую» мысль поэмы; по его словам, чувство Гирея «перевернуло вверх дном татарскую натуру деспота-разбойника»¹⁰. Но Гирей все же не центральная фигура поэмы, основу которой составляет резкий контраст и «столкновение» образов Марии и Заремы. Она проявляется полнее всего в противопоставлении страсти и бесстрастия, т. е. в той эмоциональной сфере, которая так ярко очерчена во всех южных поэмах.

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

Невинной деве непонятен
Язык мучительных страстей:
Но голос их ей смутно внятен,
Он странен, он ужасен ей¹¹.

⁹ См. об этом: *Томашевский Б. В.* Указ. соч., с. 510; *Гроссман Л. П.* У истоков Бахчисарайского фонтана. — В кн.: А. С. Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л., 1960, т. III, с. 49—100.

¹⁰ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., 1955, т. 7, с. 380.

¹¹ В черновом варианте поэмы есть строки, подчеркивающие, что в Марии не пробудились страсти:

Но в (тишине души своей)
Она л(юбви еще не знала) (IV, 389).

Гирей стоит ближе к пленнику, чем Мария: он утратил пыл страстей и охладел. 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. Под влиянием своей неразделенной любви к Марии «задумчивый властитель» «скучает бранной славой». О его охлаждении к Зареме Пушкин пишет:

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

Оба эпитета, особенно «жестокий», весьма типичны для пушкинской романтической поэзии.

После гибели Марии, которую он любил и «щадил», Гирей приходит к полному разочарованию и даже отчаянию, хотя и сохраняет воинственные черты.

Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный,
Но в сердце хана чувств иных
Таится 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. В «Бахчисарайском фонтане» еще сохранились элементы мелодраматической «преувеличенности», которых было так много в «Братьях-разбойниках». Впоследствии на эту мелодраматичность указал сам Пушкин. В 1830 г. он отмечает, что «Бахчисарайский фонтан», «кажется, не критиковали», и делает критические замечания на свое юношеское произведение. Он вспомнил, что его друг А. Раевский «хохотал» над приведенными выше стихами о Гирее. Соглашаясь с Раевским, Пушкин заключает: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145).

Итак, герои «Бахчисарайского фонтана», как и в «Кавказском пленнике», являются носителями контрастных душевных состояний: пылкость Заремы противопоставлена девственной «холодности» Марии и разочарованности Гирея. Отсюда у Пушкина обилие выражений для характеристики психологических состояний: «беспрерывное упоенье», «злая ревность», «мучительные страсти» (о Зареме), «хладная красота», «душа тоскующая» (о Марии), «задумчивый властитель», «мрачный, одинокий» хан (о Гирее) и т. д.

«Чистый» романтизм Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» вполне закономерно находит свое художественное воплощение в изображении человеческих страстей. Они определяют все поведение героев поэмы. В ней, как и в «Кавказском пленнике», не раскрывается социальная обусловленность характера. Строя основной сюжетный конфликт (Мария — Зарема), Пушкин соотносит страсти с двумя монолитными, духовно не соприкасающимися и лишь внешне сталкивающимися культурами: европейской и восточной. В сфере последней и протекает действие. Но эта среда нарисована гораздо менее конкретно, чем в «Кавказском пленнике». В этом нетрудно убедиться, обратившись к картинам Крыма в поэме.

4

Пушкин впервые посетил Крым с семьей Раевских в августе — сентябре 1820 г. В отрывке из письма, приложенного к «Бахчисарайскому фонтану», поэт признается: «Увидел я картину пленительную». «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую?..», — писал Пушкин Дельвигу (XIII, 252).

Крым Пушкин воспринимал именно как поэт-романтик, трансформируя впечатления по законам романтического искусства. Когда между 5 и 8 сентября Пушкин посетил Бахчисарай и осмотрел ханский дворец, он увидел неприглядную картину: «Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором он истекает...»¹².

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

¹² См.: Цявловский М. А. Указ. соч., с. 241—142.

Твоя серебряная пыль
Меня кропит росой холодной...

Поэт говорит о «немолчном говоре» и «поэтических слезах» фонтана. И в поэме, «в забвеньи дремлющем дворце», «играют воды» и «раздается фонтанов шум», а в самом фонтане слез «журчит во мраморе вода»¹³.

Можно привести другой пример романтической трансформации жизненного материала. Пушкин приложил к поэме «Выписку из «Путешествия по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола», где рассказывается о спорах путешественника 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 заметить, что Пушкин в поэме не согласился с точкой зрения «трезвого» путешественника и использовал татарскую романтическую легенду, о которой он, впрочем, знал и раньше.

Естественно, что для Пушкина-романтика были очень ценны книжные источники и именно те, которые 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» и восточных поэм Байрона. Сам Пушкин очень высоко ставил эти поэмы, когда в 1825 г. в письме к Вяземскому называл творчество Томаса Мура «чересчур восточным» и тут же прибавлял: «Европеец и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так прелестен в Гяуре и Абидосской невесте и проч.» (XIII, 160).

Однако в русской литературе существовала и своя использованная Пушкиным традиция изображения Крыма. Вскоре после присоединения Крыма к России в 1798 г. близкий к писателям «классического» направления поэт

¹³ Ср. также строки Путешествия Онегина:
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум ..

С. С. Бобров написал большую поэму «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонисе». Но это описательное произведение не могло стать «крымским» источником для романтика Пушкина. Таким источником для него могли быть только произведения о Крыме, связанные со становлением и развитием романтической поэзии. Среди них надо указать стихотворение В. В. Капниста «Другу сердца», в котором уже сказалось характерное для романтиков отношение к Крыму как к 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 ветр весенний веет.
Гостит недолго зимний хлад;
На холмах, как янтарь, желтеет
Токайский сладкий виноград.

И любимый поэтический учитель юного Пушкина Батюшков задумывал поэму «Таврида». «Собираю все материалы и собираюсь», — писал он в 1818 г. А. И. Тургеневу¹⁴. Этот замысел поэт не осуществил. Однако еще в 1815 г. им написано превосходное стихотворение «Таврида», которое Пушкин считал «лучшей элегией» Батюшкова. Недаром он называл его «певцом Тавриды» (XI, 186). В элегии Батюшкова развит тот же романтический мотив, который лежит в основе стихотворения Капниста «Другу сердца». Поэт предлагает возлюбленной бежать от тяжелых ударов судьбы в солнечную страну:

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 лить о жребии жестоком;
Забудем имена Фортуны и честей.

¹⁴ Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1886, т. III, с. 534. Подчеркнуто Батюшковым.

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

В 1822 г. сам Пушкин начал писать поэму «Таврида», из которой до нас дошел только отрывок, начинающийся строкой «Ты вновь со мною, наслажденье». По каким-то причинам поэт прекратил работу над нею и ее творческие «заготовки» стали переходить в другие его произведения, например, в стихотворный роман и в «Бахчисарайский фонтан». «Счастливы край, где блещет воды», — писал Пушкин в «Тавриде». «Волшебный край, очей отрада!» — читаем мы в «Бахчисарайском фонтане»¹⁵.

Именно в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин сделал гигантский шаг вперед в разработке крымской темы. Он нарисовал Крым более художественно, чем его предшественники. «Бахчисарайский фонтан» — вершина изображения Крыма в русской поэзии. Пушкин сумел на крымском материале создать великдлепную поэму, где волновавшие романтиков проблемы страсти и бесстрастия были облечены в формы необыкновенно яркого и гармонического поэтического стиля.

5

Слово «роскошь» — ключ к стилю «Бахчисарайского фонтана». Сам Пушкин признавал, что поэму он писал как европеец, отдавшийся «упоению» восточной роскоши. Белинский, как мы видели, отмечал, что поэзия «Бахчисарайского фонтана», по сравнению с поэзией «Кавказского пленника», стала «роскошнее». Уже в наше время Г. А. Гуковский, имея в виду и романтические произведения Пушкина, подчеркивал, что «восточный стиль» русских романтиков «скопляет» «роскошные слова»¹⁶.

Такая «роскошь» обычно сочетается с ласкающей слух

¹⁵ О судьбе пушкинской «Тавриды» см. в нашей статье: LIX—LX строфы первой главы «Евгения Онегина». Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. М., 1947, вып. 3, с. 76—79.

¹⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 267.

музыкальной кантиленой стиха; поэтому «восточный стиль» русских романтиков можно назвать не только «роскошным», но и «сладостным». А сочетание «роскошного» и «сладостного» погружает читателя в атмосферу прекрасного, ни в чем не схожего с обыденностью.

Классиком такого стиля, не ограниченного восточную тему, захватывающего и другие сферы поэтического изображения, для Пушкина вполне закономерно был Батюшков. Пушкин характеризовал словом «роскошь» те произведения Батюшкова, которые особенно любил: «Мои пенаты» и «Тавриду» с ее картинами Крыма. В заметке о «Моих пенатах» Пушкин писал: «Это стихотворение дышит каким-то упоением роскоши». А касаясь «Тавриды», замечал, что это «лучшая элегия Батюшкова» именно «по роскоши и небрежности воображения». Под «небрежностью» здесь надо, по-видимому, понимать свободу воображения. Говорит Пушкин и о «сладостности» стиля Батюшкова, подчеркивая, что в «Моих пенатах» «гармония очаровательна», а «Таврида» удивительна «по гармонии, по искусству стихосложения» (XII, 263 и 274). В «Тавриде» Батюшкова действительно «роскошный» и «сладостный» стиль. Поэт живописно изображает крымскую природу и усиливает свои описания предельно гармоничной словесной инструментровкой.

В «Бахчисарайском фонтане», где Пушкин тоже погружает читателя в атмосферу прекрасного, часто встречается эпитет «роскошный»: «роскошный Восток», «роскошная лень», «роскошный сон». Желание нарисовать «роскошь» восточной жизни и восточной природы естественно вело Пушкина к стилю Батюшкова, на основе которого и вырос стиль «Бахчисарайского фонтана». В поэме находим прямое использование батюшковских образов. Характерно, что Пушкин охотно говорит о «водах», столь любимых Батюшковым, которые, как и у Батюшкова, вызывают ощущение прекрасного и гармонируют с 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 речи, 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...

Пушкин часто прибегает и к пышным экзотическим сравнениям, взятым из яркого мира южной природы. О женах хана, скучающих в гареме, сказано:

Так аравийские цветы
Живут за стеклами теплицы...

Зарема, тоскующая об утрате любви Гирея, —

Как пальма, смятая грозой,
Поникла юной головою.

Вяземский писал, что в «Бахчисарайском фонтане» «есть отпечаток восточный в картинах». Но, разумеется, Восток в поэме Пушкина — романтический, условный. Это Восток ярких контрастов, которые так любили романтики. Денис Давыдов критиковал в присутствии сестры Пушкина строки о глазах Заремы:

Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи.

Но Пушкин не принял этого замечания и писал Вяземскому: «Я бы с ним согласился, если б дело шло не о востоке. Слог восточный был для меня образцом» (XIII, 160). В том же условном и традиционном восточном духе выдержаны и многие другие сравнения. Так, Зарема сравнивается с розой и названа «звездой любви».

В пейзажах поэмы выступает романтическая луна.

За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье 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 вдохновений сладострастным!

Эти строки не понравились Н. М. Языкову, и он писал в 1823 г. братьям: «...я, грешный, не понял... что значит стих: где под влиянием луны; не можете ли вы как-нибудь, проселочною дорогою, узнать, что выражается этою романтикетемною загадкою?»¹⁷ Конечно, с рациональной точки зрения не «под влиянием луны» возникли «тайны», «тишина» и «сладострастные вдохновения» Востока. Но поэт-романтик мог и имел право вообразить такое влияние на психологию и поведение обитателей этого экзотического мира.

В «Бахчисарайском фонтане» пейзажи гораздо менее конкретны, чем в «Кавказском пленнике». Зарема, например, вспоминая о Грузии, говорит:

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

Это совсем не похоже на многие реалистические описания кавказской природы в первой романтической поэме Пушкина, где, например, изображен Эльбрус — «колосс двуглавый», блистающий в «ледяном» венце. То, что Зарема помнит довольно «общие» картины, обусловлено не только смутностью ее воспоминаний раннего детства, но и самой поэтикой произведения.

Таким образом, основные стилевые достижения Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» лежали в сфере «чистого» романтизма. Пушкину удалось разрешить и давно поставленную им задачу создания сложной структуры романтической поэмы.

6

Структура «Бахчисарайского фонтана» гораздо сложнее, чем в «Кавказском пленнике». Если, оценивая свою первую романтическую поэму, Пушкин жалел, что не оживил рассказа «происшествиями, которые сами собой вытекали из предметов» (XIII, 371), то теперь им было создано повествование с увлекательными происшествиями. Вместо двух геро-

¹⁷ Письма Н. М. Языкова к родным (1822—1829). СПб., 1913, с. 99—100.

ев «Кавказского пленника» здесь три основных героя, вступающих между собой в сложные взаимоотношения. В «Кавказском пленнике» «другая», которую любил на родине герой, вовсе не появляется в поэме, а в «Бахчисарайском фонтане» эта «другая» живет и действует: Мария, которую ревнует к Гирею Зарема.

В «Кавказском пленнике» в центральной части поэмы вообще нет никакого действия: Пленник и Черкешенка лишь обмениваются признаниями; настоящее действие отнесено в конец поэмы, когда Черкешенка освобождает Пленника и гибнет. В «Бахчисарайском фонтане» подлинно драматична центральная сцена свидания Заремы с Марией (Пушкин справедливо считал, что эта сцена имеет «драматическое достоинство»). Драматично внезапное появление Заремы (она «рукою торопливой открыла дверь») и ее почти таинственное исчезновение («Сказав, исчезла вдруг»). Почти сразу после этой сцены рассказывается о гибели Марии. Темп повествования в «Бахчисарайском фонтане», таким образом, значительно убыстряется по сравнению с «Кавказским пленником», где обмен признаниями героев и этнографические картины сильно задерживали действие. Самые монологи в «Кавказском пленнике» — это, по большей части, рассуждения, выражение эмоций, между тем как монолог Заремы — драматический рассказ о детстве героини, о том, как она увезена в Крым, о ее трагической любви к Гирею.

В «Бахчисарайском фонтане» сильна лирическая струя, которая как бы «размывает» план поэмы. Сам Пушкин называл поэму «бессвязными отрывками» (XIII, 75) и признавал, что в ней можно найти «недостаток плана» (XIII, 88). Лиризм поэмы, как и в «Кавказском пленнике», часто выражается в формах динамического экспрессивного стиля, отражающего внутреннюю взволнованность героев, хотя такой стиль и сочетается здесь со «сладостностью». В обращенном к Марии страстном монологе Заремы есть внезапный обрыв речи:

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

Многогочие заменяет 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.

По сравнению с первой южной поэмой, в «Бахчисарайском фонтане» авторский лиризм нарастает. Отразивший в подтексте поэмы историю какой-то своей «утаенной» любви, Пушкин даже называл «Бахчисарайский фонтан» «любовным бредом» (XIII, 68). Так в поэме появился четвертый герой — автор, в то время как в «Кавказском пленнике» образа автора не было, исключая посвящение к произведению.

Акцент на личность автора подчеркнут уж эпитафией 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 эти строки «прелестью» (XIII, 70), а затем использовал их в LI строфе восьмой главы «Евгения Онегина». Объясняя заглавие поэмы, Пушкин замечал: «Бахчисарайский фонтан» в рукописи назван был Гаремом, но меланхолический эпитаф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (XI, 145).

Эпитафия не была лучше поэмы, но он подчеркивал ее лиризм. Заглавие «Гарем» направляло внимание читателя в сторону восточного быта (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 его обитательницам. «Фонтан слез» появился после смерти Марии и Заремы; его видел автор, путешествующий по Крыму; именно к его лирическим переживаниям «приковывал» читателей эпитафия, подсказавший заглавие, на котором окончательно остановился Пушкин.

Образ автора в «Бахчисарайском фонтане» наделен традиционно романтическими чертами. Он возникает на заключительных страницах поэмы. Поэт вводит читателя в ее творческую историю: 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»). В элегиях «Погасло дневное светило» и «К Овидию» Пушкин характеризовал себя как не сосланного, а «самовольного» изгнанника, «искателя новых впечатлений». Так он поступает и в «Бахчисарайском фонтане». Поэт опять-таки не только не вынужден покинуть «север», но сам стремится и торопится его оставить, чтобы избавиться от суеты «пиров».

Образ автора романтичен и потому, что это образ беззаветно влюбленного человека, предмет страсти которого окру-

жен сюжетной тайной (ее до сих пор стараются расшифровать пушкинисты):

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 мысленным взором поэта могла предстать или «Марии чистая душа», или ревнивая Зарема, но за этими образами, конечно, явственно просвечивает живая трепетная любовь Пушкина.

Делая шаг в современность, Пушкин прибегает к реалистическим деталям: он говорит о «ветхих решетках» когда-то роскошного гарема, о «надгробных столбах» ханского кладбища. Возникает вполне реальная картина путешествия по Крыму:

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 наименование горы.

Но в основной части поэмы реалистических элементов, даже бытового или этнографического характера, в отличие от «Кавказского пленника», почти нет. Бытовой характер имеют лишь фигура евнуха, 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 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 достижения Пушкина в «Бахчисарайском фонтане» лежат в сфере «чистого» романтизма. Именно в этой поэме, полной художественного блеска, Пушкин больше всего романтик. «Бахчисарайский фонтан» — одно из крупнейших достижений русского романтического искусства.

Напрашивается еще один важный принципиальный вывод. Как правильно указал Д. Д. Благой, «Кавказский пленник» был для Пушкина «огромным шагом» в «мир поэзии действительности»¹⁸. Но художественный метод Пушкина развивался не прямолинейно. И прежде чем сделать еще один шаг в мир жизни действительной на страницах «Цыган», Пушкин еще глубже погружается в романтический мир, создав «Бахчисарайский фонтан».

Ю. М. НИКИШОВ,

кандидат филологических наук
(Калининский госуниверситет)

ПУШКИН КАК ГЕРОЙ СВОЕГО СТИХОТВОРНОГО РОМАНА

1

Всякий раз, когда мы встречаем авторское «я» в художественном произведении, встает задача соотнесения этого «я» с личностью самого художника. Практический диапазон вариантов здесь неисчислимы и размещается между полюсами: от строгого автобиографизма до чисто повествовательной условности.

В пушкинском «Евгении Онегине» авторское «я» принципиально неоднозначное, функционально богатое; оно в сущности покрывает все наиболее характерные разновидности повествования от первого лица: это и персонаж в ряду других персонажей, приятель Онегина; это поэт, участник реальной литературной жизни, друг Вяземского, Баратынского, Языкова и других современников, одновременно автор и коммен-

¹⁸ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.-Л., 1950, с. 270. Там же подчеркнуто, что «Бахчисарайский фонтан» из всех южных поэм Пушкина наиболее близок к традиционному канону романтической поэмы (см. с. 279).

татор своего новаторского романа; это и условно повествовательная манера всезнающего эпического автора; это и прием беседы с читателем, где личное и обобщенное образуют практически нерасчленимый сплав.

В силу функциональной сложности авторского образа в романе в пушкиноведении наметились различные тенденции в его трактовке. Главная суть различия — в постановке акцента на биографизме или условности образа автора. Преимущественно литературным персонажем (хотя и носителем черт самого Пушкина) воспринимал этот образ Б. В. Томашевский¹. То автобиографическую, то условно-обобщенную грани образа автора попеременно выделяют Г. А. Гуковский² и Г. П. Макогоненко³. Ряд исследователей исходят из факта строгой биографичности образа автора⁴.

При всей разноречивости этих позиций не хотелось бы представлять их как взаимоисключающие: образ автора в «Онегине» действительно многогранен; очерченные здесь, различные подходы к восприятию этого образа представляют собой рассмотрение отдельных его граней. Тем самым разные пути в оценке образа становятся возможными; важно лишь отдельному не придавать характера всеобщего. Отсюда же следует, что наиболее правильный путь в восприятии образа автора — это определение всего функционального богатства этого образа.

Такой путь также наметился в пушкиноведении. Особо хотелось бы отметить статью Г. О Винокура «Слово и стих в «Евгении Онегине». Исследователь вычленяет три самостоятельных значения авторского «я» в романе: «субъект речи, рассказчик», «действующее лицо романа, связанное с его

¹ См.: *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. I. М.-Л., 1956, с. 607.

² См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., ГИХЛ, 1957.

³ См.: *Медведева И.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. *Макогоненко Г.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина (изд. 2, исправл. и дополн.). М., ИХЛ, 1971.

⁴ См.: *Благой Д. Д.* «Евгений Онегин». — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., Просвещение, 1969; *он же.* Победа поэта. К 150-летию выхода в свет первой главы «Евгения Онегина». — Пушкинский праздник, спецвыпуск Литературной газеты и Литературной России, 1975, 30 мая — 6 июня; *Степанов Л. А.* Автор и читатель в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкинские чтения на Верхневолжье. Сб. второй. Калинин, 1974; *Мейлах Б.* Жизнь Александра Пушкина. Л., ИХЛ. Ленингр. отд., 1974.

героями и с его сюжетом», герой «особой автобиографической повести о поэте»⁵.

Однако главная трудность состоит не в том, чтобы максимально полно установить функции образа автора в романе, а в том, чтобы определить содержание, оформление и взаимодействие этих функций. Как-никак перед нами цельный при своей многослойности образ. Хотелось бы поддержать суждение С. Г. Бочарова: «Переходами первого лица и строится разноплановая композиция романа в стихах»⁶. Чаще же мы встречаемся лишь с констатацией факта многофункциональности образа автора и с неоправданными противопоставлениями одной его функции другим⁷.

Феномен образа автора в «Евгении Онегине» в том и заключается, что перед нами не два или три предмета исследования, а единый предмет, хотя и с разными гранями, при этом предмет динамичный, когда, воспринимая одну его грань, обязательно чувствуешь наличие другой. Например, изучая повествовательную манеру эпического рассказчика, которая анонимна или, по крайней мере, обобщена, нельзя забывать, что роман создан Пушкиным, следовательно, каждая деталь, пусть опосредованно, характеризует личность поэта. Если же мы сосредоточим внимание на автобиографическом материале, мы постоянно будем сталкиваться с отступлениями от него, со всякого рода условностью. Но такие превращения ничуть не противоречат самой природе художественного творчества.

В тесных рамках статьи нет возможности рассмотреть образ автора в полном его объеме. Вычленяется только одна — именно автобиографическая — его сторона.

В пушкиноведении не раз ставился вопрос о «тождественности» в романе образа автора А. С. Пушкину. Само это выражение следует признать крайне неудачным. Художест-

⁵ *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин. М., ГИХЛ, 1941, с. 170, 171; см. также: *Виноградов В. В.* Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина». — Русский язык в школе, 1966, № 4.

⁶ *Бочаров С.* Форма плана (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 121.

⁷ См.: *Семенко И. М.* О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». — Тр. Ленингр. библиотечного ин-та. Л., 1957, т. II; *она же.* Поэты пушкинской поры. М., ИХЛ, 1970; *Лаушкина А. Г.* Композиционный и сюжетный центр романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — Вестник Московского университета. Филология, 1967, № 6.

венный образ по самой своей природе не может быть «равным», «тождественным» живому человеку. Можно видеть различную степень условности, которой обладают вымышленный образ, или образ на основе прототипа, или «документальный» образ на реальной био- или автобиографической основе, тем не менее любой образ несет на себе печать и условности, и обобщенности, и того или иного несоответствия «живому» прототипу. При этом условность образа — не препятствие правде образа.

Правдивость художественного воспроизведения жизни мы проверяем собственными представлениями о жизни, в широком смысле — критерием практики. «Документальный» образ обладает в этом плане лишь тем отличием, что «расшифровывает» свое реальное жизненное содержание. Возникает возможность увлекательных сопоставлений. В нашем случае — перед нами жизненная и творческая биография Пушкина, известная по широчайшему кругу источников, и ее же творческая трансформация, выполненная самим поэтом на страницах его любимого произведения. Пушкин, увиденный глазами самого Пушкина. Пушкин как герой своего стихотворного романа. Нам предоставляется возможность убедиться в справедливости пушкинского афоризма (в «Арапе Петра Великого»): «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».

2

В романе чрезвычайно много то сконцентрированных, то разрозненных индивидуальных пушкинских черточек, привычек, настроений — вплоть до таких мелких штрихов, что поэт с удовольствием пишет в альбомы уездных барышень, но его берет «дрожь и злость» при одном виде огромного альбома «блистательной дамы»; сообщается даже (с отсылкой для сравнения к стихотворному посланию к брату), какие марки вин предпочитал поэт.

Достоверность подобного рода деталей весьма высокая. Можно отметить, что немало отрывков из «Онегина» и привлекается пушкиноведением именно в этом достоинстве. В частности, 33-я строфа первой главы («Я помню море пред грозю...») обросла в попытках расшифровки ее адресата комментарием ничуть не меньшим, чем многие популярные лирические послания поэта.

Даже отдельные штрихи пушкинской жизни на страницах «Евгения Онегина» представляют для нас бесценный материал. Но содержательность его повышается: дважды в романе возникает целостный пушкинский автопортрет — в первой главе и в конце романа. Двухкратный повтор автопортрета удивительно естественно отвечает особенностям композиционной структуры романа с ее зеркальной симметрией, с повторами писем героини и героя, монологов героя и героини, описания онегинской усадьбы при старом и новом хозяине и т. д. Но двухкратность автопортрета несет и большую идейную нагрузку: она позволяет судить об эволюции поэта.

Два пушкинских автопортрета и представляют основной предмет наших наблюдений.

В первом автопортрете резко бросаются в глаза черты неожиданно противоречивые: строгая достоверность сочетается здесь с демонстративной мистификацией.

В пору господства романтической поэзии, которая хотя и усилила личностное начало, но не разрушила устойчивых поэтических масок, Пушкин в самых первых строфах «Евгения Онегина» предстал перед читателем самим собой — поэтом, автором сделавшей его знаменитым поэмы «Руслан и Людмила», автором вольнолюбивых стихов, навлекших на него опалу:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня (1, 2)⁸.

Столь доверительно — как человек и как поэт — представившись читателю уже во второй строфе романа, Пушкин будет постоянно поддерживать интонацию живой беседы. В целом ряде случаев включение авторского «я» в содержательном отношении нейтрально и не преследует иной цели, кроме поддержания тона непосредственного разговора с читателем: «Всего, что знал еще Евгений, Пересказать мне недосуг...» (I, 8); «Описывать мое же дело...» (I, 26); «У нас теперь не то в предмете...» (1,27). Но опять-таки в силу того, что беседу ведет не условный рассказчик, а автор-личность, беседы с читателем чаще обретают содержательный харак-

⁸ Здесь и далее, по принятому обозначению, указана глава и строфа романа. Текст дан по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах, изд. 4-е. Л., Наука, 1978, т. V. Ссылки на пушкинские стихи даются по этому же изданию с указанием тома и страницы в тексте, на письма — т. X, изд. 3-е. М., Наука, 1965.

тер. Намечаются параллельные ряды: штрих за штрихом вырисовывается авторская манера повествования — от попутного частного комментария до уровня характеристики творческого метода, обозначаются черты личности — начиная с отдельных привычек, настроений, психологических состояний и венчаясь мировоззренческим уровнем.

В 18-й строфе передается чисто пушкинское восторженное отношение к театру и одновременно воссоздается верная картина театральной жизни начала века; отбор деталей, их оценка хорошо характеризуют позицию самого поэта. Даже интимные признания сохраняют эту обратную силу характеристики. Г. А. Гуковский, вслушиваясь в полифонизм звучания «пассажа» о ножках, улавливает светскую, «онегинскую» интонацию 32-й строфы («Дианы грудь, ланиты Флоры...»), которая в 33-й строфе («Я помню море пред грозю...») побеждается и отбрасывается голосом истинной, неукротимой пушкинской страсти.

Тем не менее некоторые штрихи автопортрета начинают настораживать. Поэт иронизирует: «Мы все учились понемногу...» (I, 5), — несколько не отделяя себя от светских недочетов; между тем эти строки создавались вслед за горделивой (и не голословной, а реализуемой) программой в послании к Чаадаеву 1821 года: «...в просвещении стать с веком наравне» (т. II, с. 47).

Несомненно, автобиографичны интимные признания, вроде: «Во дни веселий и желаний Я был от балов без ума...» (I, 29) или: «Увы, на разные забавы Я много жизни погубил!» (I, 30). Но ведь и их можно принять лишь с оговоркой, потому что поэт явно смещает акценты: балы и забавы занимали существенное место в жизни молодого Пушкина, однако главное ее содержание составляли высокие духовные запросы и поиски, а о них-то упоминается вовсе мельком, только намеком («вреден север»), зато о развлечениях — развернуто и в полный голос.

К концу первой главы столь резко заявленная в начале «документальная» линия весьма ослабевает, зато «тенденциозная» линия в той же степени усиливается. Ничуть не похожим на самого себя, «озлобленным», утомленным жизнью, с угасшим жаром сердца, поэт предстает перед нами вместе со своим героем, причем настолько похожим на него, что считает необходимым оговорить свою «разность». Оговорка имеет смысл: автор и герой — не одно лицо, и герой — не рупор авторских идей, но разное существование автора и героя

вовсе не означает их противопоставленности. Не лишено интереса, что предшествующее утверждению о «разности» развернутое авторское рассуждение с попыткой действительного противопоставления себя, поэта, герою носит мистификационный характер:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.
Досугам посвящаться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И far niente мой закон.
Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю.
Не так ли я в былые годы
Провел в бездействии, в тени
Мои счастливейшие дни? (1, 55).

Мы настолько привыкаем (с полным основанием!) доверчиво относиться к пушкинскому слову, что и эти слова берем на веру. Утверждения здесь абсолютно категоричные, итоговый вопрос носит подчеркнуто риторический характер, а между тем ничто здесь не соответствует действительности. Пушкин не был рожден «для деревенской тишины». В процессе работы над первой главой он не вел образа жизни, так пылко изображенного в 55-й строфе, безделье никогда не было законом жизни поэта (хоть и выступало в роли поэтической маски в юношеских посланиях). «В былые годы» он не проводил счастливейших дней «в бездействии, в тени». Идиллическая картина сельского уединения идет явно вразрез с настроением «Деревни» (1819), где сходное миропонимание рушилось под напором жизни. «Мысль ужасная» о язвах крепостничества омрачала душу уединенного философа. Откуда же сейчас берется однотонность красок? И последующие годы михайловской ссылки должно рассматривать как нравственный подвиг поэта, не словившегося под тяжестью невероятных испытаний. «...Пускай позволят мне бросить проклятое Михайловское. ...Давно бы надлежало мне быть в Петербурге. (...) Мне не до «Онегина». Черт возьми «Онегина»! я сам себя хочу издать или выдать в свет. Ба-

тюшки, помогите» (т. X. с. 203), — писал Пушкин Плетневу в марте 1826 года.

Итак, несовпадения между личностью поэта и художественным автопортретом первой главы просто разительны. Возможно, в этом еще сказываются рецидивы романтической поэзии, прибегавшей, как было отмечено, к маскам поэта. Может быть, поэтому образ поэта еще сохраняет черты ленивого баловня судьбы, эпикурейца, хотя уже обозначился и отход, расставание с этим обликом. Но и при несовпадениях перед нами Пушкин и именно Пушкин, но не обобщенный образ.

Пушкинское лицо угадывается в первой главе не только по автобиографическим приметам. Пожалуй, еще существеннее здесь общее мироощущение. В одном из поздних своих стихотворений поэт даст чеканную формулу: «Мне грустно и легко; печаль моя светла...» (т. III, с. 111). В этой формуле — квинтэссенция пушкинского отношения к миру: эту гордую строку подсказало великое мужество человека, выстоявшего, не согнувшегося, не сломавшегося под тяжестью невероятно трудных жизненных испытаний.

Элегические настроения — именно в обрисовке образа автора — отчетливо проступают сквозь веселую, подчас озорную общую повествовательную манеру первой главы. Они и в грусти по Петербургу, который «вреден» для поэта. Они и в грустном расставании с театром, увлечением юности. А дальше идет элегия расставания с балами и светскими красавицами. Наконец, все вершится итоговой элегией:

Погасший пепел уж не вспыхнет,
Я все грущу; но слез уж нет,
И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет... (1,59).

Итак, целая цепочка утрат и разочарований. Отчасти это возрастное. Перед нами двадцатичетырехлетний Пушкин, по-прежнему молодой, но тем не менее прощающийся со своей юностью. Возрастной рубеж совпал со ссылкой и расставанием с родными местами — отсюда на страницах не только грусть, но и горечь.

Человеческий автопортрет Пушкина в первой главе двойствен. Он сочетает живые, теплые, достоверно рельефные черты и нарочитую деформацию, вплоть до мистификации в 55-й строфе. И все-таки преобладает, главенствует

чисто пушкинская интонация, пушкинское мироощущение; Катенин — по первой главе — увидел самого поэта, его разговор, его веселость.

Сродни сочетанию достоверности и тенденциозности человеческого портрета неполнота и приблизительность поэтического автопортрета Пушкина. Автор идет от весьма широкого обобщения:

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья.

Под это обобщение он подверстывает и свой опыт:

Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира (1, 57).

Пушкин — вдохновенный певец любви, это не подлежит сомнению; но сказать про Пушкина только это — значит сказать очень мало, т. е., в конечном счете, сказать неправду. Кроме указания на «Кавказского пленника» и «Бахчисарайский фонтан», в первой главе есть лишь обращение к читателям «Руслана и Людмилы». Правда, дважды дается намек на ссылку поэта, но к вольнолюбивым стихам, навлекшим ссылку, никакого отношения не высказывается.

Таков поэт в собственном изображении на страницах первой главы. В автопортрете много подлинных, достоверных черт. И все-таки портрет неполон, приблизителен.

Почему?

3

Между Пушкиным 1820 г., каким он сам должен был предстать по сюжетной хронологии романа в первой главе, и Пушкиным 1823 г., каким он писал главу, — огромная дистанция. Именно она все и объясняет.

Начало южной ссылки Пушкина было омрачено подлыми сплетнями и клеветой, сопровождалось остроконфликтным разрывом поэта со светским обществом. В лирических стихах Пушкина звучит не мотив изгнания, а мотив добровольного бегства. «Я вас бежал, отечески края...» (т. II, с. 7), — сказано в элегии «Погасло дневное светило». «Изгнанником самовольным» назовет себя поэт в послании «К Овидию» (1821). Но время, суровый переоценщик ценностей, все расставит на свои места, и ссылка будет осознана как ссылка,

и будут написаны «Узник» и «Птичка», где прозвучит тоска по утраченной свободе.

Годы южной ссылки в биографии Пушкина по интенсивности духовного развития, по контрастности противоречивых тенденций, по эмоциональной напряженности переживаний вряд ли имеют себе равных. Как раз 1823 год, год «Демона» и стихотворения «Свободы сеятель пустынный», — вершина острейшего духовного кризиса Пушкина. Вызван он сложностью и идейной напряженностью общественной жизни. В России идет нарастание декабристского движения. В Европе происходят революционные выступления и национально-освободительные войны (испанский мятеж, движение итальянских карбонариев, борьба Греции за независимость). Большой общественный резонанс получают и отдельные события: убийство студентом Зандом реакционного профессора Коцебу, смерть Наполеона, смерть Байрона. Все эти события с необыкновенной живостью воспринимались Пушкиным, все получили тот или иной отклик в стихах.

На основе осмысления причин неудач западноевропейских революционных выступлений Пушкин точно схватывает главную слабость всех заговорщических мятежей — их изолированность от народа. Даже больше: Пушкин в 1823 г. видит особый трагизм положения в том, что именно в интересах народа выступает горстка просвещенных дворян, но сам народ покорен, смирился со своим рабским состоянием. Поэт приходит к жестокому (но не окончательному!) выводу, что народ заслуживает рабского состояния, поскольку пассивен и безразличен к своей участи. Такова итоговая часть стихотворения «Свободы сеятель пустынный»: «Паситесь, мирные народы! Вас не забудит чести клич».

Именно потому, что Пушкин не был сторонним созерцателем, а был политическим ссыльным, заступником народа и борцом за свободу против тирании, вставшие перед ним политические проблемы приняли обостренно личный характер. Он, признанный поэт, многое потерял, он вдали от друзей, от привычной литературной среды, от журналов и издателей, а во имя чего? Если цель возвышенна и благородна, но недостижима, то не напрасна ли жертва? Вот откуда идет смятение поэта в «Сеятеле»:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной

В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды... (т. II, с. 145).

Хочется подчеркнуть: сомнения Пушкина ни в малейшей степени не касаются самих идей. Идея свободы в сознании поэта по-прежнему остается светлой, благородной, святой, она — «живительное семя». Но она — преждевременна.

Так намечается тактическое расхождение Пушкина с декабристами. Полностью разделяя их идеи о необходимости преобразований в России, Пушкин не может принять установку на борьбу одиночек. Но, разочаровавшись в романтизме политическом, Пушкин следом же отходит от романтизма литературного. Он становится поэтом действительности, художником-реалистом. Он получает новый, неиссякаемый источник вдохновения.

Значение «Евгения Онегина» на этом пути просто трудно переоценить. В первой главе — лишь слабые отголоски идейно-эмоциональной бури, бушевавшей в душе поэта. Может быть, потому лишь отголоски («бури след»), что роман и послужил первым и надежным (возможно, пока еще не до конца осозанным) шагом к преодолению кризиса.

Пушкин находит простое и вместе с тем эффективное средство выразить в едином потоке повествования и свое «сиюминутное» состояние, и уже прошедшее, перегоревшее. Художественное время в романе постоянно раздваивается. Этот факт отмечен в монографии Г. П. Макогоненко: «Автор-поэт и герои живут в разных временных измерениях. Онегин и Татьяна — в *прошлом*, недавнем, правда, но все же в прошлом, — автор рассказывает о том, что уже было. Автор-поэт раскрывался прежде всего в *настоящем*, в момент написания романа. ...Важнейшей особенностью свободного романа стало раскрытие и образа автора-поэта в *развитии*, в динамической *эволюции*»⁹. Это верное в своем существе выделение двух временных потоков требует тем не менее и конкретизации, и дальнейшего осмысления их идейно-художественной функции.

В пушкинском романе два потока времени. С одной стороны, точно и строго (хотя и менее жестко, чем декларировано автором в 17-м примечании к роману) документирован

⁹ Макогоненко Г. Указ. соч., с. 131 (курсив автора).

ная, «расчисленная» поэтом и с достаточной определенностью «привязанная» к календарю пушкиноведами¹⁰ хронология сюжетных событий. Сюжетное, или эпическое, или «онегинское» время, начиная с появления Онегина «на свободе», охватывает период с 1812 по весну 1825 г.; понятно, сколь значительны эти даты в истории страны. Повествование стремится выдержать хронологическую последовательность. Основные сюжетные события приходятся на 1819—1825 гг., т. е. охватывают семь лет.

Но в романе есть и второй поток, условно говоря, авторское, или лирическое, время, то время, в которое создавалось произведение, — 1823—1830 гг. По удивительному совпадению, здесь тоже семь лет (несколько более семи).

Два временных потока в романе образуют весьма прихотливое сплетение. Авторское время нередко обособляется и противостоит сюжетному. Например, в концовке шестой главы, «оставляя» героев в деревне, поэт говорит об омуте светской жизни, в котором ему доводится купаться. Но чаще авторское время стремится так или иначе слиться с сюжетным временем; «чужому», давнему сообщается «свое», близкое.

В результате возникает удивительная конкретность романа. Достигается она разными путями. В начале работы Пушкин был оторван от Петербурга, о котором писал в первой главе, и от деревни, о которой писал во второй. А Петербурга — очень хотелось. Не этим ли объясняется особая элегическая тональность первой главы? «Вдруг изменилось все кругом». Авторское время стало удивительно перекликаться с онегинским. «Деревенские» главы романа, с третьей по шестую, создавались в деревне же, в Михайловском. Седьмая глава, наполненная расставанием с деревней и переносящая повествование в Москву, написана по обновленным московским впечатлениям. Путешествие Онегина вобрало в себя и странствия автора. Дописанная в Болдине последняя глава напитана свежими петербургскими наблюдениями и переживаниями. В результате создается своеобразная онегинская география, включая, например, онегинскую скамью в Тригорском. Интереснейшие установления совершенно неожиданных реалий восьмой главы сделаны в работах Анны Ахматовой. Обаятельное ощущение непосредственности по-

¹⁰ См.: Бонди С. Календарь «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин А. С. «Евгений Онегин». М., Детская литература, 1973.

вестования — важное свойство сближения авторского времени с онегинским.

Там, где главенствует авторское время, возникает ощущение пространственности, исторической перспективы. События частной жизни героев предстают как существенные проявления духовной жизни общества. «Забегание» опыта автора вперед особенно существенно тем, что авторское время, в отличие от сюжетного, перешло рубеж 1825 г.

В иных случаях временные потоки как бы накладываются один на другой. Пушкин вполне определенно отнес (в предисловии к первому изданию первой главы) описание светской жизни своего героя к концу 1819 г. Во власти поэта было нарисовать свой образ, так сказать, конкретно-исторически. Простая логика позволяла бы предположить, что поэт, прогуливаясь белыми ночами с героем по набережной Невы, читал бы ему стихи и призывал отчизне посвятить души прекрасные порывы... Но что-то эти встречи изображены совсем иными. Автор, в других местах охотно напоминающий, что он поэт, здесь нарочито изображает себя только светским человеком — равным Онегину или даже в чем-то ниже его. Содержание бесед, раздумий, устремлений приятелей, на которое дано указание лишь в самой общей форме, полностью замкнуто в интимной сфере («Вспомня прежних лет романы...» — 1,47). На берегах Невы рядом с «мосье Онегиным» мы видим человека, переживающего глубокий духовный кризис. Это подлинный Пушкин, только не весны 1820 г., каким он сам должен был предстать в первой главе, а Пушкин 1823 г., когда он начинал свой роман. Такого рода свободные смещения реальных событий и переживаний по реальной хронологической канве не единичны в романе.

Наличие в романе двух временных потоков приводит не только к противопоставлению поэта его герою, но и поэта ему же самому. Противостоит поэт сегодняшний и вчерашний, но не формально и не буквально; что сегодняшнее, а что вчерашнее — подлежит определению. Авторское и сюжетное время то прессуется и объединяется, то разъединяется вновь.

Осознание своеобразия художественного рисунка повествования помогает понять, что драматические обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие написанию первой главы, вполне объясняют нам, почему здесь преимущественно воссоздается человеческий автопортрет Пушкина, почему в его изображении так много элегической грусти и почему

так отрывочен и неполон пушкинский поэтический автопортрет.

4

В композиционной структуре «Евгения Онегина» первая глава носит экспозиционно-прологовый характер; то же значение сохраняет она и для развертывания образа автора. Сразу же открыв читателю свое лицо, Пушкин набрасывает автопортрет — и психологический и поэтический — легкими отдельными штрихами, в конце главы следует обобщение: групповой портрет автора с героем, обобщенный психологический портрет автора, переходящий в обобщенный поэтический портрет.

Композиционный принцип «Евгения Онегина» — зеркальная симметрия многих сюжетных эпизодов и картин. Не представляет исключения и развертывание образа автора. В основном корпусе романа, во второй — седьмой главах, мы встречаем немало существенных штрихов пушкинской жизни. По недостатку места воздержимся от комментариев к ним и обратимся к итоговому автопортрету. Он дан в той же последовательности, что и в первой главе: поэтическому автопортрету предшествует психологический портрет, который на сей раз дан развернуто в главах шестой, седьмой и первоначальной восьмой, частично известной нам как «Отрывки из путешествия Онегина».

Пребывание Пушкина в Михайловском, глубокое и основательное знакомство поэта с народом и народным творчеством, настойчивое проникновение в опыт истории и работа над «Борисом Годуновым» многое переменяли в мировоззрении Пушкина в сравнении с 1823 г. «Душе настало пробужденье...» — свидетельствует послание к А. П. Керн. Какой характер носит пробужденье души, поясняет написанное несколькими днями ранее, в том же июле 1825 г., стихотворение «Андрей Шенье», где в уста героя, французского поэта эпохи буржуазной революции, вкладывается и сомнение (зачем он, певец любви и веселья, дал вовлечь себя в политическую борьбу), и гордое преодоление сомнений. Монолог Шенье оканчивается пророчеством гибели и позора тирану. Но это — и отрицание собственных сомнений Пушкина периода стихов «Свободы сеятель пустынный» и «Демон». Следовательно, еще накануне декабрьского восстания Пушкин преодолевает колебания и сомнения периода южной ссылки, выходит из состояния духовного кризиса. Но что уже

совершенно замечательно, «Евгений Онегин» тотчас же, с той же оперативностью, как лирика («Я помню чудное мгновенье...» и «Андрей Шенье»); отразил это важнейшее изменение в позиции поэта.

В 1825 г. написаны автобиографические строфы о жизни в Одессе. В романе уже было выражено «одесское» состояние; правда, состояние это (с оговоркой: «Писано в Одессе») было сдвинуто по хронологии и перенесено в петербургский период. В 1825 г. поэт пошел тем же путем: свое новейшее переживание он относит к недавнему прошлому.

Строфы об Одессе написаны с непосредственностью лирического стихотворения. Поэт еще не знал, где в романе они займут свое место. В 1827 г. строфы были опубликованы как отрывок из седьмой главы «Евгения Онегина», но место им определилось не в седьмой, а первоначальной восьмой главе. Поэт дорожил «одесскими» строфами. Лишенный возможности опубликовать всю главу, поэт включил эти строфы в печатный текст романа в составе «Отрывков из путешествия Онегина», где они составляют добрую половину текста.

Композиционное построение большей части отрывка — это подробное описание дня из жизни автора. Такой прием уже привычен, поскольку в первой главе дано подробнейшее описание дня петербургской жизни Онегина, а в четвертой — обстоятельное описание дня (даже в двух разновидностях — летней и осенней) его деревенской жизни. Обратим внимание: душе поэта «настало пробужденье» — и герой его перестает хандрить; описание деревенского быта героя и «одесского» быта автора создается в одно и то же время, в 1825 г. В быте автора и героя обнаруживается очень много общего.

Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я (т. V, с. 176).

Онегин в Петербурге не купался: прежде всего — описан зимний день; но, видимо, и климат, и образ жизни купание исключали. В деревне Онегин и встает рано, и начинает день купанием.

С восточной гущей кофе пью (с. 177).

«Кофей кушал» (по словам ключницы Анисьи) и Онегин, разве что без восточной экзотики.

Иду гулять (с. 177).

Онегин гуляет «на просторе» петербургских бульваров, прогулки входят в его деревенский быт.

Далее — ресторан, с главной приманкой — устрицами «от цареградских берегов». В жизни поэта — Отон, в жизни Онегина — Талон. Поэту нужны «шум, споры» «ребят без печали», Онегина ждет в ресторане Каверин. Но есть и существенная разница, причем не только в сервировке стола: поэт вынужден помнить про «грозный счет», а Онегин беспечен, хотя его петербургское существование весьма зыбкое.

Но уж темнеет вечер синий
Пора нам в оперу скорей... (с. 178).

Таков же маршрут Онегина. И в театре для обоих привлекательна не только сцена:

А только ль там очарований?
А разыскательный лорнет?
А закулисные свиданья?
А prima donna? а балет?
А ложа, где, красой блистая,
Негоциантка молодая... (с. 178).

Онегин, уезжая переодеться к балу, не дожидается конца балета. «Ребята без печали» не только ждут финала, но и, расходясь, на улицах «ревут речитатив». Онегин развлекался на балах всю ночь. Одесса после оперы «тихо спит».

Чрезвычайно широкое повторение однотипных деталей само по себе вызывает интерес. Любопытно, что городской быт автора включает черты как городского, так и деревенского быта героя. Тем примечательнее разница, которая проникает в саму атмосферу описания, в характер авторской иронии. В первой главе важен общий мотив разочарования, готовящий принципиальный вопрос: «Но был ли счастлив мой Евгений...?» (1, 36), — с отрицательным ответом на него. «Одесские» строфы несут просветленный характер, полны жизнерадостностью, беззаботностью юности. То, что раньше подавалось с оттенком разочарованности, теперь предстает в дымке пленительного очарования.

«Одесские» строфы, где впервые отразилось новое состояние Пушкина, оказались вынесенными в самый конец печат-

ного текста романа. Читатель о новом мировосприятии поэта узнает раньше: оно пронизывает весь финал романа.

В шестой главе — в личном плане — особенно важна концовка с ее основной мыслью: «Так, полдень мой настал...» (VI, 45). Эти строки написаны в 1826 г. Всего-навсего три года прошли с той поры, когда был начат «Онегин». Но ведь Пушкин уже в первой главе прощался с юностью, отчетливо чувствуя свое возмужание. То же переживание — всего через три года — возникает повторно, и в эмоциональном ключе разница принципиальная. Меняется само отношение поэта к своей юности, которая теперь оказалась отделенной целой пропастью — четырнадцатым декабря и кровавой, безжалостной расправой над декабристами, которых Пушкин называл «друзьями, братьями, товарищами». В первой главе звучит элегическое разочарование. В шестой главе поэт прощается с юностью благодарно: «Но так и быть: простимся дружно, О юность легкая моя!» (VI, 45).

Просветленная и праздничная атмосфера вторичного обращения к юности омрачается в начале седьмой главы; здесь картина весеннего обновления природы навеивает мысль о невозполнимых потерях: «Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов...» (VII, 3). Нет надобности искать аллюзию в этих словах и делать попытку конкретизировать, какую «горькую утрату» имел в виду поэт; здесь важна сама эмоциональная тональность повествования. А завершается этот отрывок опять-таки воспоминанием о юности, и вновь оно, драматизированное горечью утрат, предстает светлым и дорогим:

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна... (VII, 3).

Вторичное возвращение к воспоминаниям о юности носит примечательный характер. Это не воспоминание по форме, это оценка пережитого с новых позиций:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль (VI, 44).

Голос памяти здесь — это жизненный нравственный опыт, это реальное в человеке, влияющее на критерии оценок происходящего на данном этапе. Этот опыт обладает и силой

обратного воздействия, что и приводит к переоценке прошлого.

Несмотря на подчеркнuto личностный, даже интимный характер нового обращения к юности, само по себе утверждение «Прежней мне печали жаль», тем более на фоне прямого сатирического обличения «омута» светской жизни в концовке шестой главы, приобретает отнюдь не камерное звучание. И память об утратах, и благодарность юности за полноту жизненных впечатлений не содержат подтекста, но создают мощную эмоциональную волну. Юность Пушкина — это не только дань эпикурейским наслаждениям, это, что более важно, участие в идейных исканиях передовой дворянской молодежи. В силу расчлененности психологического и поэтического автопортрета в романе прежде сказано о первом, но будет сказано и о втором.

На прямой вопрос нового царя, палача декабристов: «Что сделали бы вы, если четырнадцатого декабря были в Петербурге?» — Пушкин ответил гордо и не менее прямо: «Стал бы в ряды мятежников». В послании к сибирским узникам он удостоверит историческую значительность их дела: «Не пропадет ваш скорбный труд...» Пушкин будет в пример царю ставить Петра, особо подчеркивая его милосердие («Стансы», «Пир Петра Первого»), и это было требованием политической амнистии для декабристов. В «Арионе», написанном в годовщину казни пятерых руководителей восстания, Пушкин с гордостью отметит свою причастность к движению («Пловцам я пел») и свою непреклонность («Я гимны прежние пою»).

Пушкин по своим политическим убеждениям не был республиканцем. Как и большинство декабристов, он был сторонником конституционной монархии и врагом тирании, «самовластья». Вероятнее всего, строка «Не пропадет ваш скорбный труд» содержала вполне определенный смысл: лучшие люди России, даже ценой крови и страданий, доказали царю необходимость государственных преобразований, которые тот своей высокой властью обязан (и обещал) осуществить; Пушкину довелось испытать горечь разочарования в иллюзиях насчет нового царя.

Остается фактом: преодолев кризис, Пушкин в 1825 г. духовно возвращается в стан декабристов; после трагедии четырнадцатого декабря он остается их надежным и верным другом. В «Евгении Онегине» об этом сказано даже не на-

меком, а полным голосом — в финале романа, так неторопливо подготовленном изменением эмоционального тона.

Заключительный поэтический автопортрет Пушкина восьмой главы открывается обстоятельной характеристикой лицейской музыки. Как и в первой главе, поэт даст общий контур своего романтического творчества. В существенных моментах автопортрет, сравнительно с 1823 г., будет просто-напросто дописан.

Особо хотелось бы выделить то звено, которое вовсе было выпущено в автопортрете первой главы: поэт подтверждает свою верность мятежным идеям своей юности, которая осталась за роковой чертой четырнадцатого декабря.

В советском пушкиноведении является общепризнанным, что «Евгений Онегин» отразил круг поисков поэта, связанных с декабристским движением. Однако едва ли не решающим аргументом на этот счет обычно приводится не печатный текст романа, а указание на замысел поэта, на уцелевшие строки десятой главы¹¹. Такой путь вряд ли можно признать плодотворным.

Вне всякого сомнения, что, когда поэт «еще не ясно» различал даль свободного романа, он не предполагал кончить роман так, как его кончил. Известно, что в сознании Пушкина возникала и возможность двойной концовки — для печати и не для печати. Но это все лишь факты творческой истории романа, не больше. Художник сделал выбор — и оставил нам законченный и опубликованный текст произведения. Если бы Пушкина не удовлетворял (не вполне бы удовлетворял) этот вариант, он сумел бы оставить иной, «не для печати», — для опубликования в другие времена. Такая возможность обдумывалась поэтом, но была им отклонена. С неизбежным ущербом, но Пушкин сохранил в печатном тексте все, без чего нельзя было обойтись.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить единственную сохранившуюся в полном виде строфу 15-ю из десятой главы (где показано, что в среде декабристов «читал свои Ноэли Пушкин») и строфу 3-ю восьмой главы. Конечно, «поэтическая» строфа конкретнее, а печатная — условнее, обобщеннее. Конечно, оба отрывка подходят к одному и тому же событию с разных сторон: в одном случае мы встречаем

¹¹ Мы пользуемся здесь этим традиционным наименованием, хотя весьма сочувственно относимся к гипотезе, что этот материал принадлежит первоначальной восьмой главе.

объективную, широкую, эпическую картину действительно-сти, сам поэт вписан сюда как объект в третьем лице; строфа печатного текста — личностная, сказано прежде всего о чувствах поэта, действительность преломляется через индивидуальное восприятие. Но смысл обеих строф един.

Пушкин сказал и о своем единомыслии с декабристами («С толпою чувства разделяя»), и о широкой популярности своей вольнолюбивой музы («И молодежь минувших дней За нею буйно волочилась»), и о чувстве полного удовлетворения тем, что в стихах воплотил передовые устремления своего времени («А я гордился меж друзей Подругой ветреной моей»). Вопреки всяким цензурным притеснениям Пушкин прямо и дерзко высказал то, что переполняло его душу и что не высказать он не мог. Это — гражданский подвиг поэта.

Пушкин не был четырнадцатого декабря на Сенатской площади. Он был бы там, если бы в то время был в Петербурге, — поэт прямо сказал об этом царю. В 1823 г. он не верил в успех дворянского заговора и по сути раскаивался в своих вольнолюбивых стихах, не считая их политически неверными, но считая их несвоевременными, преждевременными. В 1825 г., накануне восстания, он отвергает свои сомнения и духовно возвращается в лагерь декабристов. После трагедии четырнадцатого декабря Пушкин остается самым верным и надежным другом и единомышленником сибирских узников. И этот наиважнейший факт его биографии зафиксирован в восьмой главе «Евгения Онегина».

Обратим внимание на то, что и откровенно декабристская строфа (так же, как и приглушенно декабристская строфа) не является словом эпического повествователя, т. е. не является воплощением сюжетного эпизода романа. При всей разнице, именно в соотношении эпического и лирического, обе строфы относятся к ряду авторских рассуждений в романе. С учетом этого обстоятельства легко рассудить, на какие неизбежные жертвы при окончании романа Пушкин мог пойти, на какие пойти принципиально не мог.

Чем поэт счел возможным поступить? Во-первых, сюжетным продолжением романа за 14 декабря 1825 г. Заметим, что такое решение создавало и чисто художественные трудности. Оно неизбежно предполагало бы конкретизацию судьбы Онегина. Но роман был начат в пору духовного кризиса и тактических расхождений с декабристами, что наложило отпечаток на изображение главного героя. Онегин на-

чинает самостоятельную жизнь в 1812 г., но общее патриотическое одушевление проходит мимо него. Став «отступником света», он занимает позицию скептика. Онегин в его романной жизни — не человек декабристской судьбы, хотя по праву занимает свое место в околодекабристской среде. Как индивидуальное исключение, онегинский путь (за текстом романа) мог вывести на Сенатскую площадь: такой итог все не предрешен, но и не исключен. Но Онегин — не частное лицо, он герой реалистического романа, тип русской жизни. В поступках «неисправленного чудака» проглядывает художественная закономерность. Показать Онегина в стане декабристов означало бы типизировать нетипичное (хотя, в порядке исключения, возможное).

Во-вторых, резким сужением хроники. Конечно, роману, развертывавшемуся как энциклопедия русской жизни, не были бы противопоказаны никакие новые картины. Более того, картины, полные высокого общественного значения, приобретали бы особую ценность. С этой точки зрения уже от изъятия главы «Странствие» роман претерпел чрезвычайно значительный ущерб. Однако сужение или расширение хроники не отменяет самой по себе хроникальной струи повествования, и на частные (хотя и значительные) издержки поэт мог пойти, ни в чем не поступаясь в главном.

Пушкин постарался компенсировать нанесенный роману урон. Он счел необходимым оставить зашифрованный текст (по крайней мере, начала) наиболее острых политических строк, как бы демонстрируя будущему читателю не возможный сюжетный финал, но раскрепощенный вариант изображения общественного фона финала романа. Это лишь допуск читателя в творческую лабораторию художника, и вряд ли зашифрованный текст имеет иное значение. С неизбежным ущербом, но поэт сохранил в печатном тексте все, без чего нельзя было обойтись. Просто ту тяжесть, которую несла острая в политическом отношении первоначальная восьмая глава, приняла на себя, пусть в ослабленном виде, итоговая восьмая глава, — в обоих случаях благодаря авторским рассуждениям, а не изображению героя. Но после этого декабристский вариант судьбы героя (с ощущением его известной случайности к тому же) становился совершенно необязательным. Пушкин типизирует то, что и было типичным: свой собственный путь — не члена тайных обществ, но ближайшего единомышленника декабристов, путь общих исканий, сомнений, обретений.

По поводу финала романа Г. П. Макогоненко писал: «Сняв проблему политическую (поскольку в ту эпоху совершенно не был ясен путь политической борьбы с самодержавно-крепостническим строем и невозможно было писать о декабристах) и заменив ее проблемой моральной, Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь»¹². Это рассуждение верно только применительно к одной сюжетной линии романа — к онегинской линии. Но судьба главного героя — еще не весь роман. А в романе как целом Пушкин не снял проблему политическую. Больше того, в итоговой восьмой главе он ее подчеркнул и заострил. Может быть, Пушкина не следует именовать политическим деятелем, но он — поэтический рупор своей эпохи, колокол на башне вечевой. Именно эта сторона его личности нашла столь яркое воплощение в заключительном пушкинском автопортрете.

Автопортрет восьмой главы не только симметричен по отношению к автопортрету первой главы. Сама восьмая глава симметрично заключена в кольцевую рамку авторских размышлений. Начинаясь развернутым поэтическим автопортретом, глава заканчивается теплым лирическим прощанием Пушкина и со своими читателями, и героями, и любимым литературным трудом. Особо поэт вспоминает сибирских узников:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован (VIII, 51).

Именно этот прозрачный намек — «Иных уж нет, а те далече» — особенно важен. Он прямым образом перекликается с опущенным когда-то и демонстративно восстановленным звеном автопортрета — с описанием «резвой» музыки, за которой буйно волочилась «молодежь минувших дней» и которой «гордился» сам поэт. Так все становится на свои места.

Строка «Без них Онегин дорисован», по существу, с равным основанием может быть прочитана двояко. Прежде всего буквально: «без них» — без присутствия Рылеева и «ста двадцати друзей, братьев, товарищей». А может быть (не

¹² Макогоненко Г. Указ. соч., с. 181.

исключая буквального смысла, а в добавление к нему), строка характеризует особенность внезапной концовки романа «в минуту, злую» для героя: «без них» — т. е. без продолжения романа за 14 декабря 1825 года, без десятой главы, а может, и без последующих (если учесть возможность замысла построения романа в составе двенадцати глав).

Но если дорисовка судьбы Онегина «без них», т. е. без декабристов, оказалась возможной, то окончание романа «без них», без декабристов, оказалось невозможным — и они вошли в роман вместе с судьбой автора.

Семилетие духовных поисков автора, связанное с работой над романом, оказывается внутренне замкнутым и цельным. «Онегин», какие бы завязи на будущее ни таил, остается произведением двадцатых годов, накрепко связанным с декабристской идеологией и с личностью автора — друга декабристов. Включение в автопортрет восьмой главы удовлетворенного упоминания вольнолюбивой музы (при демонстративном игнорировании царской цензуры!), а также трогательное — в особину — прощание с друзьями-декабристами в последней строфе — эти итоговые штрихи, решающие акценты и являются неопровержимыми аргументами в пользу «декабристской» ориентации романа. Этой важной стороной содержания романа мы обязаны образу автора — автору, который не просто повествователь, но и герой своего романа. Но тем самым «Евгений Онегин» (помимо других сторон своего содержания) — своеобразная поэтическая летопись жизни Пушкина, ценнейший биографический документ высокой достоверности и обаятельной поэтичности.

В. В. Рыжов

(Калининский госуниверситет)

ИННОВАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Стихотворный роман Пушкина предельно насыщен откликами на многообразные явления литературной жизни. Лаконичные, но удивительно емкие характеристики русских и зарубежных авторов, книга в жизни персонажей романа, литературная полемика, вехи собственного творческого пути — все это придает великому произведению характер ли-

тературной энциклопедии, охватывающей огромный материал от античности до современности.

В ряду этих обращений к творениям других авторов привлекает внимание прием инновации литературного образа, когда Пушкин прямо вводит в круг персонажей романа героев из произведений своих предшественников и современников¹. Мы имеем в виду третью строфу пятой главы «Евгения Онегина», рисующую гостей Лариных:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов;
Уездный франтик Петушков,
Мой брат двоюродный, Буянов,
В пуху, в картузе с козырьком
(Как вам, конечно, он знаком),
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.

Пушкин называет еще тамбовского остряка мосье Трике, приехавшего с семьей Панфила Хохрякова, а также кумира «созревших барышень» — ротного командира.

Эта толпа провинциальных дворян с низменными интересами, с вечными разговорами «О сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне», с матримониальными заботами, большими и малыми грешками противостоит главным героям романа с их сложным духовным миром и высоким представлением о назначении человека. Задыхается в этой среде Татьяна:

...я здесь одна
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна, —

пишет она Евгению.

¹ О термине «инновация» и его содержании см. наши статьи: Инновация как средство сатирической типизации в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калинин, 1977, с. 88—98; Проблемы художественного восприятия сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина (о литературных инновациях). — В кн.: Художественное творчество и проблемы восприятия. Калинин, 1978, с. 117—128.

Чтобы сделать ощутимее для читателя гнетущее давление этого быта, Пушкин предпосылает сцене именин фантазмагорию сна Татьяны. Чудовища, окружившие ее в сневидении, заявляют на нее свои права:

..очи всех,
Копыта, хоботы кривые,
Хвосты хохлатые, клыки,
Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Все указывает на нее,
И все кричат: мое! мое! (V, XIX).

Боязнь сблизиться с этой средой, наверное, играет свою роль и в отношении Онегина к Лариным и к самой Татьяне, хотя ее непохожесть на окружающих видна ему с первого взгляда.

И вот «Скотинины, чета седая»... У Фонвизина Скотинин еще ходит в женихах и только мечтает о собственных «поросятах». У Пушкина он окружен многочисленным потомством и сонмом подобных ему чревоугодников. Скотинины живучи, они преуспевают и не собираются сходить со сцены. Так Пушкин подключает к своему повествованию художественный мир «Недоросля», те убийственные характеристики, которые даны Фонвизиным дворянам «злонравным». Перебрасывается живой мост от «века минувшего» к «веку нынешнему», выражаясь словами грибоедовской комедии. Выступающий рядом со Скотиниными «Гвоздин, хозяин превосходный, владелец нищих мужиков» перенял крепостнические доблести брата госпожи Простаковой. Возвращение к «Недорослю» глубоко оправдано идейным замыслом пушкинского романа. Пушкин принимает оружие сатиры из рук Фонвизина. Вспомним, что знаменитый комедиограф назван и охарактеризован уже в первой главе, где поэт пишет о своей любви к театру:

Волшебный край! там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блестал Фонвизин, друг свободы... (I, XVIII).

Это уже иная связь с эпохой Фонвизина: связь с русским просветительством, антикрепостническими настроениями, идеями человечности, справедливости, законности.

Пятая глава романа создавалась Пушкиным в 1825—1826 гг. в Михайловском, а тремя годами позже в Павлов-

ском, Старицкого уезда Тверской губернии, он введет героев «Недоросля» в свой «Роман в письмах», где, говоря о мелкопоместных дворянах, от лица героя воскликнет: «Какая дикость! Для них еще не прошли времена Фонвизина, между ними процветают Простаковы и Скотинины»².

Скотининых дополняет Буянов, перешедший в роман со страниц «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, довольно нескромного сатирического стихотворного рассказа, распространенного в списках (пушкинский Белкин переписывал его с «тетрадок, ходивших по рукам» между офицерами). «Буянов сделался в литературных кругах типическим образом одного из тех людей, кто нашел впоследствии мастерское воплощение в гоголевском Ноздре»³. Называя Буянова своим «двоюродным братом», Пушкин напоминает читателю об авторе «Опасного соседа», своим родном дяде. Он выражает уверенность, что Буянов, «конечно, знаком» читателям. Тем самым он как бы заставляет читателей восстанавить в памяти весь облик этого персонажа. Это изрядно промотавшийся помещик, «имение свое проживший в восемь лет», дебошир и гуляка низшего разбора, завсегдатай известного рода злачных мест. Внешне неопрятным появляется он даже на званом обеде у Лариных: «В духу, в картузе с козырьком». И вот этот самый Буянов в числе других провинциальных искателей невест сватается к Татьяне!

Сказанное позволяет не согласиться с автором статьи «Типы классической литературы в произведениях Щедрина» А. Г. Дементьевым, который считает, что Пушкин только «упомянул» Скотининых в «Евгении Онегине», как и Буянова, но дальше «упоминания... пойти не захотел»⁴. За термином «упоминание» стоит только формальная констатация факта обращения писателя к чужому литературному образу, а природа и функции такого обращения остаются вне пределов литературоведческого анализа. А в этом функционировании обновленного образа вся суть!

«Смысл художественных обобщений состоит вовсе не в том, чтобы повторить известное, охарактеризовать очевид-

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. М.-Л., 1950, т. VI, с. 72—73. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

³ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин» роман А. С. Пушкина. Изд. 4-е. М., 1957, с. 246.

⁴ См.: Уч. зап. Ленинградского университета. Серия филол. наук, 1941, вып. 11, с. 170.

ное; он заключается в раскрытии глубинных процессов социальной, духовной жизни людей»⁵. Следовательно, и прием инновации несет в себе прежде всего типизирующие усилия, так как обращение к уже известному литературному типу — это и обращение к уже апробированному художественному обобщению. Так, в нашем случае апелляция к устоявшимся художественным ценностям значительно расширяет идейно-эстетические горизонты «Евгения Онегина», делает ошутимей драму передовой дворянской интеллигенции.

В статье Р. П. Шагилян и Э. П. Магазилика «Экспрессия собственных имен в русской художественной литературе» Буянов из «Евгения Онегина» причисляется к носителям так называемых «говорящих» имен: «буян» от «буянить»⁶. На это возражает известный исследователь литературной ономастики В. А. Никонов: «Но его основа — не нарицательное буян, а фамилия персонажа из поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед»... достаточно было заглянуть в примечание Пушкина»⁷. Однако противоречие этих точек зрения кажущееся: ведь сам В. Л. Пушкин, конечно, учитывал этимологию слова, останавливаясь на фамилии Буянов, хотя и не думал исчерпать характер персонажа его склонностью к рукоприкладству. Интересно, что Салтыков-Щедрин, вводя Ноздрева в свои «Письма к тетеньке», замечает о нем: «...это далеко уже не тот буян Ноздрев, которого мы знавали в цветущую пору молодости, но солидный, хотя и прогоревший консерватор»⁸. Так сатирик вернул Ноздреву нарицательное значение имени его литературного прототипа.

Мы заговорили о Салтыкове-Щедрине. В его произведениях прием инновации литературных образов в полной мере раскрывает свои художественные потенции. Великий сатирик переносит в них героев Фонвизина и Грибоедова, Гоголя и Тургенева, показывая при этом закономерную эволюцию определенных общественных типов в новых исторических условиях. Но явление, взятое в его полном развитии, бросает ретроспективно свет на начальные стадии процесса. Худо-

⁵ Храпченко Б. М. Художественное творчество, действительность, человек. М., Сов. писатель, 1976, с. 303.

⁶ См.: Труды Узбекского университета им. Навои. Самарканд, 1958, т. 33, с. 120.

⁷ Никонов В. А. Имена персонажей. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., Наука, 1971, с. 412.

⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в двадцати томах. М., Худож. лит., 1972, т. XIV, с. 327.

жественная практика Салтыкова-Щедрина помогает нам уяснить смысл обращения Пушкина к литературным образам, созданным другими авторами.

Но что в творчестве самого Пушкина подготовило такое обращение? Здесь надо прежде всего обратиться к таким ранним его произведениям, как «Городок» и особенно «Тень Фонвизина». В «Городке», как к живым собеседникам, обращается юный Пушкин и к «седому шалуни» Вольтеру, и к «мудрецу простосердечному» «Ванюше Лафонтену» (тут же впервые упоминается Пушкиным и Буянов!).

А в «Тени Фонвизина» Пушкин «воскрешает» автора «Недоросля» и делает его судьей современных писателей. Отзывы Фонвизина о Хвостове и Шаликове уничтожающи. Достается и позднему Державину, занявшемуся «статей библейских преложеньем», и Батюшкову с его эпикурейством. «Страшна Фонвизина рука!». Да и общий вывод Фонвизина пессимистичен:

...свет ни в чем не пременялся.
Все идет той же чередой;
Все так же люди лицемерят,
Все те же песенки поют,
Клеветникам как прежде верят,
Как прежде все дела текут (I, 139).

От «оживления» автора до «оживления» его героев — один шаг. И он сделан в «Евгении Онегине»⁹.

⁹ Вопрос об инновации образов «Недоросля» в «Евгении Онегине» связан с широким кругом вопросов, касающихся отношения Пушкина к Фонвизину и его наследию и, шире, роли этого наследия в литературной борьбе пушкинского времени. См.: Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., Наука, 1973, с. 92—100; Новонайденный автограф Пушкина. Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине». М.-Л., Наука, 1968.

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» ПУШКИНА КАК КНИГА НОВЕЛЛ

Флоренция, 1348 год. В городе свирепствует чума. Посреди всеобщей паники десять молодых людей удаляются на загородную виллу, где в течение десяти дней веселятся и рассказывают друг другу всякие истории. С пира во время чумы начинается «Декамерон» — канонический образец нового в мировой литературе жанра «книги новелл».

Россия, 1830 год. Застигнутый эпидемией холеры, Пушкин приезжает в Болдино, где за три с лишним месяца заканчивает «Евгения Онегина», пишет «Домик в Коломне», создает классические произведения прозы и драматургии — «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии». Непосредственно с прозаическим и драматическим циклами соотносится ряд итало-испанских стилизаций: «Я здесь, Инезилья», «Пред испанкой благородной» и др. Первое произведение этой группы «Паж, или пятнадцатый год» датируется седьмым октября, т. е. написано после того, как оформился замысел белкинского цикла и была создана его основная часть: «Гробовщик» (9 сентября), «Станционный смотритель» и «От издателя» (14 сентября), «Барышня-крестьянка» (20 сентября). Стабилизация структуры «Повестей Белкина» хронологически совпадает с созданием драматического цикла: «Скупой рыцарь» — 23 октября, «Моцарт и Сальери» — 26 октября, «Пир во время чумы» — около 6 ноября. Примерно в это же время написаны традиционные и по тематике и по структуре «Выстрел» и «Метель», которыми в каноническом варианте открывается весь цикл новелл.

Таким образом, возрождение жанра «шутливой повести»-новеллы предшествует ренессансной тематике в лирике и завершается по-шекспировски, «Опытами драматических изучений» (варианты — «Драматические очерки», «Драматические изучения»), превратившихся по воле издателей в «Маленькие трагедии».

Отметим, что трагедийность пушкинских пьес определена извне, аудиторией, жанровое наименование произвольно.

Это ответное творчество читателей характерно и для восприятия белкинских новелл — их будут называть повестями, рассказами, анекдотами, трагедиями. Видимо, это не случайно: в прозаическом и драматическом циклах Пушкина совпадает принцип отбора материала; повеллы предстают как случаи из жизни, сюжетная основа пьес — легенды и анекдоты («Каменный гость» и «Пир во время чумы» — легенды, «Моцарт и Сальери» — молва-сплетня, «Скупой рыцарь» — анекдот о страсти, достигшей патологических размеров). Таким образом, материал художественного сообщения в обоих циклах вторичен, в принципе известен аудитории.

По нашему мнению, подобная исходная общезвестность специфична для новеллистического типа отражения и воспроизведения реальности, она позволяет читателю наравне с рассказчиком оценивать ту или иную историю: соглашаться, возражать, дополнять. Эта посылка устанавливает равенство рассказчика и слушателей, организует (как один из факторов) определенную конвенцию коллективного общения и соответственно определяет особенности жанровой структуры. Характерная для новеллы внутритекстовая ориентация на немедленное восприятие воплощается в «беседе равных» — открытой или редуцированной, но всегда присутствующей ситуации обрамления.

В прозаических структурах можно выделить, по крайней мере, три уровня: материал (о чем рассказывается), его оформление, т. е. сюжетно-композиционные особенности (как рассказывается), и тип адресованности (кем, кому и зачем рассказывается). Этот функциональный подход позволяет с достаточной мерой точности установить жанровые каноны формально нерегламентированных структур: романа, новеллы, рассказа, не прибегая к помощи теоретически несостоятельных количественных определений типа «малая проза». Исследование проблемы жанра с точки зрения идеологического потенциала художественной структуры дает возможность разделить новеллу и рассказ — формы, противоположные по типу художественного мышления (рассказ обычно находится в сфере воздействия романа — убеждающего, проповеднического; в этой конвенции общения исходно предполагается как можно более полное доверие читателя острому зрению автора, возможности обсуждения позиции рассказчика, как правило, вынесены за пределы текста, в публицистику. Это, видимо, определяет своего рода несовместимость романа и новеллы, обычно не существующих одновременно).

Мы попытаемся рассмотреть важнейший элемент жанрового канона новеллы — «беседу равных» — на примере «Повестей Белкина», «предельно традиционных по своей конструкции, написанных с учетом всех правил поэтики этого жанра»¹.

Белкинский цикл — несомненная мистификация Пушкина, попытка экспериментального оформления принципиально нового для русской литературы материала. Обратившись к «смиренной прозе», Пушкин последовательно отказывается от инерции собственной поэтической репутации, от гипнотического воздействия стиха. Эта неожиданная для поэта позиция во многом обусловлена кардинальной для литературы конца 20-х — начала 30-х годов задачей воспитания массового демократического читателя; как известно, эта проблема возникла в результате разрушения предшествующей модели кружкового «содружества» поэтов, явилась знаком одного из важнейших сдвигов общественного сознания, вызванных катастрофой 14 декабря. Поэтому принадлежность повествования Пушкину или Белкину нас не интересует: поэт считал нужным ввести фигуры Ивана Петровича и рассказчиков — поверим ему, будем «судить поэта по законам, им самим над собою поставленным». Проверим, адресованы ли друг другу повествования лиц, принадлежащих к традиционно не пересекающимся социальным группировкам, присоединимся к беседе в имени Ивана Петровича Белкина...

«В рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы...» — с первых строк предисловия издатель А. П. оговаривает многоступенчатую структуру авторства, отражение материала из третьих рук. Собственно, скромный помещик «с недостатком воображения» — почти самозванец в амплуа автора: он всего лишь «кроткий, честный, мягкосердечный» слушатель, собиратель и (возможно) редактор чужих рассказов. Но подобное определение авторства резко конфликтно традиционным представлениям о возвышенном и остраненном клане поэтов. Снимая с себя ответственность за правдивость историй и качество их литературного оформления, Белкин и издатель А. П. сразу же устанавливают важнейший для всего цикла принцип — неполноту, частичность отдельного, индивидуального отношения к миру.

¹ Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., 1970. с. 17.

Это подтверждается и жизнеописанием Белкина, присланным его соседом, — ненарадовский помещик упорно не понимает «близкого друга». Однако, при всей своей наивности, автор письма четко определяет границы, пределы осмысления типичной и вовсе не однозначной судьбы. Аудитория может (по желанию) читать между строк, и тогда окажется, что Белкин «ярем барщины... оброком заменил», любил сказки ключницы и практически отдал ей во власть свое имение (ссылка Пушкина и его стихи, адресованные няне, хорошо известны современникам), вышел в отставку в 1823 г. (точно ли дата?) и вскоре умер. Возможно, именно системой аллюзий объясняется отсутствие в цикле повествования самого Белкина — «История села Горюхина» слишком пародийна для того, чтобы приписать ее человеку подобной биографии (для романтически, т. е. преддекабристски, настроенной молодежи история была абсолютно серьезной, шутки и тем более пародии не допускались). Впрочем, опять же при желании, можно решить, что Иван Петрович — будущий тюфяк и байбак, тем более, что издатель А. П. всемерно расхваливает «благородный образ мнений», «образчик трогательного документа», искренность и добродушие почтенного владельца Ненарадова.

Предисловие «От издателя» связано с собственно повествованиями **инерцией скрытого мотива**: в «Выстреле» подчеркнута усредненная биография Белкина дублируется биографией рассказчика, подполковника И. Л. П. Та же энергия подтекста свойственна и эпиграфам к первой новелле — оба они связаны с «эзоповой линией» судьбы военного, рано вошедшего в отставку и не женившегося (вариант женатого героя уже проверен грибоедовским Платоном Михайловичем). Пока что и Белкин и подполковник принадлежат к тем, «в деревне кто живет», и соответственно, по твердому убеждению Фамусова, «властей не признает». На фоне потенциально свободных личностей должна ярче прозвучать история абсолютно свободного Сильвио...

Авторы эпиграфов к «Выстрелу» — Баратынский и Александр Бестужев — обладают репутацией оппозиционеров, хотя и неодинаковой активности. Однако само это несоответствие репутаций в общей группе свободомыслящих свидетельствует о реальной распространенности инако- и свободомыслия — изгоняемых, наказуемых, запрещенных. Таким образом, оговаривая основной сюжетный конфликт повествования, эпиграфы одновременно призваны ориентировать аудиторию

на определенную идейно-нравственную позицию, на актуальное понятие — личность.

В первом эпизоде новеллы рассказчик принадлежит массе, его представления о чести не выходят за рамки офицерского кодекса. Но вот Сильвио отказался от дуэли с поручиком Р. — и у рассказчика появляется своя, особая точка зрения: «Мало-помалу все было забыто... Один я не мог уже к нему приблизиться». И тогда романтический одиночка раскрывает свою тайну; готовый прослыть трусом, Сильвио не хочет «оставить несправедливое впечатление» у человека, чьим мнением он дорожит.

Исповедь Сильвио спровоцирована прочной, уверенной позицией собеседника. Но прочность эта до поры до времени: «Я слушал его неподвижно, — вспоминает И. Л. П., — странные, противоположные чувства волновали меня». Диалогический контакт состоялся, доверие к общепринятому канону поколеблено, повествователь превратился из представителя массы в сочувствующего нарушителю норм.

Второй эпизод новеллы структурно дублирует первый², одновременно резко усиливая тяготение рассказчика к общению — он «умирает со скуки в совершенном уединении своей усадьбы». Вместо расхожих сентенций, изрекаемых подполковником в начале новеллы, слушателям предлагается поток остроумных, личных, отграниченных одинокими раздумьями соображений (ироническое рассуждение о горьких пьяницах, «приезд богатого соседа есть важная эпоха для деревенских жителей», «я ждал графа, как проситель из провинции ждет выхода министра» и т. д.). Будущий собеседник появился в общем-то неожиданно: на И. Л. П. «сильно подействовало известие о прибытии молодой и прекрасной соседки», а вовсе не ее мужа. Вновь ломается избранное рассказчиком амплу случайно, в болтовне: помещик вновь превратился в военного. Поводом к исповеди графа снова выступает диалогическая активность собеседника: он разговаривал и проговорился, рассказав анекдот о Сильвио и мухе, аналогичный микроконфликту первого эпизода (несостоявшаяся дуэль Сильвио и «сумасброда Р.»). Происшествие, вызвавшее после монолога Сильвио лишь изумленное молчание, наконец-то оценивается: «Не пощечина ли, полученная им на бале от какого-то повесы?».

² О симметричной композиции «Выстрела» см.: *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней. М., 1973, т. 2, с. 191—206.

«Я с живейшим любопытством услышал следующий рассказ», — продолжает подполковник. Однако монолог графа ожиданий не оправдывает — персонаж полностью подчинен противнику, причем психологических мотивировок явно недостаточно («голова моя шла кругом», «не знаю... каким образом он мог меня к тому принудить»). Правда, графу стыдно, но Сильвио это предвидел: «Предаю тебя твоей совести»... Никаких странных чувств слушатель не испытывает и спокойно заканчивает: «Таким образом я узнал конец истории, коей начало некогда так поразило меня».

Вынужденный выбирать истинного героя, рассказчик доказывает правоту своего выбора — сообщает в финале о гибели одного, умалчивает о другом. В постскриптуме повествования романтически таинственный характер предстает в традиционной для его восприятия сфере героической легенды. Однако легенда эта снижена до своего бытового варианта — слухов, молвы; высокий материал становится легко обозримым, доступным обсуждению.

Выбор героя в процессе повествования — существенный элемент жанрового канона новеллы. Персонаж, не доказавший своего права быть героем, на глазах аудитории заменяется другим, который тоже подвергается проверке. Эта особенность структуры с той или иной степенью явственности сохраняется во всех модификациях жанра (в частности, она характерна для новеллистики Чехова и Гаршина). Сам же процесс выбора является сюжетом «истории души» повествователя, аккомпанирующей основному событию.

Личностная выборочность восприятия постороннего рассказчика определяет еще один важный для новеллы момент — редукцию некоторых элементов материала, которые в данном тексте для данного повествователя несущественны, но для слушателей хорошо известны и авторитетны. Условно говоря, в новелле всегда есть «ружья», которые «не стреляют» или «дают осечку», — «выстрел» из них становится одной из функций следующего повествования цикла. С некоторой долей приблизительности можно, пожалуй, сказать, что цикл новелл вообще строится на инерции вторичных, якобы незамеченных мотивов.

В «Выстреле» такой пропущенной проблемой является образ героини. Графиня здесь — «обстоятельство», случайная помеха на пути Сильвио, а также повод к реализации права на дуэль («посмотрим, так ли спокойно он примет смерть перед свадьбой...»). Однако опыт исторически конкрет-

ной аудитории — и читательский и житейский — подсказывает, что без активного участия женщины дуэли обычно не бывает. Об этом свидетельствуют как проговорки подполковника (о любовнице Сильвио, проявившей «излишнюю любовь» к графу; о самоотверженной графине), так и поэма Баратынского «Бал», откуда взят один из эпиграфов.

Эстетические привычки читателей (слушателей) протестуют против редукции женского образа, даже при демоническом герое. И в защиту поправленных прав женщины — Музы, милого идеала, тонкой и чуткой души, — выступает девица К. И. Т.

«Метель» начинается эпиграфом из «Светланы», баллады, которая уже давно считается истинным и едва ли не лучшим воплощением образа женщины — возвышенной, прекрасной и покорной року. Таким образом, повествование барышни с самого начала оппонирует рассказу подполковника.

Могла бы возразить девица К. И. Т. и против неприличной манеры героев «Выстрела» раскрывать свои страшные тайны первому встречному. Тайна на то и тайна, чтобы нести ее, «не требуя наград»... Глядишь — и смилостивится судьба...

Однако для аудитории, знающей Баратынского, Бестужева, Пушкина, заинтересованной психологическими деталями «Выстрела», для аудитории, пережившей 1825 год, Жуковский, да еще ранний, пожалуй, слишком хрестоматиен. Да и идея провидения весьма сомнительна. И рассказчица обращается к авторитетам.

Сюжет «Метели» почти буквально дублирует балладу Жуковского (характер героини, «призрачный жених», тайна постоянства, счастливая развязка). Кроме того, рассказчица то и дело цитирует и другие весомые для современников имена. Например: «Некоторые ездили для того, чтобы посмотреть на Марию Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу». Откуда «и»? Откуда знак равенства между бледностью и семнадцатилетием? Впрочем, читатель-современник должен помнить Татьяну Ларину — грустную и молчаливую, как Светлана; тип деревенской барышни с «печальной думою в очах, с французской книжкою в руках» — уже литературный штамп. В «Романе в письмах» поэт назовет уездных барышень «любимой публикой Пушкина и Вяземского», а одна из героинь будет «стройной, странной» и семнадцатилетней. Полемичная в устах рассказчицы скрытая цитата из Пушкина немедленно вызывает ответ:

«Мария Гавриловна была воспитана на французских романах и, **следственно**, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. **Само по себе разумеется**, что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной... запретили дочери о нем и думать, а его принимали **хуже, нежели отставного заседателя**».

Мы подчеркнули моменты вмешательства аудитории в повествование. Предлагаемая рассказчицей схема отношений героев открыто-литературна, корректировка направлена на сокращение пересказа знакомой романической ситуации, причем в точке пересечения литературной условности с узнаваемым бытом (конфликт героя с родителями героини) речь девицы К. И. Т. сменяется чужим голосом — скорее всего чиновника, будущего рассказчика «Станционного смотрителя». Однако его реплика слишком уж противоречит манере барышни...

Последующие иронические реплики («**разумеется**, что... счастливая мысль пришла сперва в голову молодого человека», родители, «**конечно**, будут тронуты **наконец героическим** постоянством и скажут **непреренно**: Дети! придите в наши объятия») явно ослаблены, особенно по сравнению с неучтивостью первых комментариев. Связано это, главным образом, с тем, что девица К. И. Т. по мере рассказа выходит за пределы первоисточника, обращается к животрепещущим проблемам: на первый план попадает центральная, экзаменационная ситуация — метель.

Оба «стихийных» эпизода — как от автора (Владимир заблудился), так и исповедь Бурмина — рассказываются в манере путевых очерков самого Пушкина, с минимумом ремарок. В отличие от Жуковского, для пушкинских персонажей понятия «пути» и «исканий» приобретают первостепенную важность: героем становится тот, кто готов к дорожным неожиданностям. Планирующий ситуацию Владимир (кстати сказать, отголосок Ленского) «не учел» метели, за что и поплатился; отъезд Бурмина в метель — чистейшее озорство, вызов судьбе. В «Выстреле» выбор героя зависел главным образом от самого рассказчика, в «Метели» экзамен объективен в той же мере, в какой реальна стихия.

Аудитория слушает внимательно, не перебивая, но девица К. И. Т. еще не успокоилась после веселых комментариев и мстит неучливым мужчинам, обрывая первый эпизод пародийно-таинственной фигурой умолчания: «Но возвратимся к

добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается. А ничего». Раскрытие тайны приберегается к финалу, а пока в романтический, цитируемый сюжет включается собственно история, памятная как сама по себе, так и по своим недавним трагическим последствиям: «Через несколько дней узнали они, что Владимир уехал в армию. Это было в 1812 году».

История Сильвио встретила сочувственный интерес «беседы». А демонический герой, как известно, даже бога не признает, что ему земные властители!.. Может быть, поэтому рассказ о возвращении русской армии начинается осторожно, хотя и празднично: «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу». Но К. И. Т. все же не удержалась от экзальтации: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове ОТЕЧЕСТВО!.. С каким единомыслием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!»

Так ориентация на творчество поэта с благонамеренной репутацией сомкнулась с пасторальным монархизмом — позицией, освященной именем Карамзина. Вспомним, что для Пушкина «отечество» связано с «обломками самовластья», что озорное приветствие юного поэта на возвращение «царя-освободителя» стало поводом к репрессиям, что совсем недавно ему пришлось публично каяться в попытке более или менее спокойно писать о новом царе («Стансы», «Друзьям»). Все это позволяет утверждать, что патриотический выкрик полностью принадлежит рассказчице, причем данная модель мироощущения перспективна, ее продолжением станет «ответ женщины» на роман Загоскина «Рославлев».

Ошеломленные официозной декларацией слушатели реагируют не сразу, но точно и зло: «Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. (...) Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура! «И в воздух чепчики бросали».

Конечно, «половина стихов грибоедовской комедии вошла в пословицу». И все же цитата из запрещенной комедии, реплика потенциального декабриста, напоминание о посланном на смерть и погибшем (всего лишь год назад) поэте-дипломате — не характерны для рассказчицы, более того, резко конфликтны ее позиции. Но на сей раз девица К. И. Т. не реагирует на комментарии — она просто продолжает рассказ.

Второй эпизод «Метели», как и в «Выстреле», дублирует первый: описание среды, появление героя (в деревню в отпущ), романтическая коллизия, герой в метели (воспоминание), неожиданный финал. Однако по сравнению с началом новеллы рассказчица гораздо больше иронизирует, в частности, расширяет использование иронических цитат. Так, комментируется поэтическое определение героини «с французской книжкою в руках»: «Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках, в белом платье, настоящею героинею романа». Воспоминания о «Евгении Онегине» вообще крайне активны в прозе Пушкина: «Воображаясь героиней своих излюбленных творцов — Клариссой, Юлией, Дельфиной...», «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо Сен-Пре». Эхо той же фразы звучит в «Рославлеве» и в «Романе в письмах»: идеалом Полины стал автор «Дельфины» мадам де Сталь, а Лиза занялась Ричардсоном...

И вновь экзамен на героя — метель. Бурмин творит над собою суд совести (ср. в «Выстреле»: «предаю тебя твоей совести»); обвинениям нет конца: здесь и «преступная проказа», и «непонятная, непростительная ветреность», и готовность «принять кару за девушку, над которой подшутил так жестоко и которая так жестоко отомщена». Смирения слишком много — настолько, что закрадывается сомнение в его искренности. Бурмин, организовавший «проказу», оказался настоящим героем повествования, перед ним смирилась сама судьба... Так, вместо абсолютной подчиненности человека предопределению рассказчица демонстрирует веселую свободу воли героя, не знающего, на что он идет, и потому победителя.

Пожалуй, главное открытие девицы К. И. Т. — логика пересмотра, оживления и оценки авторитетов. Во всяком случае рассказчица следующих повествований — приказчик Б. В. и титулярный советник А. Г. Н. — примут эту модель без возражений.

Демонстративно-благополучный финал «Метели» пораживает самой своей эффектностью — слишком много совпадений, слишком повезло героям. А Марью Гавриловну рассказчица явно пожалела: Жуковский заставил Светлану и гроб во храме увидеть, и со скелетом встретиться...Кстати, почему Марья Гавриловна пережила наяву сон Светланы?.. Восстанавливая пропущенные барышней элементы баллады, рассказчик «Гробовщика» продолжает невольню открытую

девицей К. И. Т. возможность переоценки традиционных представлений о мире³.

«Гробовщик» резко отличается от обеих предшествующих новелл не только материалом, но и повествователем — «приказчиком Б. В.». Как девица К. И. Т. оказалась первой в России женщиной-литератором, так и представитель «черни» впервые выступил достойным оппонентом литературно-психологической элите. Об этом свидетельствует, в частности, заметное изменение характера цитат, т. е. качество читательской памяти.

Эпиграф к новелле — державинский. В тексте упоминаются А. Е. Измайлов, Я. Княжнин, А. Погорельский, наконец, Шекспир и Вальтер Скотт. Основная ситуация «страшного сна», с одной стороны, дополняет модель «Светланы», с другой — ориентирована на новеллы Гофмана. Вряд ли подбор литературы объясняется только лишь «литературной совестью Пушкина» (А. Лежнев). Все упомянутые имена и произведения, вошедшие в массовую библиотеку, прекрасно известны читателю. Свободное владение читательским опытом, открытый спор с авторитетами превращает литературную память в инструмент познания, а «приказчика» — в повествователя.

«Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми всеслышными и шутивными... Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу». Декларация «уважения к истине» в какой-то мере адресована девице К. И. Т., не гнушающейся эпигонством; кроме того, в экспозиции новеллы демонстрируется сознательный выбор манеры повествования: объяснение «отступления от обычаев, принятых нынешними романистами», использование некоторых уже расхожих приемов («полагаю, однако ж, не излишним заметить»), проницательное, но последо-

³ Предположенная нами связь между «Метелью» и «Гробовщиком» — «через Жуковского» — подтверждается и косвенным свидетельством Белинского: «Жуковский ввел литературный мистицизм, который состоял в мечтательности, соединенной с ложным фантастическим, но который, на самом-то деле, был не что иное, как несколько возвышенный сентиментализм». И далее: «Говоря о Жуковском, я имею в виду направление, произведенное им на литературу, а не оценку его литературных заслуг» («О русской повести и повестях Гоголя», 1835).

вательное воспроизведение могильного антуража в духе мадам Радклиф.

«Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом... Заперев лавку, прибил он к воротам объявление о том, что дом продается.., и пешком отправился на новоселье». Читатель еще не знает о соответствии нрава и профессии героя, известно только, что происходит нечто вроде похорон. Это подкрепляется и традиционным восприятием слова «новоселье» — оно, как правило, «последнее», погребение. Разрушение этой привычной модели начинается почти незаметно: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и, наконец, купленному.., старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

Совсем недавно участники «беседы» вспоминали Чацкого, которого, по слухам, «схватили, в желтый дом и на цепь посадили»; широко распространен в литературе стереотип романтического безумца. В этих условиях восприятия «желтый дом, соблазнявший воображение», — фамильярное снижение авторитетного образа; здравый смысл рассказчика протестует против эстетической интенсификации «безумия». Вместо романтического конфликта личности с миром приказчик Б. В. предлагает анализ микрокосма: в той же фразе о «желтом домике» завязана основная психологическая коллизия «Гробовщика» — между соблазненным **воображением** и вещим **сердцем** героя, фантастика обнаруживает свои корни в человеческой душе. Началом этого конфликта является оговоренная в экспозиции способность персонажа к размышлению, в том числе и над самим собой — способность микроскопическая, но видимая («чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось»).

Повествователь твердо убежден в неправомерности замыкания человека в неких исходных ампулах. По мере развития действия, укрупненного фантастическим элементом, активизируются слегка намеченные в начале «болевы точки»: мрачный гробовщик попал на праздник — случайность первая; развеселился и даже предложил шуточный тост — случайность вторая; подвергся коллективному осмеянию — случайность третья. И в результате проснулось (а то и родилось) **самосознание**: «Что же это, в самом деле, чем ремесло мое нечестнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему

смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный?» Любопытна сама последовательность рассуждения, свойственная «неумелому», новорожденному сознанию: сентенция Адриана Прохорова песенно-симметрична, ситуация измеряется «крайними» формулировками: «брат палачу», «гаер святочный».

И вновь герой сам, по собственной воле, провоцирует происшествие, сам вызывает катастрофу. И снова — уже традиционно для цикла — вместо возмездия за вмешательство в дела потустороннего мира Прохоров обретает счастливое пробуждение (предлагаемая цитата из Жуковского здесь прямую пародийна: «Здесь несчастье — лживый сон, Счастье — пробужденье»). Финал новеллы — констатация «слома-возрождения», метаморфозы характера: «—Ой-ли? — сказал **обрадованный** гробовщик» и приказал позвать дочерей, к которым раньше нежных чувств как будто не испытывал...»

Возникшая в финале «Гробовщика» ситуация «отец с дочерьми» оборвана, приказчику Б. В. она не нужна — но в «Станционном смотрителе» эта тема станет сюжетообразующей.

Маленький человек в высокой ситуации — кардинальное эстетико-психологическое открытие. Но возникло оно как **реплика**, как ответ на предыдущие повествования, т. е. свободный обмен мнениями, условия «беседы равных» привели к эстетическому значимому деянию...

В будущем тема «маленького человека» оказалась ориентированной больше на трагедийный материал «Станционного смотрителя», чем на анекдот о гробовщике. Думается, это обусловлено экспериментальностью повествования «приказчика», спровоцированной концентрацией сравнительно знакомого литературного материала в романтических новеллах цикла. Только после лабораторного определения эстетических потенций характера «низкого» героя титулярный советник А. Г. Н. смог выступить с проблемным монологом, признать за «подлым людом» право на нормальные человеческие чувства.

Вступление к «Станционному смотрителю» — открытый спор с княжески-высокомерным эпитафам («Губернский регистратор, почтовой станции диктатор»), завершающийся предложением «войти в положение», «исполниться... состраданием» к судьбе «мученика четырнадцатого класса». Любопытно, что само это построение продолжает декларацию «уважения к истине», на сей раз виновным в ее искажении

оказывается автор эпиграфа, князь Вяземский. Вполне традиционно для белкинской «беседы» и восстановление ситуации, пропущенной предыдущим рассказчиком; в данном случае «невыстрелившим ружьем» является проходная реплика Адриана Прохорова: «Не любовники ли к дурам лезут?»

Ораторская доказательность вступительного монолога настолько нехарактерна для документальной точности предшествующих новелл, что как-то не сразу верится в «авторство» титулярного советника. Так, С. Г. Бочаров считает, что в «Станционном смотрителе» повествование начинает сам Пушкин, постепенно уступающий место рассказчику, по мнению исследователя; «титулярный советник» не может спорить с князем Вяземским⁴. «Блестящая фраза о Дуне, сидевшей на ручке кресла, словно в английском седле, является переводом блестящей французской фразы из «Физиологии брака» Бальзака», — приводит С. Г. Бочаров наблюдение А. А. Ахматовой и добавляет: — Смотритель, титулярный советник и Белкин не читали Бальзака и, вероятно, мало знакомы с английским седлом»⁵. Возможно, конечно, что и не читали (особенно смотритель). Но вряд ли бывший военный Белкин и вхожий к губернатору путешественник А. Г. Н. не знают, что такое английское седло... Что касается Бальзака, то приказчик Б. В. уже отказался — из «уважения к истине» — следовать путем Шекспира и Вальтера Скотта и переделал фабулу только-только входящего в моду Гофмана. Участники «беседы» внимательно следят за новинками: стоит ли укорять титулярного советника в недостатке образования?..

Путаница с голосами повествований в работе С. Г. Бочарова обусловлена тем, что ученый не обратил внимания на «беседную» рамку как выражение жанровой сущности цикла, отказал «необразованным» рассказчикам в праве говорить блестящим литературным языком. Но ведь именно утверждение творческих потенций среднего человека явилось одной из задач пушкинской мистификации. Другой вопрос — насколько поэт «помогает» своим персонажам; это, видимо, проблема «редакторской правки издателя А. П.».

История Вырина и Дуня не только осмыслена, но и инсценирована рассказчиком, причем позиция слушателя го-

⁴ Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»). — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

⁵ Там же, с. 221.

раздо активнее, чем в «Выстреле»: монолог зрителя возникает не по доброй воле героя, а сознательно спровоцирован собеседником («я надеялся, что пушш разрешит язык моего старого знакомого. Я не ошибся...»). Отмеченная В. В. Виноградовым, А. З. Лежневым и другими исследователями особенность повествования в «Станционном зрителе» — сказ как «речевой ключ», за которым следует лаконичный пересказ, — позволяет повествователю передавать самую ситуацию, а не реакцию на нее героя: «Бедный зритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление и что тогда было с его разумом». Тема «вины» героя редуцирована до неузнаваемости; сетования зрителя уведут от рассказа, и так понятно состояние героя⁶.

Двуголосая манера повествователя лицедейна, слово в этой новелле декламационно, причем имитация речи не становится «речевой характеристикой». В результате вынесенный на обсуждение материал укрупняется до сценической наглядности, но осмысливается и рассматривается зрительно, со стороны.

Д. Д. Благой считает композицию «Станционного зрителя» трехчленной (три приезда повествователя)⁷. Действительно, материал новеллы организован по трехкратной схеме; если учесть, что внимание к «маленькому человеку» в контексте эпохи — в какой-то мере подвиг, можно предположить традиции фольклора: три поездки, три подвига сказочного героя. Однако, если включить в структуру активные действия рассказчика, композиция новеллы оказывается пятиактной, т. е. традиционно-сценической: вступительный монолог повествователя с пантомимными сценками⁸ (пролог и I акт); первое знакомство рассказчика с героями (II акт); второй приезд А. Г. Н., разговор со зрителем, сцены в Петербурге (III и IV акты); последний приезд рассказчика — финал, где «наказан... порок». Впрочем, зло не столько на-

⁶ Можно предположить, что апеллятивное, «называющее», повествование специфично для новеллистической характерологии. Персонажи, например, Бокаччо — «один монах», «одна дама», «старый муж», «школяр» и т. д. Иными словами, используются известные аудитории, психологические комплексы и «амплуативные», узнаваемые манеры поведения. Следует, однако, отметить, что эти амплуа известны не столько из литературы, сколько из жизни.

⁷ Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней, т. 2, с. 206—212.

⁸ Бочаров С. Г. Указ соч., с. 214.

казано, сколько «снято», ведь Вырин просто не дождался приезда богатой Дуни с внучатами...

Возможность пятиактного членения обусловлена и материалом новеллы, и эстетическими привычками восприятия. Трагедийный материал непривычен «по фактуре», по социальному положению героя, поэтому ситуация подкрепляется традиционно высоким оформлением.

И все же А. Г. Н. ориентируется не на трагедию. Слишком много умиротворения, слишком благополучна судьба героини, слишком явно «дистанционное управление» повествователя своим рассказом. Трагедия Самсона Вырина несомненна, но не менее ясна и попытка титулярного советника локализовать трагедийность в «непонимании» героем счастья дочери. А читателю конца 20-х годов хорошо знаком жанр (и литературный и сценический), в котором мирно уживаются трагедия с комизмом, «маленький человек» и большие страдания, смерть героя и общее благополучие в финале. Это мелодрама.

Пolemическое переосмысление предшествующих повествований характерно и для титулярного советника. Мы уже говорили об усилении свидетельской позиции рассказчика. Отметим и последовательное уточнение некоторой высокопарности подполковника и барышни: для А. Г. Н. «дорога» — не воплощение рока, а «тракт», где живут и умирают Вырины; гусар — не демон, не умеренно-озорной Бурмин, а «бездельник, обманщик, соблазнитель» Минский; красавица — не самоотверженная графиня, не героиня романа, а соблазненная чиновничья дочь.

Отталкиваясь от предыдущих рассказов, титулярный советник предлагает слушателям «эстрадное», конферирующее повествование, отваживаясь даже на переосмысление социальных традиций: что было бы, если бы вместо «чин чина почитай» отношения строились бы по принципу «ум ума почитай» — «какая бы началась неразбериха, и слуги с кого начинали бы блюда подавать?!» Аналогично, хотя и с меньшей комической активностью, подаются комментарии к рассказу зрителя. Материал корректируется не столько ироническим, сколько фамильярным восприятием; трагедийного освещения история зрителя не получает.

Возрождающее осмысление трагедии, по нашему мнению, является важнейшим элементом жанрового канона новеллы, оно возникает при введении в самое структуру чужого, воспринимающего сознания. Многослойность «беседного» обще-

ния, его живое разнообразие утверждают реальность, не подчиненную законам трагического уничтожения.

Трагичекое входит в новеллу крайне своеобразно. Материал может быть предельно трагичным — это данность, то, что не зависит от «беседы». Но в классической новелле трагедия никогда не получает трагического же воплощения — это функция драмы и романа, форм, в которых повествователь становится всезнающим автором.

Думается, история жанра подтверждает эту гипотезу. Закат ренессансной новеллы начался в XVI в., когда итальянские новеллисты обратились к Ромео и Джулии, к венецианскому мавру, падуанскому тирану Анджело. Эти сюжеты получили адекватное воплощение в трагедиях Шекспира, а сами новеллы оказались замкнутыми скорбной судьбой героев. Повествование подчинилось материалу, «книга новелл» превратилась в «сборник», и новелла надолго исчезла из мировой литературы, возродившись через двести с лишним лет в творчестве немецких романтиков.

Таким образом, смена белкинских новелл «Маленькими трагедиями» опирается на историко-литературный прецедент, воплощающий закономерность жизни жанра.

Театрализованное повествование титулярного советника — новый этап в белкинской «беседе». И девица К. И. Т., которой, надо думать, несколько надоели низкие материи, подхватывает эту сценическую интонацию, возвращая, однако, материал в более спокойное и привычное «усадебное» русло. Реакция рассказчицы вполне традиционна: она комментирует вторичные для А. Г. Н. моменты, сугубо по-женски обращает внимание на красоту героини — «Во всех ты, Душечка, нарядах хороша!»

Житейские повествования приказчика и чиновника повлияли на романтическую рассказчицу: по сравнению с «Метелью» в экспозиции «Барышни-крестьянки» усилены иронические ноты; комичность будущего повествования определяется уже именем автора эпиграфа — И. Ф. Богдановича.

Пародируя семейную хронику, рассказывает девица К. И. Т. о чудаковатых Берестове, Муромском и о завязке сюжета — приезде Алексея Берестова. Но вот по поводу уездных барышень... «Те из моих читателей, которые не жили в деревнях, не могут себе вообразить, что за предельно эти уездные барышни!» Восторженность, как хорошо известно рассказчице, вызывает недоверие и соответственно тре-

бует обоснования: «Конечно, всякому вольно смеяться (!) над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдения (!) не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (individualite), без которого, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. (...). Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однако ж nota postea tapet, как пишет один старинный комментатор».

Уникальный монолог! Речь, учитывающая возможную реакцию аудитории, вызывает буквально взрыв доброжелательной помощи. Рассказчица ищет слово, «особенность характера» неточно... и слушатели дружно вспоминают синонимы, подбрасывают цитаты. Приказчик Б. В. хорошо знаком с немецкой литературой, титулярный советник А. Г. Н. отлично владеет французским (так ловко вставил фразу из Бальзака, что источник установили через сто с лишним лет!). Что же касается «старинного комментатора», то ведь нам знакомы инициалы только рассказчиков: кто знает, нет ли среди гостей Ивана Петровича какого-нибудь знатока старины?.. Во всяком случае в 1834 г. в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», к белкинскому циклу присоединяется исторический «Арап Петра Великого» и «Пиковая дама», рассказчик которой превосходно знает мировую литературу.

Вражда отцов, проказливая героиня, условно-романтический герой, субретка, фарсовая фигура гувернантки... Счастливая развязка якобы невозможна и откровенно неизбежна; весь интерес заключается в самих перипетиях шалости. Да это же водевиль!..

Далее действие развивается в манерах лаконичного комментирующего пересказа, знакомого по повествованию А. Г. Н., и — впервые в цикле — способом открытого сценического диалога. Это тем более неожиданно, что диалог нехарактерен именно для девицы К. И. Т., ведь ее основной тезис — Судьба — властно-монологичен. Так же впервые нарушается и без того прозрачная условность повествования от имени рассказчиков, в текст вводится «лаборатория мастерства» («Если б слушался я одной своей охоты...» и т. д.). Продолжение трагедии водевилем — обычное явление в театральной практике этого периода: спектакль состоял из двух пьес — серьезной и непременно водевиля.

Тайны, вражда, спасение в «Барышне-крестьянке» отчетливо комичны. Да и сюжет строится на мистифицирующем

переодевании — мотиве, накрепко связанном с традицией водевиля. А водевили — кто только их не писал! Даже Репетиллов мог «родить каламбур», и «тайное общество Английского клоба» с удовольствием «лепило водевильчик», сочиняло музыку и аплодировало представлению... Думается, в белкинской «беседе» напоминание об этом жанре важно как пример коллективного творчества, как общее и веселое занятие.

Сценичность анекдота о шалунье Лизе подтверждается и изменившимся (особенно по сравнению с «Метелью») характером цитат. Для Марьи Гавриловны сюжет и стиль французских романов был руководством к действию — в «Барышне-крестьянке» литература становится книгой, аксессуаром: мисс Жаксон читает «Памелу» и одновременно умирает от скуки; Алексей учит Акулину по книге Карамзина, которая Лизе, очевидно, известна. Единственная в новелле «прямая» цитата (кроме обсуждения уездных барышень) — из сатиры Шаховского «Мольер! твой дар, ни с чем на свете не сравненный». Отказ от свадьбы в финале также вполне оправдан сценической формой: в водевиле свадьба обычно выступает как повод к недоразумениям, в противном случае герои довольствуются родительским согласием. Смех проникает в святая святых рассказчицы — в трактовку темы судьбы: преступление Бурмина заменено шалостью Лизы.

Резкий слом манеры повествования и авторской позиции девицы К. И. Т. определяется условиями «беседы», ориентацией рассказчицы на уже известную ей аудиторию. Однако «творчество девицы К. И. Т.» вторично: в «Метели» источником его выступил Жуковский, в «Барышне-крестьянке» рассказчица реабилитирует едва проскользнувшее в «Метели» имя — Карамзина. Оттуда, из сентиментальной прозы, и страдающая шалунья Лиза, и способный влюбиться в крестьянку герой, и общая идиллическая умиротворенность рассказа. Обращение к очередной литературной традиции, корректируемой совместным восприятием слушателей, завершает ряд сквозных для белкинского цикла тем: обретают тихую пристань романтические герои, неземные и лукавые красавицы, успокаиваются, наконец, страдающие от непослушания детей отцы...

Мотив подведения итогов, которым проникнута лирика Пушкина периода Болдинской осени, воплотился и в прозаическом цикле: поэт рассчитывается с литературными приключениями юности, проверяя эстетические модели предшест-

вующей литературы восприятием средних, рядовых людей, «просто читателей». И из этой проверки, из этого эксперимента вырастает новое качество: сотворчество аудитории с повествователями рождает идейно-психологические и эстетические открытия.

«Беседа равных», организованная Иваном Петровичем Белкиным, имеет свой собственный сюжет. Новеллы цикла диалогически ориентированы друг на друга, что уточняет и материал повествований и его оформление. Замкнутые «на себя», зеркально-симметричные конфликты романтизированных новелл преодолеваются обращением рассказчиков к аудитории, ориентацией на ответ. Традиционные литературные модели сменяются экспериментами как над материалом («низкий» герой), так и над формой рассказа (опыт аналитического повествования в «Гробовщике» и попытка театрализованного представления в «Станционном смотрителе»). И в финале все вместе творят водевиль «Барышни-крестьянки», последовательно уточняя сентиментальный материал, предложенный основной рассказчицей. Так развивается «беседа» по пути расширения диалога, укрепления вольного дружеского общения.

Разумеется, созданная в «Повестях Белкина» атмосфера дружелюбия и доброжелательства, атмосфера праздника идеальна. Но в контексте времени модель взаимопонимания и взаимного доверия обладала резкой актуальностью; одновременно с Пушкиным организует хутор близ Диканьки Гоголь, принцип совместного обсуждения мира, коллективного противостояния трагизму жизненного материала так или иначе присутствует в творчестве современников.

Пушкинские «Повести Белкина» и гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» открыли десятилетнее господство в русской литературе странного, «протеического» жанра — новеллы. Однако, воплотив умонастроение эпохи, жанр этот оказался неприемлемым для оценочной проповеднической критики, в том числе и для оратора Белинского. Особенно ярко это неприятие сказалось на оценке новелл белкинского цикла. Совмещение трагического материала с веселостью его осмысления удивляло, «мелкость» сюжетов заслонила праздничный оптимизм их освещения; реальный читатель буквально через несколько лет потребовал от литературы так или иначе оговоренной авторской позиции. Немудрено, что для последующих поколений «Станционный смотритель» превратился в трагедию маленького человека, что Л. Толстой

отказался «разбирать» пушкинские новеллы, утверждая, что их надо «чувствовать». И все же восстановленный Пушкиным дух «шутливой повести» оказывался необходимым в самые «апокалиптические» периоды истории русского общественного сознания. Так, в чеховское время именно новелла оказалась могучим оппонентом тени «совиных крыл» Победоносцева.

Для самого Пушкина коллегиальная модель «беседы равных», созданная и проверенная в «Повестях Белкина», определила особенности его творчества в 30-е годы: «звонкую, широкую песнь и в долинах рабства и мучений» (А. И. Герцен), «разгул на пиру жизни» (В. Г. Белинский), «пир во время чумы»...

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

М. В. Строганов

(Калининский госуниверситет)

ОБ ОДНОЙ РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИЗ ПУШКИНА В РОМАНЕ Д. Н. БЕГИЧЕВА «СЕМЕЙСТВО ХОЛМСКИХ»

Имя Дмитрия Никитича Бегичева (1786—1855) давно забыто. Между тем его роман «Семейство Холмских» встретил в свое время благосклонный прием в читательских кругах и выдержал три издания. Роман этот нравился молодому Л. Н. Толстому¹.

«Семейство Холмских» написано Д. Н. Бегичевым в годы его пребывания на посту воронежского гражданского губернатора (1830—1836 гг.). У воронежцев Д. Н. Бегичев пользовался репутацией просвещенного сановника и филантропа. А. В. Кольцов, посещавший кружок Д. Н. Бегичева, посвятил ему стихотворение «Благодетелю моей родины», в котором дал высокую оценку его гражданским качествам². Став губернатором, Д. Н. Бегичев берется за перо, преследуя цель нравственного влияния на общество.

«Рассудок и сердце наше, — пишет он в предисловии к «Семейству Холмских», — говорят, что и бедняку **Ваньке** и богачу **Ивану**, и красавцу **Сидору** и уроду **Кузьме**, решительно всем, от царя до пастуха, дано, по благодати Провидения, одинаковое и равное право на счастье в нравственном отношении. Надобно только употребить с пользою открытые нам

¹ См.: *Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы к биографии. 1828—1856 гг. М., 1954, с. 278.

² См.: *Кольцов А. В.* Полн. собр. стихотворений. Б-ка поэта, большая серия. Изд. 2-е. Л., 1958, с. 174—175. Сохранился экземпляр романа «Семейство Холмских» с авторской надписью «Любезному А. В. Кольцову».

к тому средства. Словом: должно уметь **быть счастливым**³ (подчеркнуто автором романа. — М. С.).

В трудах по истории русской литературы XIX в. имя Д. Н. Бегичева упоминается мельком, в связи с суммарной характеристикой нравоописательной беллетристики тридцатых годов. Причем обычно утверждается, что хотя автор и «стремился в своем романе представить «современникам картины образа их жизни, изображение нравов, пороков, заблуждений, предрассудков, разврата, притеснения подвластных, ябедничества, несправедливости судей и прочих злоупотреблений», но это сатирическое задание, критическое отношение писателя ко всем «порокам», которые он перечисляет и описывает в своем романе, не выходит, однако, за пределы благонамеренности: цель романа — лишь «споспешествовать благотворным видам правительства»⁴. Едва ли это так: Д. Н. Бегичев не чужд и умеренно-либеральных настроений. Его брат, Степан Никитич, ближайший друг Грибоедова, был членом Союза Благоденствия. Да и сам Д. Н. Бегичев дружил с Грибоедовым, который, как полагали, изобразил его в лице Платона Михайловича Горича в «Горе от ума»⁵. Он был хорошо осведомлен в деятельности тайных обществ двадцатых годов и их руководителей.

В этой связи интерес приобретает реминисценция из пушкинской эпиграммы на графа М. С. Воронцова в романе «Семейство Холмских», еще не отмеченная пушкинистами.

³ Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян. Части I—VI. М., в типографии Августа Семена, при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1832 (без указания фамилии автора). Ч. I, с. XV. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию. 2-е издание в 1833 г., 3-е — «вновь рассмотренное и исправленное с присовокуплением дополнительных данных к биографии Тимофея Игнатьевича Сундукова и других подробностей» — в 1841 г.

⁴ История русской литературы. М.-Л., АН СССР, 1953, т. VI, с. 547. Ср.: Сакулин П. Н. Русская литература. М., изд-во ГАН, 1929, ч. 2, с. 516—517; История русского романа. М.-Л., АН СССР, 1962, т. 1, с. 264—265; Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9, столб. 110.

⁵ См.: Нечкина М. Грибоедов и декабристы. Изд. 3-е. М., Худ. лит., 1977, с. 735; Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., Наука, 1971, с. 97—101. Наиболее полную сводку биографических данных о Д. Н. Бегичеве см.: Русский биографический словарь. СПб., 1908, т. 2, с. 583—584. Библиографию сочинений Бегичева см.: Русские книги с биографическими данными об авторах и переводчиках. СПб., изд. Юдина. 1899, т. III, с. 387—388.

Бегичев использует цитаты из Пушкина как эпиграфы к своему роману. Так, седьмая глава третьей части открывается строками из послания «К Каверину», впервые опубликованного в этой редакции в «Московском Вестнике» в 1828 г.:

Всему пора — всему свой миг:
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

А пятнадцатой главе четвертой части предпослано четверостишие из не вошедшего в роман «Евгений Онегин» отрывка «Женщины», напечатанного в «Московском вестнике» в 1827 г.:

Ее любовь казалась мне
Недостигаемым блаженством!
Жить, умереть у этих ног —
Иного я желать не мог...

Бегичев цитирует, очевидно, по памяти: у Пушкина — «у милых ног».

И вот эпиграмма на Воронцова... Она известна в двух редакциях. В письме к П. А. Вяземскому от 8 или 10 октября 1824 г., задав риторический вопрос: «Каков гр (аф) Воронцов?», Пушкин пишет:

Полу-герой, полу-невежда,
К тому ж полу-подлец!..
Но тут однако ж есть надежда,
Что будет полным наконец⁶.

Но в многочисленных списках, ходивших по рукам, эпиграмма приобрела другой вид:

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

Авторство Пушкина несомненно. Строки из письма имеют характер экспромта. В списках же — отточенное по содержанию и форме произведение. Воронцов теперь не заслуживает именоваться даже полугероем. Антитетическая его характеристика углублена. Нейтральные слова устранены. Охваты-

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., АН СССР, 1937, т. 13, с. 111. Впервые опубликовано Н. П. Барсуковым в кн.: Старина и новизна, кн. V, 1902, с. 13-14.

вающая и внутренние рифмы придают стихотворению удивительную завершенность. Несмотря на то, что автографа этой редакции не сохранилось, она признана канонической.

Как же откликнулась эта эпиграмма в романе «Семейство Холмских»?

В заключительной главе шестой части — в эпилоге романа — Д. Н. Бегичев вновь перечисляет всех своих героев, вспоминает их прошлое, думает об их будущем, обращается к характеристике важнейших тем и типов русской жизни, которые, по его мнению, могут заинтересовать русского бытописателя. Он пишет: «А полу? Вот отличительная черта нравов нашего века! И, действительно: сколько есть у нас полу-героев, полу-ученых, полу-Русских, полу-невежд, полу-подлецов! Характеры сих полу-людей, на поприще службы, также в частной, домашней жизни, откроют весьма много нового, и весьма занимательного, для наблюдательных взоров». (ч. VI, с. 227—228).

Обращение к пушкинской эпиграмме очевидно. Но Д. Н. Бегичев использует не ставший знаменитым окончательный текст стихотворения, а первоначальный его вариант из письма Вяземскому. Оттуда слова «полу-герой», «полу-невежда», «полу-подлец». А появившихся во втором варианте слов: «полу-милорд», «полу-купец», «полу-мудрец» — нет. По-видимому, Д. Н. Бегичев узнал в свое время об эпиграмме или от Грибоедова, или от брата. А Грибоедова не мог не познакомить с ней П. А. Вяземский.

Итак, обращение Д. Н. Бегичева к пушкинской эпиграмме свидетельствует, что она в первом варианте сразу стала известна в литературных кругах. Самого же Д. Н. Бегичева это обращение характеризует весьма положительно. Он почувствовал типизирующую силу пушкинских строк и призвал русских писателей изображать таких «полу-людей». Нельзя отказать ему и в смелости: он почти цитирует крамольное стихотворение Пушкина, напоминая о нем читателям.

Вероятнее всего Пушкин не читал романа Д. Н. Бегичева: «Семейство Холмских» в его библиотеке не обнаружено.

Роман этот, не обладая художественными достоинствами, занимает все-таки свое место в летописях русской литературы как первая попытка в жанре семейной хроники⁷.

⁷ См. также: Акутин Ю. Автор «Семейства Холмских». — В кн.: Альманах библиофила. М., 1978, вып. V, с. 139—157.

ЛИРИКА А. Н. МАЙКОВА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ А. С. ПУШКИНА

Поэты, чье творчество по традиции относят к «чистому искусству», своим идейным вождем и вдохновителем, как известно, провозгласили Пушкина¹. Односторонне и во многом искаженно восприняв творчество величайшего русского поэта, утвердившего в России поэзию высокой гражданственности, поборники «чистой художественности» тем не менее ассимилировали некоторые особенности и элементы его поэтики. Это видно, в частности, на примере поэзии А. Н. Майкова (1821—1897 гг.), одного из тех немногих поэтов послепушкинского периода, который, подобно Пушкину, пробовал свои силы во многих жанрах всех трех литературных родов.

В своих «Подражаниях древним» и в стихотворениях на античные темы А. Н. Майков действительно достигал пушкинских высот. В «антологическом роде» выдержаны были ранняя элегия Майкова «Сон» (1839), перевод «Из Андрея Шенье» («Я был еще дитя...», 1840), послание «Дориде» (1842), стихотворения «Вакх» (1840), «Вакханка» (1841) и др. Греко-римский мир античности и мифологии нашел в этих стихотворениях свое наиболее цельное и законченное выражение. Ясное слово, античная грация, стройность композиции, скульптурно четкий образ, пластичность, «зримость глазу» стиха, изящество поэтической формы, художественная замкнутость и завершенность выражения поэтического чувства — все эти особенности поэтической манеры молодого

¹ Г. В. Плеханов глубоко вскрыл социальный смысл идей и настроений Пушкина, выразившихся в его знаменитых строках из стихотворения «Поэт и толпа» («Чернь», 1828), которым поэты «чистого искусства» придавали значение программного лозунга. Советские исследователи показали вульгарность и неисторичность представлений о «чисто художественном» значении творчества Пушкина. «...отвечать толпе «подите прочь», противопоставлять «житейское волнение» и «битвы» «молитвам» и «звукам сладким» — значило для Пушкина проповедовать не свободу от гражданственности, а независимость от реакционного общества и, следовательно, верность высокому назначению поэта-пророка». *Гуревич А. М.* Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму. О нравственно-эстетическом идеале поэта. — В кн.: Проблемы романтизма. Сборник статей. М., 1971, с. 225.

Майкова восходят к Батюшкову и Пушкину. Недаром В. Г. Белинский увидел в стихах начинающего поэта то же проникновение классическим духом, что и в антологических стихах Пушкина. Он высоко оценил ранние антологии Майкова («Сон», «Октава», «Искусство», «Гезиод», «Вахх», «Дитя мое, уж нет благословенных дней», «Муза, богиня Олимпа, вручила две звучные флейты» и др.) за их «пластические благоуханные грациозные образы». Анализируя одну из них («Сон»), критик невольно вспоминал имя Пушкина: «Одного такого стихотворения вполне достаточно, чтобы признать в авторе замечательное, выходящее за черту обыкновенности, дарование. У самого Пушкина это стихотворение было бы из лучших его антологических пьес»². Белинский не переставал повторять: «...в антологических стихотворениях г. Майкова стих — просто пушкинский... антологические стихотворения г. Майкова не только не уступают в достоинстве антологическим стихотворениям Пушкина, но еще едва ли и не превосходят их»³.

П. А. Плетнев, ознакомившись со сборником стихотворений А. Н. Майкова (1842), писал своему другу Я. К. Гроту: «Эта книга меня усладила. Кажется, я читал идеи Дельвига, переданные стихами Пушкина»⁴.

В статье, посвященной собранию стихотворений А. Н. Майкова 1858 г., А. В. Дружинин отмечал, что уже первые стихотворения поэта были «встречены громкими похвалами критики и восторгом читателей. Самым взыскательным дилетантам как будто снова послышался голос навсегда замолкнувшей музы Пушкина»⁵.

М. Л. Златковский, биограф А. Н. Майкова, его добрый знакомый, сослуживец по Комитету иностранной цензуры, подчеркивал, что на первые поэтические опыты Майкова оказывал влияние не бывавший в их доме Бенедиктов, а Батюшков и впоследствии Пушкин⁶.

Пушкинская поэтическая традиция дает о себе знать не только в непосредственных и открытых обращениях А. Н. Майкова к творчеству великого русского поэта, засви-

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.-Л., АН СССР, 1955, т. VI, с. 11.

³ Там же, с. 28, 530.

⁴ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896, т. I, с. 483.

⁵ Библиотека для чтения, 1859, январь, т. 153, отд. Критика, с. 4.

⁶ Златковский М. Л. Аполлон Николаевич Майков. Биографический очерк. СПб., 1898, с. 21—22.

детельствованных в форме обычных реминисценций, цитат, «перепевов», но и в общем строе «гармонической» лиры премника, в его высокой культуре стиха.

Пушкин воспринимался Майковым прежде всего как поэт идеальной формы, который, как ему казалось, был поборником вечных, неизменных идеалов красоты в жизни и искусстве. Творчество Пушкина представлялось ему эталоном такого искусства, за которое он ратовал сам, — искусства, отрешенного от запросов времени и торжествующего над «злом и страстью». В нем он видел абсолютное воплощение красоты, перенесшей нас в царство вечного духа. В стихотворении «Перечитывая Пушкина» (1887) Майков писал:

Его стихи читая — точно я
Переживаю некий миг чудесный:
Как будто надо мной гармонии небесной
Вдруг пронеслась неожиданная струя...⁷.

Та же мысль выражена и в стихотворении «О, царство вечной юности...» (1883): светлый гений Пушкина осмысливается здесь как «откровенье» «с надзвездной высоты». Интересно, что имя Пушкина стоит в одном ряду с Моцартом:

Святая лира Пушкина,
Его кристальный стих,
Моцартовы мелодии,
Все радостное в них —
Все то — не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты?... (1,255).

Майков, как видим из приведенных примеров, ограничивает значение Пушкина как поэта одним лишь художественным достоинством его творчества, хотя, впрочем, цельность майковской оценки Пушкина нарушалась признанием «мыслительного», идейного элемента его поэзии. В стихотворении «Ваятелю (что должен выразить памятник Пушкину)» (1875) читаем:

Изобрази ты в нем поэта,
Чтоб в царстве мысли царь он был,
Исполнен внутреннего света,
Да им и нас бы охватил! (1,256)

⁷ Майков А. Н. Полн. собр. соч., СПб., 1914, т. I, с. 262. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

Но в целом поэзия Пушкина была для Майкова тем идеалом «музы неземной», который он нарисовал в стихотворении «Оставь, оставь! На вдохновенный...» (1888): это муза, «полная горних дум и грезы», в венке, который «неосвязаем»:

Что за цветы в нем — мы не знаем,
Но не цветы они земли,
А разве — долов лучезарных,
Что нам сквозят в ночах полярных
В недосыгаемой дали! (1,268).

Чаще всего и охотнее всего А. Н. Майков обращался к тем идеям и образам Пушкина, которые содержатся в знаменитом цикле его стихотворений о положении поэта в обществе, о пути художника, об общественном содержании и значении поэзии («Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту»). Именно в пушкинских стихах об искусстве — в их «артистическом» истолковании — Майков пытался найти опору и подтверждение своим эстетическим взглядам. Майков слишком однозначно и тенденциозно воспринял сложную концепцию своего великого учителя, он значительно обеднил и сузил, а во многом и неверно истолковал ее. Но тем не менее она глубоко овладела его сознанием. Отсюда в поэзии Майкова унаследованные от Пушкина образы поэта и толпы, срывающей «святотатственной рукою» с его головы венец, мотив вдохновения, «творческой дрожи», которая заставляет поэта воспрянуть душой и т. д.

Пушкинская мысль об идеальной свободе художника и его высоком праве на независимое творчество трансформируется в эстетическом сознании Майкова в утверждение самоцельности искусства:

О, мысль поэта! Ты вольна,
Как песня вольной гальционы!
В тебе самой твои законы,
Сама собою ты стройна! (I, II).

В недавно опубликованном И. Г. Ямпольским отрывке из поэмы А. Н. Майкова «Овидий» повторяется та же излюбленная поэтом мысль:

...волен стих поэта,
Как лебедь дикий: лишь спугни,
И он взвился, и мощных крылий
Не удержать!..⁸.

⁸ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., Наука, 1976, с. 127.

Вторая часть майковского стихотворения «Превращение» (1842) развивает тему пушкинского «Поэта» («Пока не требует поэта...»). Символом поэзии здесь выступает жрица Аполлона, которая до того, как не воззвал к ней Аполлон, «у мрачных капищ Геликона нема, спокойна, холодна».

Но он воззвал: она трепещет,
По жилам огонь бежит струей,
И вдохновенной красотой
Лицо божественное блещет... (I, 20).

В основе метафорического строя стихотворения «Жизнь» (1841) лежит пушкинский мотив отчужденности толпы и поэта. Напрасно юноша приходит «на утренней заре» смотреть и любоваться озером (поэт уподобляет озеру «грядущих наших дней святую глубину»): «под зеркалом кристалла» он не найдет

Ни рощ коралловых, ни храмов из опала,
Ни скал, увенчанных в золотые тростники,
Ни нимф, свивающих в гирлянды и венки
Подводные причудливые травы... (I, 51).

«Скалы немые», «растенья, дышащие губительной отравой», «толпа алкающих чудовищ» — вот что скрывается «под образом блестящей красоты». Концепция данного стихотворения, помимо выраженной в нем философской мысли о недостижимости и призрачности идеала («Исчезнет все как сон!»), включает, несомненно, и идею трагической разобщенности поэта и толпы. Не случайно в стихотворении дважды упоминается «толпа» («красавиц легкий рой» и «алкающих чудовищ», бросающихся на жертву), а образ «пытливого юноши», пронзающего «мглу годов», вызывает ассоциации поэта-провидца, проникающего в тайны жизни, но наталкивающегося на непонимание и даже глубоко враждебное отношение к нему «толпы».

Интонации «Поэта и толпы» характерны для стихотворения «Певцу» (1842). Они прослеживаются в мотивах преследования поэта чернью, в подчеркивании, с одной стороны, огромного нравственного потенциала поэта, а с другой — душевной глухоты и «коварной злобы» черни. Можно отметить словесные совпадения. Пушкинская «чернь» упрекает поэта в том, что он своей песнью не только волнует, но и «мучит» сердца. Майков говорит о своем поэте:

Еще ты можешь сладким мукам⁹
Ожесточенных грудь открыть (I, 29).

И далее:

Священной арфы ярким звуком
Подъяту длань окаменить.

(Ср. у Пушкина со словами поэта, бросающего в лицо «черни»: «В разврате каменейте смело»¹⁰). В стихотворении Пушкина «народ», называемый также «чернью», наделен эпитетами «хладный» и «надменный», а Поэт с презрением называет представителей «толпы» «гробами» («Душе противны вы, как гробы», III, 88). У Майкова читаем:

Но если, буйные, они
Глагола мира и любви,
Как гробы хладные, не слышат... (I, 29).

Влияние «Поэта и толпы» ощутимо и в стихотворении 1887 г., начинающемся строкой «Все, чем когда-то сердце билось» и озаглавленном «В. и А.»¹¹. Майков разрабатывает в нем пушкинский мотив одиночества как результат непонимания поэта «самодовольной» толпой:

Все, чем когда-то сердце билось
В груди поэта; в чем, творя,
Его душа испепелилась,
Вся в бурях творчества сгоря,
В толпе самодовольной света
Встречая чуть-что не укор, —
Все гаснет, тускнет без привета,
Как потухающий костер...
...Безмолвный, робкий, полн сомнений,
Проходит он подобно тени
Средь века хладного вождей,
Почти стыдяся вдохновений
И откровений прежних дней (I, 267).

⁹ Здесь и далее разрядка моя. — П. Г.

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в десяти томах. М., АН СССР, 1957, т. 3, с. 88. Далее, ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

¹¹ Как установил И. Г. Ямпольский, стихотворение это обращено к сыновьям поэта Владимиру и Аполлону. См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г., с. 26.

В стихотворении отражается и пушкинский сонет «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной»). Пушкинский «взыскательный художник» свободен в своем творчестве, бескомпромиссен в конфликте с «черною», которая «плюет» на «алтарь» поэзии. Он идет своей дорогой, определенной его высоким призванием. Вслед за Пушкиным Майков провозглашает независимость поэта от служения светской «толпе» и «черни».

Твори, избранник муз, лишь вторя
Чудесным сердца голосам;
Твори, с кумиром дня не споря,
И строже всех к себе будь сам! (I, 268).

В сатирической поэме «Арлекин» (1854), направленной против революционной Франции, Майков снова прибегает к пушкинской антитезе поэт и чернь, используя при этом фразеологию «Поэта и толпы». Так, слова, обращенные к арлекинам:

Вы гнать умеете пороки,—
...подайте же вы нам
Высокой мудрости уроки!
Как дети вверимся мы вам (I,98), —

напоминают нам слова пушкинской «черни», обращенные к поэту:

Гнездятся клубом в нас пороки,
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя (III, 88).

Пафосом свободы поэтического творчества от притязаний «толпы», от традиционных представлений «мира» пронизано стихотворение «Куда б ни шел шумящий мир» (1888):

Куда б ни шел шумящий мир,
Что б разум будничный ни строил,
На что б он хор послушных лир
На всех базарах ни настроил,
Поэт, не слушай их (I, 258).

Майков, таким образом, усвоил отдельные образы, тропы и поэтические формулы Пушкина, но это усвоение было формальным, чисто внешним, ибо майковский поэт-пророк не имел ничего общего с пушкинским, суровым обличителем

общественной неправды, поборником справедливости. Поэт Майкова — вдохновенный служитель высокого искусства, отрешенный от современности, прозревающий пные миры за оболочкой материального:

Им только видимость — потреба,
Тебе же — сущность, тайный смысл;
Им — только ряд бездушных числ,
Тебе же — бесконечность неба,
Задача смерти, жизни цель,
Неразрешимая досель,
Но уж и в чаемом решеньи,
Уже в предчувствии его
Тебе дающая прозренье
В то, что для духа — вещество
Есть только форма и явленье (I, 258—259).

В духе поэтов-любомудров Майков видел в поэте некую утонченно-духовную натуру, способную постигать «святые тайны» «Книги Жизни». Стихотворение это, как, впрочем, многие майковские вещи 80—90-х годов, отмечено характерными признаками символизма. В соответствии с идеалистическим строем своего мировоззрения Майков настойчиво проводит мысль о том, что «видимая» действительность иллюзорна, мнима, а подлинная сущность скрыта. «Святые тайны» «Книги Жизни» «раскрыты вещему лишь оку» поэта. Не случайно некрасовский призыв служить «великим целям века» Майков объявил «лживым лозунгом».

«Не отставай от века» — лозунг лживый,
Коран толпы. Нет: выше века будь! (I, 261).

Тема художника, вдохновения раскрывается А. Н. Майковым именно с идеалистических позиций. Он исповедует принцип независимости поэтической деятельности от житейского опыта жизни. Источником творчества для него являются «вечные» идеи. В стихотворении «Мысль поэтическая — нет!» (1887), которое по своему пафосу удивительно напоминает программное стихотворение А. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...» (1856), Майков развивает идею о больших душевных муках и сердечных ранах поэта, без которых невозможно мысль «извлечь из первобытного тумана».

Под магическим воздействием поэтического мастерства Пушкина Майков находится и в таких стихотворениях, как

«Художнику» (1882) и «К художнику» (1885). В них в пушкинском «ключе» воспроизводится акт поэтического творчества, который преобразует поэта, духовно очищает его, поднимает на недостижимую нравственную высоту. Но пушкинский поэт — такой же человек, как и все остальные люди, и даже «...меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он» (III, 22). Поэт, по Майкову, — «божественный певец», резко противопоставленный окружающей его среде:

Он жил в самом себе; писал лишь для себя,
Без всяких помыслов о славе в настоящем,
О славе в будущем... Лишь Красоту любя,
Искал лишь Вечное в явлении преходящем
(«Моему издателю», 1893; I, 268).

В «Иафете» (1840) Майков обращается к библейской легенде, опять-таки используя пушкинские образы, взятые на этот раз из «Пророка». «Безвестный муж», представший перед старцем Иафетом, вдыхает в него, подобно пушкинскому посланцу неба — шестикрылому серафиму — новую жизнь, открывает ему неведомую до этого остроту и масштабность чувств:

И стал я вдруг могуч и смел.
Открыл глаза — все предо мною
Сияло новой красотой,
Как бы внезапно я прозрел (II, 5).

Воздействие пушкинского «Пророка» отозвалось и в стихотворении «Юбилей Шекспира» (1864). Здесь мы находим словесные заимствования из Пушкина:

Преданья Севера изображают бога
Сидящим высоко над областью громов:
Спокойный, видит он из светлого чертога
И землю, и моря, движенье облаков,
Полет воздушный птиц, могучий ход китов,
И быстрый лани бег; он взглядом проникает,
Как кипит медь и золото в горах,
Как дуб растет, как трава прозябает,
Как в человеческих сердцах
Родится мысль, растет и созревает (II, 210).

Пророческий дар «внимать» миру во всех его проявлениях, которым наделен «северный Один», сродни мудрости и

всезнанию поэта Пушкина. («И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье», II, 338). Майков в данном случае использует пушкинскую поэтическую формулу всеобъемлющего (масштабного) познания мира, творческого всеведения поэта.

Вообще по стихотворениям Майкова рассыпаны многие пушкинские идеи и образы, по-своему воспринятые поэтом и своеобразно преломленные в его художественной системе. Причем для лирических произведений Майкова характерны прямые заимствования из стихотворений Пушкина. Многочисленные фразеологические совпадения свидетельствуют об осознанном и преднамеренном обращении Майкова к словесно-образному миру Пушкина. Отдельные образы Пушкина иногда целиком входят в то или иное стихотворение Майкова. Так, майковский образ «И ризы влажные развесил перед ним» (I, 41) восходит безусловно к пушкинскому: «И ризу влажную мою Сушу на солнце под скалою» (III, 15). Строка «Да, чувства добрые он пробуждал в сердцах!» (I, 103)¹² отсылает нас к знаменитому стиху: «...чувства добрые я лирой пробуждал» (III, 373). Ассоциации с поэзией Пушкина возникают в послании «Владимиру Андреевичу Солоницыну» (1841) через отголоски «Деревни»: ср. строки «Люблю печальные места, Приют свободных вдохновений» (I, 135) с пушкинскими стихами «Приветствую тебя, пустынный уголок, Приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (I, 359). В стихотворении «Нам каждый день приходится оплакать» (1844) есть бесспорная реминисценция из Пушкина: ср. строку «Иль мы насмешка демона над миром?» (I, 60) с «Медным всадником»: «Иль вся наша И жизнь ничто, как сон пустой, Насмешка неба над землей?» (IV, 388). Образ «ревнивые мечты» Майкова (I, 164) из стихотворения «Порывы нежности обуздывать умея» (1855) навеян одноименным пушкинским образом из стихотворения «Простишь ли мне ревнивые мечты» (II, 161). Ср. также стихи Майкова из того же стихотворения: «Нет слов милее слов твоих, Нет искреннее слез и клятв твоих немых... И нет лобзания сильнее

¹² Стихотворение Майкова, из которого взята эта строка, написано по поводу заушательской статьи Кс. Полевого о Пушкине в «Северной пчеле» и напечатано в «Современнике» в декабре 1855 г. под заглавием «Отрывок из поэмы «Земная комедия» (Памяти Пушкина.) См. назв. том Ежегодника, с. 43.

твоего» со стихами Пушкина: «Лобзания твои Так пламенны! Слова твоей любви Так искренно полны твоей душою!»

Стихотворение А. Н. Майкова «Овидий» (1841) и его перевод «Послание с Понта» Овидия (1842), равно как и отрывок из поэмы «Овидий» (1842), опубликованный И. Г. Ямпольским, безусловно написаны в подражание пушкинскому посланию «К Овидию» и соответствующему отрывку из поэмы «Цыганы» («Меж нами есть одно преданье...»). Майков повторяет отдельные пушкинские детали («дикие скифы», «пустыни» и др.).

Элегия «Исповедь» (1841) с ее апологией чувственных наслаждений, перед которыми на задний план отступают «Сенека, Локк и Кант, и пыльных кодексов старинный фолиант, Лицей блистательный и портик величавый, И знаменитый ряд имен, венчанных славой!» (I, 50) напоминает «Пирующих студентов», в которых Пушкин утверждает «горадианские» радости жизни:

Шипи, шампанское, в стекле!
Друзья! почто же с Кантом
Сенека, Тацит на столе,
Фольянт над фолиантом? (I, 64).

Присутствие элементов пушкинской традиции обнаруживается и в таких стихотворениях Майкова, как «Вертоград» (1841) (ср. со стихотворением Пушкина «Вертоград моей сестры»); «Сапрагна di Roma» (1844) (ср. строки «Возьмем коней, оставим душный Рим, И ряд дворцов его тяжеловесных» (I, 63) с соответствующими стихами из послания «Личинию»); «Амогосо» (1845) (ср.: «Я здесь, Инезилья»), «После посещения Ватиканского музея» (1845) (Образ скифов, внимавших «музыке им чуждой литургии», несомненно, подсказан пушкинским аналогичным образом из послания «К вельможе»); «Размен» (1852) (ср. с элегией «Я вас любил...», в которой, по словам исследователя, «раскрывается природа, сущность большой, подлинной любви»¹³); «Блестит чертог; горит елей» (1840) (ср. со стихами импровизатора из «Египетских ночей»: «Чертог сиял. Гремели хором...»).

Явственные приметы поэтики Пушкина отчетливо проступают в стихотворении «Безветрие» (1839). Пушкинская метафора — уподобление могучего взрыва творческой энергии

¹³ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 414.

кораблю, который готовится к отплытию («Осень»), — лежит в основе символики данного стихотворения. Следы воздействия стихотворения Пушкина мы обнаруживаем и в передаче душевного состояния поэта в минуты творческого вдохновения («Мой дух кипит в избытке сил! Он рвется в облака мучительным желаньем, Он жаждет воли, жаждет крыл», I, 52), и в описании корабля, отплывающего в океан («Корабль готов отплыть, Натянуты канаты, Вот якорь поднят... С берегов народ подьмет крик... Вот паруса подъяты»), и в словесных переключках (ср. ,например, «паруса надулись», «недвижная влага» с выражениями «паруса подъяты», «спящая влага»).

В майковских стихотворениях «Испытание» (1844) и «Скажи мне, ты любил на родине своей?» (1844) воспроизводится ситуация, в которой оказались герой и героиня «Кавказского пленника». Перед нами герои с «преждевременной» душевной «старостью», утратившие способность откликаться на возвышенные чувства. Героини, напротив, сохранили в себе детскую непосредственность, «нежность чувств», «порывов чистоту». Они с большой доверчивостьюверяют своим избранникам невинность, будущее, красоту. Но те остаются холодными и равнодушными.

Я плакал, что не мог, подобно ей, так ясно
Глядеть на мир и жизнь; что чувство у меня
Уже так замерло; что прежде назвал я
Сочувствие двух душ несбыточной мечтою,
Игрушкой слабости ничтожной и смешною;
Что для меня тяжка в сей миг наедине
Доверчивость, с какой она вверяла мне
Всю будущность свою, свои красы молодые,
Уста и гибкий стан, и кудри золотые (I, 34—35).

Влияние Пушкина чувствуется и в стихотворении «Дух века» (1844). Майковский «демон» под стать пушкинскому: он считает совесть «пустым понятием», условностью и сомневается даже в возможности существования такого понятия:

Всем благам есть один итог:
Набитый туго кошелёк;
Сей ключ под все подходит двери;
Вес, слава, честность, прямота,
Великодушье, красота,

Честь, ум — или по крайней мере
Название — умный человек,
Все купишь золотом в наш век (II, 110).

У Пушкина: «язвительные речи» «злобного гения» «вливали в душу хладный яд», «Когда возвышенные чувства, Свобода, слава и любовь, И вдохновенные искусства Так сильно волновали кровь!» (II, 152). У Майкова: «дух века» также кощунствует над «святыней», юноше он твердит о необходимости «разбить» «все, что в мире есть святого, Все — душу, совесть, мысль и слово» и заключить «союз позорный» с «толпой мерзавцев развращенной!» (II, 112—113).

Таким образом, по-своему считая себя преемником Пушкина, Майков сумел усвоить некоторые элементы поэтики своего предшественника (фразеологию, мастерство стиха), унаследовать многие его идеи, образы и настроения. Как верно заметил Н. Гайденков, Майков воспринял «пушкинские принципы точности 'объективной конкретности в описании, логической ясности в развитии темы, простоты образов и сравнений», унаследовал тяготение к лирической сюжетности, которая, впрочем, в отличие от пушкинской, «замкнута рамками условно-поэтического отношения к жизни»¹⁴. Другой советский исследователь, констатируя, что «Майков смотрел на свое творчество как на продолжение пушкинской традиции», в то же время справедливо оговаривается: «...пушкинский реализм... остался за пределами творческих возможностей Майкова», хотя в стихотворениях о природе, по его мнению, «полнее всего сказались реалистические тенденции творчества Майкова, его стремление к смысловой ясности, к точному и конкретному образу»¹⁵.

Субъективный мир Майкова передается в его пейзажных стихотворениях через яркую и конкретную живопись при помощи воспроизведения ярких, точных деталей окружающего мира. Подлинная пушкинская традиция ощутимее всего проявляется именно в майковских пейзажах. В них поэт наиболее органично усвоил пушкинский принцип сочетания пластичности образов с гармоничной полнозвучностью стиха. В Майкове, как в мастере конкретных поэтических деталей,

¹⁴ Гайденков Н. Аполлон Николаевич Майков. — В кн.: Майков А. Н. Избранные произведения. Л., Советский писатель, 1957, с. 45—46, 53.

¹⁵ Степанов Н. Там же.

виден ученик Пушкина, но до реализма родоначальника новой русской поэзии ему, конечно, было далеко. И не потому только, что ему недоставало пушкинского всеобъемлющего таланта, всей мощью которого гениальный поэт постигал самую суть жизни и ее глубинные процессы, но и потому, что в основе майковского мировоззрения лежит идеалистическое представление о мире, смысл которого прекрасно передан в словах философа Сенеки, обращенных к эпикурейцу Люцию (в лирической драме «Три смерти»):

...Верь, мой друг,
Есть смысл в Платоновом ученьи,
Что это — миг перерожденья.
Пусть здесь убьет меня недуг,
Но, как мерцание Авроры,
Как лилий чистый фициам,
Как лир торжественные хоры,
Иная жизнь нас встретит там!
В душе, за сим земным пределом,
Проснутся, выглянут на свет
Иные чувства роєм целым,
Которым органа здесь нет (III, 110).

Поэтическая деталь сама по себе не есть еще свидетельство реалистических начал или тенденций. Дело заключается, по-видимому, не столько в деталях, сколько в том, являются ли они прямым, однозначным отражением объективной реальности, либо ее условным, символическим обозначением. Реалистический способ воссоздания в лирике тончайших оттенков духовной жизни человека, картин природы, философских раздумий и всяких иных настроений и мотивов предполагает передовое, в основе своей материалистическое отношение ко всему, что нас окружает и что становится предметом воспроизведения в искусстве. Напротив, романтическое отношение к миру характеризуется субъективностью и, как правило, идеализмом. Романтик вовсе не пренебрегает деталями, но они для него чаще всего выступают как символы «иных миров». Конечно, в поэтической практике все намного сложнее и тоньше, чем в теоретических построениях. Тут могут быть — и они действительно бывают — всякого рода «отклонения» от нашей «схемы». Яркое доказательство тому — романтическая поэзия Пушкина, лишенная какого бы то ни было мистицизма и утверждающая «земные», здоровые

начала жизни. Но исключения лишь подтверждают правило.

Следовательно, когда речь заходит о характере восприятия Майковым поэтических традиций Пушкина, то необходимо иметь в виду не следование реалистическим началам его поэтики, а органичное (хотя и во многом поверхностное) усвоение некоторых ее особенностей и подчинение их собственным художественным установкам и целям. Живописные детали природы, рассыпанные в великолепных майковских пейзажах, интересные сами по себе своей свежестью и неподдельной, часто наивной искренностью, самому поэту дороги прежде всего как своеобразные знаки «иных чувств», «которым органа здесь нет». Если анализировать стихотворения Майкова изолированно друг от друга, вне контекста всего творчества поэта, то может показаться, что такое наше заключение выглядит натяжкой и не соответствует действительности. Если же учитывать логику развития поэтической мысли Майкова и бросить взгляд на общую концепцию его поэтического творчества, наш вывод вполне оправдан и закономерен. Достаточно обозреть, например, такие стихотворения поэта, как «Весна» («Весна! выставляется первая рама!»), «Боже мой! вчера ненастье...», «Поле зыблется цветами», «Под дождем», «Утро» («Предание о виллисах»), «В лесу», «Все вокруг меня, как прежде», «Вот бедная чья-то могила», «Журавли», «Облачка», «Ласточки», «Осенние листья по ветру кружат», «Осень» и др., чтобы почувствовать в их содержании едва уловимую тоску о непостижимом идеале. В них Майков, подобно позднему Жуковскому, пытается обнажить «святые таинства» красоты природы, выразить таинственное, неопределенное чувство.

Голубенький, чистый
Подснежник-цветок!
А подле сквозистый,
Последний снежок...
Последние слезы
О горе былом,
И первые грезы
О счастье ином... (I,149).

При всей высокой простоте этого восьмистишья, заключающего наивно-радостное чувство природы и жизни, в нем заложен потаенный смысл: поэт стремится уловить нечто «неуловимое», обозначить границу перехода от последних

остатков зимы к первым признакам весны, предвещающим надежды на «счастье иное».

Вот картина, нарисованная поэтом-живописцем:

Густеет сумрак, и с полей
Уходят жницы... Уж умолк
Вдали и плач и смех детей,
Собачий лай и женский толк.
Ушел рабочий караван...
И тишина легла в полях!..
Как бесконечный ратный стан,
Кругом снопы стоят в копнах.
И задымилася роса
На всем пространстве желтых нив,
И ночь взошла на небеса,
Тихонько звезды засветив.
Вот вышел месяц молодой...
Одно прозрачное, как дым
В пустыне неба голубой,
Несется облачко пред ним.

Зримость и свежесть вещных деталей здесь налицо. Они свидетельствуют о тонкости наблюдений поэта, о метком и выразительном воспроизведении действительности. Судя по выписанности осязаемых, чувственно воспринимаемых деталей, перед нами ученик Пушкина. Богатство красок, которыми Майков щедро наделяет «земной» мир, должно утвердить читателя в мысли о красоте «иногo» мира, являющейся отражением красоты земной жизни.

Как будто кто-то неземной
Под белой ризой и с венцом
Над этой нивой трудовой
Стоит с серебряным серпом
И шлет в сверкании зарниц
Благословенье на поля,
Вознаградила б страду жниц
Их потом влажная земля (I,196).

Это, условно говоря, «возвышающее» сравнение¹⁶, которым завершается стихотворение, уводит читателя в мир таинст-

¹⁶ Термин, примененный Е. А. Майминим по отношению к философской лирике Тютчева в его книге «О русском романтизме». М., 1975, с. 178.

венного, романтического и освещает новым светом поэтическую картину, представленную в первых четырех строфах стихотворения. Мы вместе с поэтом начинаем воспринимать природу в ее каком-то загадочном лике, открывать в ней то «внутреннее», «божье», что увидел Майков в героине своей идиллии «Дурочка» (1851). Показательно на этот счет и стихотворение «Облачка» (1857), где поэт прямо и непосредственно выражает свое идеалистическое миропонимание:

В легких нитях белой дымкой,
На лазурь сквозясь,
Облачка бегут по небу,
С ветерком резвясь.
Любо их следить очами...
Выше — вечность, бог!
Взор без них остановиться б
Ни на чем не мог...
Страсти сердца! Сны надежды!
Вдохновенья бред!
Был бы чужд без вас и страшен
Сердцу божий свет!
Вас развеять с неба жизни,—
И вся жизнь тогда —
Сил слепых, законов вечных
Вечная вражда (I, 154).

Майков, по сути дела, выступает певцом «царства вечной юности, вечной красоты», «небесной гармонии». Образы, детали и краски в его стихах призваны, в конечном счете, подчеркнуть все же красоту и величие «неземного» мира. С этой тягой ввысь, прочь от мира «земного и тесного» в мир, «Где, как спящие мечты, Первообразы творенья В красоте их чистоты» (I, 293), связан у Майкова его романтизм. Иррациональные элементы в философском осмыслении бытия в поэзии Майкова, как и других его современников — Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. К. Толстого, означали возрождение в ней романтического типа творчества, отличного от пушкинского. Усваивая многие завоевания Пушкина, А. Н. Майков в то же время сохранял в способах, разработке и освещении философских мотивов (равно как и в интимно-психологической, и пейзажной лирике) верность романтической традиции или создавал новые поэтические способы ее воплощения. Реалистические же традиции Пушкина, если и

нашли отражение в поэзии А. Майкова, то довольно ограниченное.

Подытоживая сказанное, следует признать, что А. Майков испытал несомненное влияние Пушкина, он живо интересовался пушкинскими мыслями, темами, идеями, наиболее характерными образами, приемами и выражениями, которые он по-своему воспроизводил в своих лирических произведениях. Майков как бы унаследовал пластичность и гармонию образов лирики Пушкина. С особой силой это сказалось в его античных антологиях и стихах о русской природе, отмеченных ясным и пластически живописным изображением, конкретностью и точностью образа, простотой и четкостью лирического рисунка. Но связи Майкова с Пушкиным имели пределы, дальше которых Майков не мог пойти. Субъективно сознавая себя продолжателем пушкинской традиции, своеобразно и неверно понимаемой в духе критических высказываний Дружинина, А. Н. Майков, будучи идеалистом по философским убеждениям (к тому же романтический «идеализм» его воззрений был очень отвлеченным и расплывчатым), романтиком по характеру творчества, проповедником автономности искусства, по существу, проходит «мимо» Пушкина, противопоставляя себя подлинной пушкинской традиции, которая на новом историческом этапе найдет выражение в поэзии Некрасова и поэтов его школы.

М. М. Кедрова,
кандидат филологических наук
(Калининский госуниверситет)

И. С. ТУРГЕНЕВ О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА

Проблема социально-эстетической функции искусства решается в современном литературоведении в новом, перцептуальном, аспекте. «Прогресс в искусстве, — как указывает Д. С. Лихачев, — есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень...»¹.

¹Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVIII вв. Эпохи и стили. Л., Наука, 1973, с. 169.

Однако взаимосвязь искусства и его восприятия имеет отнюдь не однолинейный характер. Это становится особенно очевидным при рассмотрении данной проблемы в широком историческом плане. Характерной особенностью исторического «бытования» крупного художественного произведения или классического наследия отдельных писателей является, по мнению М. Б. Храпченко, их эстетическая «перенастройка». «Нередко творчество крупного художника, — пишет он, ссылаясь, в частности, на Пушкина, — не находит живого, сильного отклика в ту или иную эпоху»². Иначе говоря, система художественное творчество — художественное восприятие лишь в идеале стремится к их адекватности, в действительности же она глубоко диалектична и зачастую основывается на противоборстве двух начал. Динамика восприятия классических произведений в разные эпохи обуславливается не только интенциональной природой этих произведений, но и многозначностью, неисчерпаемостью их объективного содержания. Следовательно, «объективным критерием для того или иного понимания» литературного шедевра «является соотношение его внутренних свойств, его художественных обобщений с движением жизни, тенденциями ее развития, соотношением с действительностью, духовным опытом не только того времени, когда творил художник, но и последующих эпох»³.

Неоднозначность эстетического воздействия и восприятия классических произведений в разные эпохи можно ярко проиллюстрировать на материале статей Тургенёва, посвященных Пушкину. В речи о Пушкине, на открытии памятника в Москве в 1880 г., подводя итог своим многолетним раздумьям о читательской судьбе поэта, Тургенев подчеркнул, что он не намерен анализировать отдельные пушкинские произведения. И не столько потому, что это прозвучало бы неуместно и что «другие сделают это лучше», главное — он ставил перед собой иную цель. Предметом его рассуждений является парадоксальный, на первый взгляд, факт: изменение читательского отношения к Пушкину от восторженного поклонения до почти полного забвения. Причем Тургенев не ограничивался констатацией данного факта, а «старался

² Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М. Советский писатель, 1976, с. 191.

³ Там же, с 187.

вкратце изобразить, почему это забвение было неизбежно»⁴.

В его представлении творчество Пушкина, как и Гомера, Шекспира, обладало эстетической неисчерпаемостью и потому послужило для русской публики тем пробным камнем, на котором проверялись ее вкусы и потребности. Искусство завоевало творениями Пушкина право гражданства, несомненность своего существования, — подчеркивал он, с одной стороны. «А между тем и Пушкин не избег общей участи художников-поэтов, начинателей. Он испытал охлаждение к себе современников; последующие поколения еще более удалились от него, перестали нуждаться в нем, воспитываться на нем, и только в недавнее время становится заметным возвращение к его поэзии» (С., XV, 72).

У Тургенева нет четких критериев в определении связи художественных явлений с социальным бытом и духовно-эстетическим опытом читателей того времени. Но в данном случае важно другое: он хорошо понимал, что духовную культуру нельзя представить как неподвижную совокупность ценностей и пытался раскрыть ее развивающуюся, исторически обусловленную сущность. Эволюцию читательского отношения к Пушкину Тургенев, в отличие от «многих», не был склонен объяснять «простым упадком», ибо «рухнет только мертвое», «живое изменяется органически — ростом. А Россия растет». (С., XV, 74). В читательском восприятии пушкинской поэзии он выделял три основных этапа, охватывающих приблизительно 30-е, 40—60-е и 80-е годы, связывая их с поступательным движением общественно-литературного процесса⁵.

Социально-эстетический детерминизм читательских вкусов позволяет ему наметить в общих чертах типологию читателей каждого периода. Изображая свою первую мимолетную встречу с Пушкиным в «Литературных и житейских воспоминаниях», Тургенев подчеркивает, что в 30-е годы великий поэт был для него, студента университета, и многих его сверстников чем-то «вроде полубога», которому они «действительно поклонялись». Молодой читающей публике, еще не осознавшей себя, «нужен был в о ж д ь » и «наставник» (С., XIV, 12. Выделено Тургеневым. — М. К.).

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-и т. М.-Л., Наука, 1968, т. XV, с. 75. Далее ссылки в тексте с указанием тома, страницы (сочинения — с., письма — п.) даются по этому собранию.

⁵ Нас интересует в данном случае принципиальный аспект суждений Тургенева, а не степень их конкретно-исторической объективности.

Читательский пиетет по отношению к Пушкину невольно распространялся и на его друзей, в частности на Плетнева. «Все мы, — вспоминал далее Тургенев, — наизусть знали стихи: «Не мысля гордый свет забавить...» (С., XIV, 19).

Однако простодушное благоговение перед Пушкиным не мешало читателям 30-х годов с жадностью «упиваться» стихами «общего идола» — Бенедиктова. Сборник его, изданный в 1836 г., по свидетельству Тургенева, привел в «восхищение все общество, всех литераторов, критиков, всю молодежь», за исключением Белинского, дерзнувшего поднять руку на модного кумира (С., XIV, 23).

Позднее, в статье о переводе Вронченко «Фауста» (1844), это время Тургенев охарактеризовал как «время безотчетных порывов и восторга», когда эстетически неразвитую публику можно было ослепить блеском только громкого имени (Выделено мной. — М. К.).

В письмах «Из-за границы» в 1857 г. Тургенев делает вывод о том, что «полное наслаждение» искусством, «полные художественные радости» невозможны «без уразумения.., без тонко развитого вкуса» (С., XV, 9).

Иначе говоря, сформированный художественный вкус, по мнению Тургенева, регулирует характер читательского восприятия: являясь основой для критериев оценки читаемого, он определяет ту или иную установку этого восприятия.

Художественный вкус, как эстетическая категория, рассматривается Тургеньевым в динамике. «Чувство красоты, — пишет он, — способно постепенно уясняться и созреть под влиянием предварительных трудов, размышления и изучения великих образцов...», т. е., являясь элементом общественного сознания, вкус зависит от социально-эстетических потребностей эпохи и влияет в то же время на их характер.

В развитии осознанного восприятия пушкинской поэзии, как и литературы в целом, основанного на познании и оценке, большое значение Тургенев придавал Белинскому. Однако в 30-е годы «самый главный, первоначальный истолкователь Пушкина» Белинский только еще начинал свою критическую деятельность (С., XV, 73). И русская публика, с ее ограниченным духовно-эстетическим опытом, не смогла подняться до понимания новаторской сущности пушкинского гения. Пушкин был «в полном расцвете сил», «но, правду говоря, — с горечью замечает Тургенев, — не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики». Только «любители словесности... в ограниченном, впрочем, числе», про-

должали подписываться на «Современник» (С., XIV, 76). Трагедия Пушкина, познавшего уже изнанку славы — «кривые толки, шум и брань», жаждущего читательского понимания, усугублялась сознанием того, что это невозможно. «Пушкин сам предчувствовал это охлаждение публики. Он в последние годы своей жизни, в лучшую пору своего творчества, уже почти ничем не делился с читателями, оставляя в портфеле такие произведения, как «Медный всадник»*, — сказал в своей речи Тургенев, явно переключаясь с Белинским. Более того, он предположил, что Пушкин «до некоторой степени не мог не чувствовать «пренебрежения к публике», не способной понимать его (С., XV, 72). Основанием для подобного заключения послужил ему знаменитый пушкинский сонет «Поэту».

Ст. Рассадин в «Книге про читателя» отметил, что «слово «пренебрежение» не совсем точно». Возможно. Тем более что Тургенев высказал свою мысль не в прямой, утвердительной форме, а гипотетично. Однако дальнейший ход рассуждений критика вызывает некоторое удивление: «Пушкин не был холодно-высокомерен к «толпе», он не знал этого бальмонтовского чувства, более того, ему никогда не было безразлично отношение к нему читателей... (Пушкин не был ни олимпийцем, ни тем более самодовольным пошляком)...»⁶. Сильно сказано, но «не совсем точно» по отношению к Тургеневу.

Совершенно очевидно, что здесь отождествляются два разных понятия: «толпа» и «читатели», к тому же вырванных из конкретно- исторического контекста. Важность «ощущения понятия толпы читателя», ощущение «второго полюса»⁷ для Пушкина, как и для всякого писателя, Тургенев не подвергает сомнению. Но это положение вовсе не исключает трагических ситуаций, когда художник оказывается в состоянии противоборства с ограниченностью вкуса современной ему читательской публики.

В конфликте поэта «с ограниченными и враждебными искусству представлениями своей эпохи» Гегель возлагал «вину за разлад с духом времени... на публику», а не на поэта, у которого «есть лишь один долг — следовать за истиной

* Тургенев не знал, что «Медный всадник» не был опубликован по приказанию Николая I.

⁶ Рассадин Ст. Книга про читателя. М., Искусство, 1965, с. 53.

⁷ Там же.

и за гением, ведущим его, и если только это подлинный гений, то он... в конечном итоге одержит победу»⁸. Это положение Гегеля «всецело разделяли»⁹ и Белинский, и Тургенев. Сонет «Поэту» был воспринят Тургеневым прежде всего как декларация «художественной свободы», т. е. права и обязанности поэта — «следовать за истиной и за гением».

В заметке «По поводу «Отцов и детей» он сформулировал это положение так: «...точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» (С., XIV, 100). Для этого «одного таланта недостаточно», по мнению Тургенева, «нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям, нужна свобода, полная свобода воззрений и понятий... Пушкин это глубоко чувствовал; недаром в своем бессмертном сонете... который каждый начинающий писатель должен вытвердить наизусть и помнить, как заповедь, он сказал: ...дорогою свободной. Иди, куда влечет тебя свободный ум...» (С. XIV, 106—107. Выделено Тургеневым. — М. К.). Причем эта свобода, без которой «немыслим истинный художник», трактуется Тургеневым «в обширнейшем смысле» как свобода художника «в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории» и прежде всего, разумеется, к предвзятому суду несведущих ценителей искусства (С., XIV, 108). А что касается «окончательной оценки», то, по твердому убеждению Тургенева, «непризнанных гениев нет». «Коли это розы — цвести они будут», — ссылается он на слова Гете.

В этом контексте тургеневская мысль о том, что «Пушкин не мог не чувствовать пренебрежения к публике, которая приучилась видеть в нем какого-то сладкопевца, соловья», приобретает принципиально иное звучание в отличие от интерпретации ее Ст. Рассадным (Выделено мной. — М. К.). Речь шла не о «гордой декларации противостояния» поэта «толпе» (Рассадин), а о том, что пушкинский гений в своем стремительном развитии перерос читающую публику 30-х годов, воспитанную на романтических штампах, и неизбежно должен был столкнуться с инерцией мышления и вкусов большинства. Причем сила этой инерции была та-

⁸ Гегель. Эстетика. М., Искусство, 1971, т. III, с. 560

⁹ Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Изд-во Саратовского ун-та, 1975, с. 71.

кова, что в плену ее невольно оказался даже такой умный и пронизательный человек, как Баратынский, вспоминал Тургенев. Разбирая после смерти Пушкина его бумаги, он «не усомнился воскликнуть в одном письме, адресованном тоже умному приятелю: «Можешь ты себе представить, что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей! Пушкин мыслитель! Можно ли было этого ожидать?» (С., XV, 72). Эта ссылка на Баратынского свидетельствует, что Тургеневу была чужда гегелевская идея «фатальной виновности» «публики»¹⁰. Как и Белинский, он полагал, что поэт не был просто жертвой прихоти злонамеренной публики, а потому «слишком винить» ее считал несправедливым. В поисках причин разлада Пушкина с духом времени Тургенев не ограничивается также и субъективно-частными мотивами: «не в «суде глупца» и не в «смехе толпы холодной» было дело — глупые и презрительно-равнодушные в среде читателей есть всегда. По его мнению, «причины того охлаждения лежали глубже... Они лежали в самой судьбе, в историческом развитии общества» (С., XV, 73).

В лекции о Пушкине, прочитанной в 1860 г., эти причины раскрываются более развернуто: «В то время как великий художник..., отвернувшись от толпы и приблизившись, насколько мог, к народу, обдумывал свои заветные творения... в общественную жизнь вторглась «ложновеличаявая школа» (С., XIV, 37, 38). «Любимейшим писателем» все «еще слыл» Марлинский, но «царствовал» по-настоящему барон Брамбеус; «Большой выход у Сатаны» «почитался плодом чуть ли не вольтеровского гения», на Кукольника смотрели «с надеждой и почтением, хотя и находили, что «Рука всевышнего» не могла идти в сравнение с «Торквато Тассо»... (С., XIV, 16). «Ложновеличаявая школа» господствовала не только в литературе, но и в живописи (Брюллов), в театре (Каратыгин) и в журналистике. Характерной особенностью этой «школы», как считал Тургенев, была риторика, отпечаток которой лежал на творчестве даже «бесспорно даровитых» людей. «Все это гремело, кичилось», претендуя на гениальность, но даже в «минуты... кажущегося торжества» этой школы «что-то не истинное, что-то мертвенное чувствовалось в ней» (С., XIV, 38). В этой атмосфере голос Пушкина, работавшего над «Скупым рыцарем», «Русалкой»,

¹⁰ Прозоров В. В. Указ. соч.

«Медным всадником», «Каменным гостем» и др. произведениями, лишенными всякого внешнего эффекта и исполненными глубокой мыслью, не мог быть услышан.

«Оглушенная, сбита с толку публика», по словам Тургенева, не могла бы оценить по достоинству «последние глубоко художественные произведения Пушкина», если бы они были опубликованы, как не поняла она и «Ревизора». Развенчивая «ложновеличавую школу» Марлинского, Брамбеуса, Кукольника и др., Тургенев рассматривает это явление не просто как литературную моду, он вскрывает его глубокие социально-эстетические корни. Влияние «ложновеличавой школы», в его представлении, распространялось на все области общественной жизни, а появление ее связывалось с определенными историческими условиями. По цензурным соображениям эпоха николаевской реакции не называется им прямо, но характеризуется точно и выразительно: «время... было смиренное по духу и трескучее по внешности». «Смирное» потому, что «общество еще помнило удар, обрушившийся на самых видных его представителей.., и изо всего того, что произошло в нем впоследствии, особенно после 55-го года, ничего даже не шевелилось, а только бродило — глубоко, но смутно в некоторых молодых умах» (С., XIV, 18). Это обратное движение волны общественно-исторического развития после подавления декабрьского восстания привело к господству «правительственной сферы», которая «захватывала и покоряла себе все», насаждая уверенность в том, что Россия — «незыблемо твердое государство и что художеству, поэзии предстоит быть достойными провозвестниками этого величия и этой силы» (С., XIV, 37). Отголоском этой «чисто внешней силы» и явились, по мнению Тургенева, произведения Марлинского, Брамбеуса, Кукольника и др., «посвященные возвеличиванию России — во что бы то ни стало». Так «время, смиренное по духу и трескучее по форме», наложило свой отпечаток на эстетические вкусы читающей публики 30-х годов. Привыкшая к «ложновеличавой фразе», она не могла понять и воспринять реалистических произведений Пушкина, написанных совсем в иной тональности, сочетающей в себе «чувство меры», «спокойной грации» с глубиной мысли.

Исходя из формулы Белинского «У нас нет литературы»¹¹, Тургенев так характеризует период 30-х годов: «Литературы, в смысле живого проявления одной из

¹¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. М., ГИХЛ, 1948, т. I, с. 9.

общественных сил, находящегося в связи с другими столь же более важными проявлениями их, не было, как не было прессы, как не было гласности, как не было личной свободы: а была словесность...» (С., XIV, 18. Выделено мной. — М. К.). «Пору младенчества» русской литературы он связывает с эстетической неразвитостью и социальной нерасчлененностью читающей публики, которая не была еще в 30-е годы реальной силой общественно-литературного процесса. Таким образом, Тургенев дифференцирует характер читательских отношений к Пушкину, основываясь на принципе взаимосвязи, возникающей постепенно, между литературой и читающей публикой.

В 40-е годы круг читающей публики все более расширялся и все явственнее проявлялась его внутренняя неоднородность. Тургенев выделяет как определенный тип «большую массу читателей (то, что французы называют «le gros public»), которая продолжала с «наслаждением» читать драмы Кукольника, Гедеонова и низкопробные переводы Миллера («Вильгельм Телль»), Вронченко («Фауст»). Способность этой части публики «удовлетворяться неудовлетворительным» расценивалось Тургеневым как необходимое приношение «жертвы богу безвкусыя и пошлости» (С., I, 211).

Однако не в этом заключалась основная причина того, что «вокруг умолкнувшего Пушкина водворилась тишина» (С., XIV, 38).

В целом сознание русской публики в 40-е годы «возмузло и окрепло», по утверждению Тургенева. «Время безотчетных порывов и восторгов прошло для нее безвозвратно.., ее здравый смысл требует положительных доказательств», а «не бессмысленного преклонения» (С., I, 215). Выражаясь языком современной науки, речь идет в данном случае о рационально-эмоциональном восприятии, основанном на стремлении читателя «понять и оценить то, чем он пленяется невольно, дознаться причин собственного наслаждения» (С., I, 215—216). «Изумительную перемену», совершившуюся в сознании публики с 1836 по 1846 г., Тургенев справедливо связывает с ее «небывальными и неотразимыми потребностями», обусловленными зарождением «новой жизни, вступившей из литературной эпохи в политическую» (С., XV, 73). Наступило «время критики, полемики, сатиры», представленное именами Гоголя, Лермонтова и Белинского. «Общество, пораженное внезапным сознанием собственных недостатков.., с жадностью обратило слух свой к новым го-

лосам и принимало только то, что отвечало его новым потребностям» (С., XIV, 40).

Новый эстетический идеал, выдвинутый Гоголем и Белинским, «не мог ужиться с пушкинским идеалом». В результате влияния Пушкина в 40-е годы, несмотря на то, что имя его Белинский и Гоголь «окружили... полной любовью», «умалилось и поблекло», т. е., утверждая принципы критического реализма, они невольно способствовали забвению поэта в читательских кругах. Резюмируя этот неожиданный поворот в читательской судьбе Пушкина, Тургенев заключает: «Сила вещей сильнее всякой отдельной, личной силы» (С., XIV, 40). Как мы видим, он вполне сознавал, что «решающую роль в установлении контакта» между писателем и читателем «играют общественные способы восприятия», т. е. те «критерии оценки литературы..., которые формируются в соответствии с объективными функциями, присущими литературе»¹² в данное время.

Поворот «натуральной школы» к прозе жизни, ее ярко выраженной социально-демократическая направленность способствовали утверждению новых ценностных ориентиров читающей публики. «Теперь нужны не одни поэты..., — писал Тургенев, характеризуя социально-эстетическую функцию литературы 40-х годов, в статье о «Фаусте» Гете, — мы... стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью произведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время» (С., I, 238). «Натуральная школа», выражаясь словами Тургенева, вышла за пределы «чисто литературной эпохи», в то время как Пушкин превратился в символ «чистой поэзии», далекой от «злобы дня». Ссылаясь на Белинского, который «провозглашал художественное значение Пушкина и указывал на недостаток в нем гражданских начал», Тургенев вспоминает любопытный случай, когда критик «с комической яростью» напал на пушкинские строки из «Поэта и толпы»:

«Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь!»

И конечно, — твердил Белинский, сверкая глазами и бегая из угла в угол, — конечно, дороже. Я не для себя одно-

¹² Науман Манфред. Реализация произведений «действующим субъектом». — В кн.: Общество. Литература. Чтение. М., Прогресс, 1978, с. 77.

го, а для своего семейства, для другого бедняка в нем пишу варю, — и прежде чем любоваться красотой истукана — будь он распефидиасовский Аполлон, — мое право, моя обязанность накормить своих — и себя, назло всяким негодующим богачам и виршеплетам!» (С., XIV, 41, 45, 46). Эта «комическая ярость» Белинского прозвучала как симптом беспощадной ярости Писарева, увидевшего в Пушкине только «великого стилиста» и «легкомысленного версификатора», место которого в архиве.

В 50-60-е годы идея общественной пользы искусства становится генеральным критерием в восприятии и оценке его. Поэзия в этот период уже не воспринималась как дело, а «все, не идущее к делу», «считалось не только дозволительным, но и обязательным приносить... в жертву» (С., XV, 75): Новый ценностный подход к искусству, выявляющий прежде всего его реальную общественную пользу, неизбежно вел, по логике Тургенева, к переосмыслению, к «переакцентировке» (М. Б. Храпченко) творчества Пушкина: мировоззрение поэта «показалось узким, его горячее сочувствие» русской, «иногда официальной, славе — устарелым, его классическое чувство меры и гармонии — холодным анахронизмом» (С., XV, 73).

Взгляды Тургенева на филогенез читательского восприятия Пушкина, с точки зрения современной науки, нуждаются в некотором корректировании. Однако они ценны для нас своей непосредственной достоверностью. А как известно, именно «живой человек является фокусом, в котором скрещиваются идейные, эстетические, нравственные стороны культуры...», т. е. осуществляется ее «реальное бытие»¹³. Знакомство с тургеневской концепцией восприятия творчества Пушкина дает нам возможность увидеть кое-что в неожиданном свете. Совершенно невероятно, например, звучит теперь утверждение Тургенева о том, что «нельзя было одновременно любоваться «Медным всадником» и «Шинелью». Или: «Один а ко во восхищаться «Мертвыми душами и «Медным всадником»... (С., XV, 73. Выделено Тургеневым. — М. К.). Таким образом, демократизация литературы и читающей публики в 40—60-е годы исторически закономерно, по мнению Тургенева, привела к тому, что творчество Пушкина стало восприниматься под знаком минус. Исключение составляли

¹³ Щербина В. Р. Литературное наследие и современная культура. — В кн.: Проблемы функционального изучения литературы. Ставрополь, 1975, с. 11.

лишь элитарные читатели, «записные словесники», которых не коснулись веяния «новой жизни», но голос их не мог заглушить мнения широкой публики.

Однако читательский приговор Пушкину 40—60-х годов Тургенев не считал окончательным. Имя Пушкина, пережившее период забвения в восприятии «нескольких поколений» читателей, тем не менее не ушло в пантеон великих имен, утративших всякую связь с жизнью. В заключение своей речи на открытии памятника поэту Тургенев указывает «на тот радостный факт, что молодежь возвращается к чтению, к изучению Пушкина» (С., XV, 75). Причем этот читательский интерес к Пушкину в 80-е годы возникает, по мысли Тургенева, не механически. Во взглядах на читательскую судьбу поэта он до конца придерживается культурно-исторического принципа и в возвращении молодой читающей публики к поэзии видит доказательство того, что хотя бы «некоторые» общественные цели, ради которых в 40—60-е годы приходилось жертвовать поэзией, к 80-м годам были достигнуты. В оценке Тургеневым общественной жизни России 80-х годов, безусловно, сказался либерализм его воззрений. Но сам принцип соотношения творчества Пушкина с изменяющейся действительностью и изменяющимися идеями, литературой оказался плодотворен. Этот принцип был положен в основу далеко идущего и исторически верного вывода Тургенева о том, что творчеству Пушкина суждено великое будущее. Непреходящее общечеловеческое значение пушкинской поэзии он видел в ее «освободительной.., возвышающей, нравственной силе». Именно в единстве эстетического и этического начала коренится, по убеждению Тургенева, главное свойство творческого наследия Пушкина — способность пробуждать в читателе «чувства добрые». Уподобляя Пушкина Шекспиру, который «будет жить вечно», Тургенев предсказывает закономерное и естественное движение поэта и читателей будущего навстречу друг другу: «И как о Шекспире было сказано, что всякий, вновь выучившийся грамоте, неизбежно становится его новым чтецом — так... всякий наш потомок, с любовью остановившийся перед изваянием Пушкина и понимающий значение этой любви, тем самым докажет, что он, подобно Пушкину, стал более русским и более образованным, более свободным человеком!» (XV, 76).

Как мы видим, расширение круга пушкинских читателей в будущем обусловлено, по мнению Тургенева, развитием образования и повышением нравственного их уровня, что

даст им возможность осознанно воспринимать произведения поэта.

Знаменательно, что наиболее полное освоение идейно-эстетического богатства, потенциально содержащегося в творчестве Пушкина, он связывал с народным читателем. В 80-е годы голос народного читателя был еще неразличим, да он «и не ведал Пушкина», выражаясь словами Тургенева.

Но, «как бы то ни было, — утверждал Тургенев, — заслуги Пушкина перед Россией велики и достойны народной признательности» (XV, 75). Он твердо верил, что поэтическое пушкинское слово дойдет до массового читателя и только тогда Пушкин приобретет имя подлинно народного, национального поэта. «Будем... надеяться, — сказал Тургенев в заключение своей речи на открытии памятника поэту, — что в недалеком времени даже сыновьям нашего простого народа, который теперь не читает нашего поэта, станет понятно, что значит имя: Пушкин! — и что они повторят уже сознательно.: «Это памятник — учителю!» (XV, 76).

Проекция пушкинского творчества на восприятие народа, как высшего потенциального типа читателя, была для Тургенева не случайной. Он называл Пушкина «центральным художником, человеком, близко стоящим к самому средоточию русской жизни» и отозвавшимся «типическими образами, бессмертными звуками на все веяния русской жизни» (XV, 70—71, 76). Пушкин, кроме того, был в его глазах «самым русским» поэтом, «самая сущность, все свойства» поэзии которого «совпадают со свойствами, сущностью нашего народа» (XV, 70). Естественно поэтому, что русский народ в недалеком будущем должен был, по твердому убеждению Тургенева, от «неведения» подняться до живого общения со своим великим национальным поэтом. Таким образом, понятность, доступность Пушкина для народного читателя рассматривается Тургеньевым как историческая категория, изменяющаяся во времени. Идея сближения Пушкина с читателем-народом оказалась пророческой. Пушкин вошел в духовное сознание многомиллионного, многонационального советского читателя как органическая часть его бытия. И теперь, перефразируя Тургенева, можно с полной уверенностью сказать, что «...каждая строка величайшего русского поэта... дорога всем его соотечественникам» (XV, 114).

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ПУШКИН

Мощное и неослабевающее влияние Пушкина на русскую литературу было признано уже в минувшем столетии. Белинский, начиная свой знаменитый цикл статей о сочинениях поэта, заявлял: «...писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе: ибо как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей»¹. «В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках, — писал И. А. Гончаров². Подобных высказываний можно привести немало. Исследования советских литературоведов углубили и конкретизировали эти мысли, раскрывая пушкинскую традицию в творчестве Гоголя и Гончарова, Тургенева и Льва Толстого, Достоевского и Некрасова.

Недостаточно проясненным, однако, остается вопрос об отношении к пушкинской традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина, писателя-сатирика, произведения которого по своему своеобразию кажутся такими отличными от пушкинских. Щедрина характеризуют прежде всего как преемника и продолжателя Гоголя, что и оправдывается самим характером его огромного дарования. Отношение Салтыкова-Щедрина к наследию Пушкина — тема, еще ждущая монографического изучения. Наметить аспекты такого изучения — задача настоящей статьи.

Сравнивая писательскую судьбу Салтыкова-Щедрина с писательской судьбой Пушкина, можно обнаружить не только общие типологические черты биографии передового писателя в царской России, но и моменты, особенно сближающие этих двух авторов.

В детские годы Салтыков, в обстановке тверского захолустья, не мог ощутить мощи пушкинского гения. Несомненно автобиографичны признания Никанора Затрапезного в «По-

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах. М., Худ. лит., 1948, т. 3, с. 179.

² Гончаров И. А. Собр. соч. в восьми томах. М., Гослитиздат, 1955, т. 8, с. 77.

шехонской старине»: «Гений Пушкина достиг в то время апогея своей зрелости, и слава его гремела по всей России. Проникла она и в наше захолустье и в особенности среди барышень нашла себе восторженных поклонниц. Но не мешает прибавить, что слабейшие вещи, вроде «Талисмана», «Черной шали» и проч., нравились больше, нежели произведения зрелые. Из последних наибольшее впечатление производил «Евгений Онегин», по причине легкости стиха, но истинный смысл поэмы едва ли был кому доступен»³.

Увлечение Пушкиным у Салтыкова началось в годы его учения в Московском дворянском институте и особенно в Царскосельском (Александровском) лицее. Правда, начальство усердно изгоняло из лицея тот дух, который отличал его в годы пребывания в нем Пушкина, но некоторые традиции еще удерживались. В автобиографической записке 1858 г. Салтыков свидетельствует: «В то время Лицей был еще полон славой знаменитого воспитанника его, Пушкина, и потому в каждом почти курсе находился воспитанник, который мечтал сделаться наследником великого поэта» (XVII, 467). Мечтал об этом и лицеист Салтыков. Именно его называли Пушкиным XIII выпуска. И первое появившееся в печати произведение Салтыкова — стихотворение «Лира» — посвящено Державину и Пушкину. Сближение в нем Пушкина и Державина отражало, вероятно, трактовку пушкинской поэзии в лицейском преподавании тех лет. Другие же немногие сохранившиеся стихотворения лицеиста Салтыкова говорят больше о влиянии на него поэзии Лермонтова, Гейне и Гюго. Во всяком случае Салтыков рано понял, что стихотворство не его призвание.

По окончании лицея Салтыков проходит «школу идей» в кругу революционных просветителей и утопических социалистов, как ранее Пушкин прошел «школу идей» в кругу дворянских революционеров. Это определило резко критический по отношению к господствовавшему социальному строю и политическому режиму характер первых же их выступлений. Власти сразу же почувствовали в начинающем литераторе Салтыкове опасного противника, как увидели они четвертью века раньше противника в лице Пушкина, автора «Вольности» и политических эпиграмм. Салтыков поплатился за свои социалистические повести «Противоречия» и «Запу-

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в двадцати томах. М., Худ. лит., 1975, т. XVII, с. 333. В дальнейшем ссылки на это издание.

танное дело» многолетней ссылкой, как перед ним Пушкин, «наводнивший всю Россию возмутительными стихами».

В сороковые годы Салтыкова особенно увлекает Белинский. Пушкин ему теперь раскрылся в глубокой интерпретации великого критика.

Знаменательно, что возвратиться из ссылки Салтыкову помогала Н. Н. Ланская-Пушкина, используя связи своего мужа во влиятельных сферах. И Пушкин и Салтыков по окончании ссылки переживают период политических иллюзий. Пушкин некоторое время полагал, что сможет повлиять в прогрессивном духе на правительство Николая I, добиться смягчения репрессий против передовой дворянской интеллигенции. Салтыков, как известно, пытался «практиковать либерализм в самом капище антилиберализма», «не давать в обиду мужика», занимая крупные посты в губернской администрации. Жизнь развеяла эти иллюзии.

Щедрин сталкивался с теми же проявлениями крепостнического гнета, что и Пушкин. Поэту была, например, известна расправа, учиненная властями по требованию помещика И. И. Вульфа над взбунтовавшимися берновскими крепостными⁴. О подобной же расправе хлопотал в 1862 г. владелец Малинников Алексей Вульф. Старицкий исправник, как это было и в 1827 г., поддержал помещика: «Не угодно ли будет разрешить к побуждению крестьян к точному исполнению своих обязанностей... назначить в имение г-на Вульфа военную экзекуцию, а о более виновных произвести дополнительное следствие», — адресовался блюститель барских интересов в губернское правление⁵. Салтыков, замещавший в это время губернатора, предотвратил экзекуцию.

Оба писателя сыграли выдающуюся роль в собирании передовых литературных сил, поддерживали молодые дарования. Так, Пушкин многое сделал для начинающего писательский путь Гоголя, оказал моральную поддержку Кольцову. Салтыков пестовал писателей из разночинной среды. Они придавали огромное значение журнальной работе и журнальной полемике. Основанный Пушкиным журнал «Современник» пережил второе рождение при Белинском, стал трибуной для Чернышевского и Добролюбова. Салтыков вошел

⁴ См. статью М. А. Ильина в настоящем сборнике.

⁵ Цит. по кн.: Журавлев Н. М. Е. Салтыков в Тверской губернии. Калинин, 1939, с. 79.

в редакцию «Современника» в самое трудное для журнала время: после кончины Добролюбова и ареста Чернышевского.

И Пушкину и Салтыкову приходилось вести изнурительную борьбу с царской цензурой, не все написанное ими могло быть при их жизни опубликовано. Великого поэта и великого сатирика мучило сознание того, что их голос не доходит до народа, а голоса друзей заглушаются криками недругов. Так возникла скорбная заключительная строфа пушкинского «Памятника»:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

В унисон этим строкам звучат слова Салтыкова-Щедрина в очерке «Читатель» из «Мелочей жизни»: «До тех пор пока не установилось прямого общения между читателем и писателем, последний не может считать себя исполнившим свое призвание. Могучий — он бессилён; властитель дум — он раб бездумных бормотаний случайных добровольцев, успешных захватить в свои руки ярмо» (XVI, 2, 134). И это сказано в 1887 г., тоже в конце писательского пути.

Но поэт и сатирик не занимали пассивной позиции в общественно-литературной борьбе и как критики и публицисты наносили недругам могучие удары.

Салтыков-Щедрин не посвятил Пушкину критических статей. Его от великого предшественника отделяет перелом в русской жизни, ознаменовавшийся падением крепостного права в результате «движения рабов» (Маркс). Пушкин выступил на заре русского освободительного движения, Салтыков-Щедрин — в эпоху «подготовки революции» в стране, «задавленной крепостниками» (Ленин) и «чумазами». Рассматривая литературу как пропаганду передовых взглядов, как оружие в борьбе с силами реакции, с основами эксплуататорского строя, Щедрин предельно злободневен и требует того же от каждого, кто берется за перо. Именно в этом смысле он продолжатель Пушкина, утверждавшего гражданскую литературу, верную действительности и проникнутую передовыми идеалами. Но ему принадлежат и прямые высказывания о Пушкине и его историческом значении.

Щедрину близок и дорог гуманизм Пушкина, питаемый чаяниями и ожиданиями народными, его социальный оптимизм, вольнолюбие. «Поэт, в справедливом сознании свето-

зарности совершаемого им подвига мысли, имел полное право воскликнуть, что он глаголом жжет сердца людей», — утверждает Щедрин (XVI, 2, 134). Революционному просветителю Щедрину особенно дороги просветительские идеи поэта, его «подвиг мысли».

Принципиальное значение приобретает высказывание Щедрина о Пушкине в письме одиннадцатом из «Писем к тетеньке». Разоблачая лицемерный характер похвал Пушкину, расточаемых в официозных и либеральных кругах, он саркастически замечает: «Ведь это только шутки шутят современные Ноздревы, приглашая литературу отдохнуть под сению памятника Пушкину. В действительности они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась... в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно» (XIV, 406).

Не принимал Щедрин и той трактовки наследия Пушкина, которая содержалась в речах И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского на торжествах 1880 г. в связи с открытием памятника поэту в Москве. Они выступили не с объективной оценкой поэта, а с пропагандой своих общественно-литературных взглядов. Достоевский в почвенническом духе истолковал творчество поэта (XIX, I, 157, 159).

Пушкин принадлежал к тем, в его время еще немногим, русским людям, кто «протестовал безвременною своею гибелью» против чудовишного уродства крепостнических порядков (IX, 388). Он не пассивная жертва враждебных народу сил, а борец, павший в схватке с врагами.

Щедрин подчеркивает национальную самобытность Пушкина, оставшегося русским даже в тех произведениях, создавая которые он «раздражался чужой мыслью», например, в южных поэмах и «Подражаниях Данту».

В то же время, как и Белинский, Чернышевский, Добролюбов, сатирик недооценивал идейную значимость и общественную действенность прозы Пушкина: «Повестей Белкина», «Пиковой дамы». «Живи Пушкин теперь, он, наверное, не потратил бы себя на писание «Пиковой дамы» (XIV, 406), — замечает Щедрин, считая, очевидно, повествование в этих произведениях слишком объективным, не выявляющим общественной позиции автора, а сюжеты — не отражающими

коренных противоречий жизни. Не вызывает его симпатии и Евгений Онегин как социальный тип, бесперспективный в качестве деятеля, способного внести в русскую жизнь новые начала. В рецензии на книгу Авдеева «Меж двух огней» он замечает о ее герое: «...некто Камышлинцев принадлежит к числу тех праздношатающихся русских людей, которые со времен «Евгения Онегина» не перестают пользоваться сочувствием наших беллетристов» (IX, 304). Правда, осуждение критика вызывают прежде всего эпигоны пушкинского героя.

Из последователей Пушкина, полагает Щедрин, пафосом своих произведений, умением пробуждать в читателях «добрые чувства», ближе всего стоит к поэту Тургенев. «Это... не какие-нибудь условные «добрые чувства», согласные с тем или другим преходящим веянием, но те простые, всем доступные общечеловеческие «добрые чувства», в основе которых лежит глубокая вера в торжество света, добра и нравственной красоты» (IX, 458).

Таким образом, историческое место Пушкина, его художественное наследие и современное значение осмыслено Щедриным-критиком в том духе, в каком оно осмысливалось в революционно-демократической критике 40—60-х годов, исключая, конечно, критический эксцесс Писарева.

Встает вопрос: обнаруживаются ли точки соприкосновения с наследием Пушкина в художественных произведениях Салтыкова-Щедрина? В каких произведениях Пушкин как бы предвосхищает тематику, образы, художественную манеру Щедрина? В чем Щедрин-художник следует Пушкину? При этом прямая ориентация Салтыкова-Щедрина на конкретные произведения великого предшественника может рассматриваться лишь как частное проявление литературной преемственности, как субъективная форма объективной историко-литературной закономерности.

В очень общей форме ответ на эти вопросы будет таким: Щедрин идет по пути реализма, начало которому положил Пушкин, но в эпоху, когда реализм этот в полном смысле слова становился критическим. Великий сатирик, вместе с современными ему русскими писателями, упрочил за русской литературой «достоинство национального дела» (Чернышевский), в которое возвел ее впервые именно Пушкин. Произведения Щедрина, как и произведения Пушкина, проникнуты народной гуманной мыслью, хотя у него эта мысль и выражена «враждебным словом отрицанья».

Но темы, образы, сюжеты Пушкина конкретно откликаются в произведениях Щедрина на всем протяжении его творческого пути.

Щедрин начал литературную деятельность в сороковые годы повестями в духе «натуральной школы». Н. Л. Бродский в своей монографии (1937 г.) о Пушкине, говоря о влиянии «Станционного смотрителя» и «Медного всадника» на эту школу, в качестве наиболее убедительного примера приводит «Запутанное дело» молодого Салтыкова. В самом деле, герои «Противоречий» и «Запутанного дела» — петербургские бедняки, принадлежащие не к тем, кто «едет в карете», а к «человечеству, шагающему по грязи», к тем, кому фортуна «показывает зад». Конечно, в повестях этих немало переключек с «Шинелью» Гоголя и «Бедными людьми» Достоевского. Но Н. Л. Бродский прав, подчеркивая особенную близость Ивана Самойловича Мичулина именно пушкинскому Евгению. Невеселые размышления Мичулина, вернувшегося сырым осенним петербургским вечером в свою бедную каморку, почти повторяют размышления Евгения. «И нынче, как всегда, пробрался он потихоньку в свою комнату, молча выпил поданный ему стакан чая... и начал думать... В сущности, дело было чрезвычайно просто и немногосложно. Обстоятельства-то Ивана Самойловича были так плохи, так плохи, что просто хоть в воду. Россия — государство обширное, обильное и богатое — да человек-то иной глуп, мрет себе с голоду в обильном государстве!» (I, 205). Пушкинский герой задавался даже философским вопросом о смысле (или бессмысленности?) жизни:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Подобный вопрос задает себе и Мичулин: «...а что такое жизнь... Не есть ли это обман, мечтанье пустое?» (I, 217). Мичулин «бунтует» против «значительного лица», как бунтовал Евгений против Медного всадника. Бродский по этому поводу замечает: «Салтыков образом «пужного человека» снизил символику «Медного всадника», но идейная сущность осталась та же, тема начинавшегося бунта городской разночинной демократии против самодержавия — самовластия — была раскрыта молодым фурьеристом как преемственная, перешедшая к нему от великого художника-реалиста, гени-

ального создателя социальных типов новой русской художественной литературы»⁶.

Исследователь не подчеркнул, однако, того, что именно Пушкиным и Салтыковым созданы образы, символизирующие трагизм общественного бытия: это Медный всадник как символ безжалостной исторической необходимости, это — у Салтыкова — общественная пирамида, в основании которой полураздавленные ее тяжестью простые люди. Символ взят Салтыковым из пропагандистского арсенала западноевропейских утопических социалистов. Пушкинский сюжет он переосмысливает в социалистическом духе.

В художественном отношении юношеское произведение Салтыкова не идет ни в какое сравнение с одним из самых совершенных творений Пушкина. Но типологического сходства между ними отрицать нельзя. И николаевская цензура по своему его засвидетельствовала.

В преддверии революционной ситуации 1859—1861 годов Салтыков становится сатириком Щедриным, создав «Губернские очерки», выдвинувшие его в первые ряды литературы. Щедрин — не просто псевдоним писателя, но и художественный образ, выполняющий в повествовании сложные функции, достаточно уже раскрытые в трудах щедриноведов. Хочется только подчеркнуть, что в этой своей сложной роли он был предварен в русской литературе Иваном Петровичем Белкиным, хотя Пушкин и не успел раскрыть все потенциальные художественные возможности этого вымышленного повествователя.

Салтыков-Щедрин дал «вторую жизнь» многим героям Грибоедова, Гоголя, Тургенева, А. Островского. Но Пушкин ранее его прибегнул к подобному приему, введя в круг героев «Евгения Онегина» Скотининых «чету седую» и своего «брата двоюродного Буянова». Правда, это сделано им как бы мельком и в доказательство косности, неподвижности помещичьего существования. Щедрин же показывает, какую эволюцию неизбежно претерпевает литературный герой в новых исторических обстоятельствах.

Именно в сатире Салтыков-Щедрин нашел себя. Поставленный нами выше вопрос следует конкретизировать: в чем Пушкин предвосхищает мотивы щедринской сатиры, а Щедрин следует путями, впервые проложенными Пушкиным-са-

⁶ Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. Биография. М., Худ. лит., 1937, с. 787—788.

тириком? Ответ на этот вопрос затрудняется тем, что эта сторона творческого наследия поэта, желавшего когда-то, чтобы «муза пламенной сатиры» вручила ему «ювеналов бич», еще требует углубленного изучения. «На протяжении всего своего творческого пути Пушкин выступает в качестве сатирика, сурово осуждающего те явления жизни, которые оскорбляют его гражданское и нравственное достоинство. Так выражается его глубокое убеждение в том, что независимый вольнолюбивый писатель должен бороться с мрачными сторонами действительности»⁷.

Пушкин явился в русской журналистике предшественником Салтыкова-Щедрина как блестящий полемист, разящий своих литературных противников беспощадной насмешкой. Если в лицейский период его полемика носит преимущественно характер спора по литературным вопросам, хотя он чувствует и социально-политический подтекст писаний «беседчиков», то в тридцатые годы, выступая против рептильной официальной журналистики, он разоблачает ее доносительный, полицейский по сути дела, характер, тем самым клеймя и политический режим, которому служат продажные журналисты. «Тут отыскиваются истоки того эзоповского языка, который под влиянием Салтыкова-Щедрина укрепился в русской революционно-демократической публицистике второй половины XIX века»⁸.

Щедринские приемы дискредитации противников Пушкин предвосхищает в статьях «Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», подписанных псевдонимом Феофилакт Косичкин. В последней статье он убийственно пародирует бульварную, грубо натуралистическую манеру Булгарина, приводя проспект романа «Настоящий Выжигин». К приему пародирования неоднократно прибегал Щедрин. В свою, например, рецензию 1868 года на сборник повестей Авенариуса «Бродящие силы», разоблачая низкопробный «клубничизм» этого автора, направленный против «новых людей», Щедрин включает пародийное «Сказание о клубнике» (IX, 239—242).

⁷ Фридман Н. В. Пушкин-сатирик. — В кн.: Пушкинские чтения на Верхневолжье. Сборник второй. Калинин, 1974, с. 39.

⁸ Виноградов В. В. Пушкин и русский литературный язык XIX в. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л., АН СССР, 1941, с. 592.

Разящей, подлинно щедринской силы исполнено уподобление Пушкиным Булгарина Видоку. В не публиковавшейся при жизни Пушкина «Детской книжке» он создает памфлетные характеристики Николая Полевого («Ветренный мальчик»), Павла Свинына («Маленький лжец») и Николая Надеждина (сын приходского дьячка Ванюша). В каждом из этих сатирических персонажей доведена до предела одна черта: самоуверенное невежество Алеши, нелепое фантазирование Павлуши и Ванюшина страсть к заушательству. Невольно в качестве параллели из критического наследия Щедрина вспоминаются его памфлетные характеристики сотрудников «Времени», уподобляемых им стрижам.

В черновом наброске рецензии «Об альманахе «Северная лира» Пушкин иронизирует над статьей Раича, прибегающего к натянутым поверхностным аналогиям, чтобы доказать, что Ломоносов перенес «в свои творения много, очень много итальянского», повторив судьбу... Петрарки. Пушкин выступает в данном случае против примитивного компаративизма, принципиальным противником которого и безжалостным разоблачителем стал Салтыков-Щедрин. В «Дневнике провинциала в Петербурге» компаративисты высмеяны сатириком в лице Неуважай-Корыта, автора «Исследования о Чурилке», и Болиголовы, написавшего диссертацию «Русская песня «Чижик! чижик! где ты был? — перед судом критики». Известны и прототипы этих сатирических персонажей: В. В. Стасов, подвергший сомнению самобытность русского былинного эпоса, и А. Н. Веселовский, увлекавшийся отысканием зарубежных источников произведений древней русской письменности и фольклора.

Пушкин делал наброски сатирических обзрений литературных нравов и литературных споров в виде сцен, действующими лицами которых выступают резко очерченные типы дельцов от литературы и критиков, прибегающих к неблагоприятным приемам. Это его «Альманашик» и «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». Жанр сцен, в том числе и на литературные темы, доведен был до высокого совершенства Салтыковым-Щедриним.

Есть в художественном наследии Щедрина произведение, в котором влияние Пушкина сказывается совершенно отчетливо, что и отмечается во всех работах, посвященных тому и другому автору: это «История одного города». Прообразом

его является незаконченная пушкинская «История села Горюхина»⁹.

Конечно, к созданию «Истории одного города» Щедрин шел годами, начиная с «Губернских очерков» и «Глуповского» цикла тверских лет. Галерея царских администраторов в «Помпадурах и помпадуршах» непосредственно предваряет галерею глуповских градоначальников. Ощутима преемственная связь книги Щедрина с «Ревизором» и «Мертвыми душами» Гоголя. Но все-таки «завязать» сюжет помог Щедрину именно Пушкин. Пушкин в свое время подарил сюжеты комедии и романа Гоголю. Посмертно он подарил сюжет сатирической книги Салтыкову-Щедрину.

Белкин у Пушкина и Издатель у Щедрина начинают с того, что признаются в своем давнишнем желании написать какую-нибудь историю. Отказавшись от мысли испробовать свои силы в истории всемирной и отечественной, убоявшись трудностей в написании истории губернского города и даже уездного, Белкин с радостью воспользовался возможностью начертать историю собственного владения... Издатель у Щедрина обращается к читателям со словами: «Давно уже имел я намерение написать историю какого-нибудь города (или края) в данный период времени, но разные обстоятельства мешали этому предприятию. Преимущественно же препятствовал недостаток в материале, сколько-нибудь достоверном и правдоподобном» (VIII, 265). Нечаянная находка «исторических документов», как и у Белкина, решает дело.

В обоих произведениях дается перечисление и краткая характеристика «источников»: собрания старинных календарей и летописи горюхинского дьячка у Пушкина, «описи» градоначальников и «Глуповского Летописца» у Щедрина. Эти «документальные источники» и положены в основу повествования, они пересказываются или дословно воспроизводятся. При этом явно пародируется манера тогдашней официальной историографии, с серьезным видом делаются ссылки на известных ученых историков.

От «баснословных времен» Пушкин и Щедрин ведут читателей к временам не столь давним, а за всем этим чувствуется сегодняшняя страна, беды и горести современников. Совпадают основные хронологические рамки двух

⁹ См.: *Грицай Ю. Ф.* «История села Горюхина» Пушкина — литературный прототип «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Вопросы русской литературы. Львов, 1973, вып. I.

«Историй». Щедрин в подзаголовке «Описи градоначальников» называет 1731—1826 годы. Собрание старых календарей у Белкина охватывает 1744—1799 годы (до рождения Пушкина!), а перо Белкин кладет 3 ноября 1827 года¹⁰.

За Горюхиным, как и за Глуповым, стоит вся Россия. Когда Белкин повествует: «К западу облегают ее цветущие поля Захарьинские, благоденствующие под властью мудрых и просвещенных помещиков. К востоку примыкает она к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту...» — то за топографией горюхинской «страны» проступает география России с ее положением между Западом и Востоком. (Это обстоятельство Пушкин считает очень важным для исторических судеб страны, о чем он и пишет Чаадаеву, откликаясь на первое «Философическое письмо» последнего). У Щедрина той же цели служит пародирование пресловутой легенды о «призвании варягов».

Основным содержанием обеих «Историй» является та пучина несчастий и бедствий, в которую ввергнуты горюхинцы и глуповцы по злой воле своих владельцев и начальников. В пушкинской «Истории села Горюхина» уже чувствуются как бы щедринские интонации, возникают ситуации, предвосхищающие глуповские. Стоит сослаться на эпизод появления в Горюхине приказчика. «Тогда растопыря ноги наподобие буквы хера и подбочась наподобие ферта, произнес следующую краткую и выразительную речь: «Смотрите же вы у меня, не очень умничайте — вы, я знаю, народ избалованный, да я выбью дурь из ваших голов, небось, скорее вчерашнего хмеля». Хмеля ни в одной голове уже не было. Горюхинцы, как громом пораженные, повесили носы — и с ужасом разошлись по домам»¹¹. Такое же впечатление на глуповцев производит появление большинства из новых градоначальников.

Сравнимы и результаты деятельности приказчика и глуповских градоправителей, причем Щедрин использует даже пушкинские выражения.

«** принял бразды правления и приступил к исполнению своей политической системы... Главным основанием оной была следующая аксиома: Чем мужик богаче, тем он избало-

¹⁰ *Викторова К., Тархов А.* «История села Горюхина». — Знание — сила, 1975, № 1, с. 33—34.

¹¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в десяти томах. М.-Л., АН СССР, 1949, т. VI, с. 194. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страниц.

важнее — чем беднее, тем смиреннее. Вследствие сего ** старался о смирности вотчины, как о главной крестьянской добродетели... В три года Горюхино совершенно обнищало. Горюхино *приуныло*, базар *запустел*, песни Архипа-Лысого *умолкли*. Ребятишки пошли по миру». А вот к чему приводит рачительное правление Брудастого: «Глулов, беспечный, добродушно-веселый Глулов, *приуныл*. Нет более оживленных сходок за воротами домов, *умолкло* шелканье подсолнухов, нет игры в бабки! Улицы *запустели*, на площадях показались хищные звери» (VIII, 282. Курсив наш. — В. Н.). Запустел, умолк, приуныл — одинаковый отбор глаголов свидетельствует о сознательном обращении Щедрина к горюхинской летописи.

Притеснения и у горюхинцев, и у глуповцев вызывают в конце концов протест, приводят к возмущению и непокорству. В плане продолжения горюхинской истории Пушкиным дважды упоминается бунт. Глуповцы, доведенные до крайности «бесславным идиотом» Угрюм-Бурчевым, «изнуренные, обруганные и уничтоженные», «взглянули друг на друга — и вдруг устыдились», «всякая минута казалась удобною для освобождения, и всякая минута казалась преждевременною» (VIII, 422). Бунт ли изображен в заключительных строках «Истории одного города» или наступление беспросветной николаевской реакции — вопрос, вызывающий до сих пор споры между щедриноведами, но пробуждение сознательной мысли и антиправительственных настроений у глуповцев сатирик, без сомнения, изобразил.

«Раздражившись» неоконченным произведением Пушкина, Щедрин остался глубоко самостоятельным, по-своему разработав избранный сюжет, придав его трактовке оригинальный характер.

В поле зрения Пушкина находятся социальные отношения крепостнической России, антагонистические противоречия между помещиками и крестьянами. С горьким юмором, но и с явной симпатией пишет он об обитателях крепостной деревни. Щедрин делает акцент на другом. Он исследует отношения между деспотической властью самодержцев, государственной машиной и обывателями как некоей общей массой, безропотно властям повинующейся. Все глуповцы влачат жизнь «под игом безумия», и различаются-то они между собой лишь манерами повинования: «...дворянин повинуется благородно и вскользь предъявляет резоны; купец повинуется с готовностью и просит принять хлеб-соль; наконец, под-

лый народ повинуется просто и, чувствуя себя виноватым, раскаивается и просит прощения» (VIII, 425). Это не значит, конечно, что сатирик не делает различия между тружениками и имущими. В картинах засухи и пожара он показывает, на кого падает вся тяжесть существующих порядков, эти картины пронизывает боль за крестьян и городскую бедноту. Но Щедрин с негодованием пишет о покорности глуповцев. Превыше всего ставя народ «как воплотителя идеи демократии», Щедрин утверждает, что «народ исторический»: если он терпит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых, то заслуживает за это суровое осуждение. О различии в замыслах Щедрина и Пушкина говорят сами наименования села и города: Горюхино — о бедствиях, горе народном, Глупов — о неразумности массы, не способной осознать и отстоять собственные интересы и права. Пушкин взывает к сочувствию народу, Щедрин — к самосознанию народа.

Пушкин, заостряя характеристики горюхинцев, не нарушает границ жизненного правдоподобия. Щедрин предельно обнажает противоречия современной ему русской жизни, прибегая к гротеску и фантастике. Нарушая внешнее правдоподобие, он вводит в самую суть общественных явлений и процессов.

Перед нами в данном случае высокий пример подлинной литературной преемственности, творческого развития традиции. Но это пример не единственный для Щедрина.

В художественном наследии Пушкина и Щедрина видное место занимают литературные сказки. Оба они при этом идут от русской народной сказки. В жанре русской литературной сказки в XIX в. с именами Пушкина и Щедрина связаны высшие достижения.

Но можно ли говорить, что Щедрин шел от пушкинской сказки? А. Бушмин, автор специальной монографии о сказках Салтыкова-Щедрина, склонен к отрицательному ответу на этот вопрос. По его мнению, Щедрина Пушкин в какой-то мере предвосхищает лишь в незавершенной «Сказке о медведихе», «где образы зверей заключают в себе, элемент сатиры на сословный принцип (медведь-боярин, волк-дворянин, зайка-смерд)»¹². Назвав еще две сказки В. Ф. Одоевского, исследователь делает категорический вывод: «Все это, однако, такие частности, которые не дают достаточных ос-

¹² Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина. Изд. 2-е. Л., Худ. лит., 1976, с. 11.

нований для выводов относительно непосредственной генетической зависимости щедринской сказки от ранней литературной русской сказки. Обнаруживаемые здесь некоторые элементы сходства вполне могут быть объяснены, помимо всякого персонального влияния, самой спецификой сатиры и самостоятельным обращением каждого автора к фольклорным источникам»¹³.

Стоит по этому поводу заметить прежде всего, что «генетическая зависимость» в историко-литературном процессе не покрывается понятием персонального влияния.

Конечно, пушкинские «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Сказка о царе Салтане» — это подлинные поэмы о любви и верности. Их, конечно, нельзя соотнести со сказками автора «Дикого помещика» и «Самоотверженного зайца». Зато «Сказка о рыбаке и рыбке», а вместе с ней и «Сказка о золотом петушке» сатиричны, высмеивают и словную спесь, и маразм верхов феодального общества. Когда в 1909 г. была впервые поставлена опера Римского-Корсакова «Золотой петушок», критика писала об этом спектакле как о спектакле «щедринской силы». «Повинны» в этом были, очевидно, не только композитор, либреттист, художник и постановщик, но и прежде всего сам Пушкин!

Но есть у Пушкина сказка, которая наводит на мысль о прямом сопоставлении с одной из сказок Салтыкова-Щедрина: это первая по времени из сказок поэта — «Сказка о попе и работнике его Балде», созданная в Болдине в 1830 г. (почти одновременно с «Историей села Горюхина»). И у Щедрина первая же сказка — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», опубликованная в 1869 г. Пушкинская сказка тогда могла быть известна Щедрину в переделке Жуковского, давшего ей заглавие «Купец Кузьма Остолоп, по прозванию осиновый лоб» (подлинный пушкинский текст появился в печати в 1882 г.).

И в той, и в другой сказке труженик противопоставлен тунеядцам к явному посрамлению последних. И пушкинский Балда, и щедринский Мужик — замечательные умельцы, в руках у которых горит любая работа. Выполнять же работу приходится им для тех, кто сам пальца о палец не желает да и не умеет стукнуть.

Пушкин явно любит на своего героя:

¹³ Бушмин А. Указ. соч., с. 12.

Живет Балда в поповом доме,
Спит себе на соломе,
Ест за четверых,
Работает за семерых;
До светла все у него пляшет,
Лошадь запряжет, полосу вспашет,
Печь затопит, все заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит

(IV, 410).

Так же спорится работа и у щедринского Мужика: «И начал он перед ними действовать. Полез сперва-наперво на дерево и нарвал генералам по десятку самых спелых яблок, а себе взял одно, кислое. Потом покопался в земле — и добыл оттуда картофелю; потом взял два куска дерева, потер их друг об дружку — и извлек огонь. Потом из собственных волос сделал силок и поймал рябчика. Наконец, развел огонь и напек... разной провизии» (XVI, I, 11).

Написанная в духе народного раешника, сказка о Балде, с ее грубоватой простонародной лексикой, и по слогу наиболее сопоставима с щедринскими сказками.

Конечно же, Щедрин глубоко оригинален. Пушкин, идя от народных сказок о мужике и барине, мужике и попе¹⁴, заключает свое повествование торжеством Балды, а Щедрина не оставляют горькие мысли о покорности Мужика, который даже сам веревку вьет, чтобы генералы его привязали на ночь в предупреждение побега.

И Пушкин, и Щедрин в свои сказки вводят фантастический элемент. Пушкин это делает в традиционном фольклорном духе, передавая пикантные подробности поповских «экономических связей» с нечистой силой. Фантастика у Щедрина отличается глубоко новаторским характером: за видимой немотивированностью ситуаций, невероятностью поступков персонажей обнаруживается проникновение в самую суть социальных отношений.

Сказки Щедрина литературоведы называют конспектом всего им написанного. Сказки Пушкина также вобрали многие мотивы его творчества.

¹⁴ Фольклористами высказано предположение, что в основе сказки лежат тверские варианты распространенного сказочного сюжета. См.: Гончарова А. В. О возможных тверских источниках «Сказки о попе и работнике его Балде» А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкинские чтения на Верхневолжье. Калинин, 1972, с. 17—31.

Завершая творческий и жизненный путь, Салтыков-Щедрин обращается к годам своего детства и ранней юности, т. е. к пушкинскому времени. В русской литературе немного найдется произведений, равных «Пошехонской старине» по силе и убедительности обличения и отрицания крепостнического строя и всех его порождений. И тем знаменательнее, что среди них — юношеское стихотворение Пушкина «Деревня» с его инвективную крепостничеству:

Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца...

Эти пушкинские слова могли бы стать эпиграфом к «Пошехонской старине», рисующей картины именно «барства дикого» и «рабства тощего». Можно сказать, что лирическая медитация поэта претворена Щедриным в огромное эпическое полотно, ставшее убийственным приговором не только крепостничеству, но и любому строю, основанному на эксплуатации человека человеком.

«Пошехонская старина» сопоставима с главами «Евгения Онегина», изображающими усадебную жизнь, т. е. с основным содержанием гениального стихотворного романа. А. Цейтлин в статье 1941 года склонен был хронику Щедрина рассматривать в литературном плане как пародию на пушкинский роман. «То «переосмысливание» пушкинского шедевра, которое в поэме и лирике осуществили Полежаев, Некрасов и Вас. Курочкин, было в прозе произведено Салтыковым-Щедриным»¹⁵. «Полежаев, Некрасов, Курочкин, Щедрин не останавливались перед пародированием того, что для них было идеологически неприемлемым в жизни пушкинских героев»¹⁶. Цейтлин отмечает, что пушкинские бытовые персонажи второго плана выходят у Щедрина на авансцену. О своеобразной помещице Лариной сказано немного, в то время как Анна Павловна Затрапезная у Щедрина — одна из главных фигур его хроники. Две пушкинские строчки: «Гвоздин, хозяин превосходный, Владелец нищих мужиков» — как бы разворачиваются в целую главу «Пошехонской старины» о Пустотелове и его приемах получения доходов от восьмидесяти крепостных душ. Мельком упомянутые Пуш-

¹⁵ Цейтлин А. «Евгений Онегин» и русская литература. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы, с. 360.

¹⁶ Там же, с. 362.

киным в третьей главе «Евгения Онегина» «затем сельской остроты» (крепостных девиц Ларина заставляла петь во время сбора ягод, чтобы они их не ели) у Щедрина вырастают в потрясающую картину дворянского скряжничества и надругательства над дворовыми. Зато собственно романтические мотивы в его хронике сведены на нет («Недолгий сестрицын роман», сердечное фиаско Валентина Бурмакина). Лишен поэтического очарования самый природный фон, на котором разворачивается «мистерия крепостного права», неприглядны помещичьи дома.

Но все же говорить о пародировании Щедриным пушкинского романа нет никаких оснований. Роман Пушкина (как и «Герой нашего времени» Лермонтова, «Кто виноват?» Герцена, «Рудин» и «Дворянское гнездо» Тургенева) — это роман о жизненной драме дворянской интеллигенции. А «Посехонская старина» непосредственно обнажает коренное антагонистическое противоречие не только крепостнической, но и пореформенной России, между крестьянами и помещиками. Оно создано в эпоху, которую В. И. Ленин определил как «эпоху подготовки революции в одной из стран, подавленных крепостниками». Именно этим был определен угол зрения сатирика на героев и обстоятельства, в которых они действуют, а не желанием кого-то пародировать из своих литературных предшественников.

Сказанное позволяет сделать вывод, что родоначальник новой русской литературы, особенно в произведениях тридцатых годов, предвосхитил некоторые существенные мотивы, которые на новом историческом этапе развил великий русский сатирик.

А. С. ПУШКИН И ТВЕРСКОЙ КРАЙ

М. А. Ильин,
краевед
(Калинин)

БУНТ КРЕПОСТНЫХ В СЕЛЕ БЕРНОВО В 1827 ГОДУ

В 1828 и 1829 гг. А. С. Пушкин приезжал в Старицкий уезд Тверской губернии в имения Вульфов — Малинники, Павловское, Берново. Впечатления от пребывания в этих местах нашли художественное отражение в таких произведениях поэта, как «Цветок», «Зима. Что делать нам в деревне?», «Зимнее утро», «Роман в письмах», строфы седьмой главы «Евгения Онегина» и «Отрывки из путешествия Онегина». Наверное, уже в это время возникла у него мысль о будущих «Повестях Белкина» и «Истории села Горюхина».

В этой связи немаловажный интерес приобретают события, разыгравшиеся в имении И. И. Вульфа весной 1827 г.

Отрывочные сведения о волнениях берновских крепостных известны были давно. В 1974 г. Л. А. Логуновой и автором этих строк было обнаружено в фондах государственного архива Калининской области дело «О неповиновении своему помещику крестьян поручика Ивана Вульфа», содержащее триста восемь листов следственных и судебных документов (ГАКО, фонд 673, опись 1, ед. хранения 2601).

В 1827 г. река Тьма рано вскрылась и вышла из берегов. 30 марта вульфовский управляющий О. А. Маевский явился в белокаменный барский дом и доложил помещику, что мужики взбунтовались. В «Объявлении», тотчас посланном Вульфом в старицкий земский суд, сообщалось, что крестьяне должны были вывезти лес «для господской надобности к реке Тьме, для сгонки по оной в нынешнее весеннее время, для облегчения им, в означенное село Берново водою». Крестьяне не послушались уговоров и угроз приказчика А. Алексева, бросили работу в лесу, «уехали самовольно все без изъятия домой». Господскую работу на пашне тоже отказались делать. Собрались «скопищем», — пишет

Вульф, — и «ушли без всякого моего на сие приказания к моему дому». Здесь были высказаны крестьянами требования, которые помещик не пожелал даже перечислить, назвав их «грубостями», удовлетворить их отказался и приказывал работать. В ответ крестьяне единодушно и решительно отказались повиноваться. Дворовому Самойлову они запретили возить воду в господский дом. Вульф взывал к властям о помощи, заявлял, что «вышел из сил», и требовал от земского суда «поступить по законам» и привести крестьян «в должное повиновение».

Уездные власти всполошились. Исправник В. И. Вельяшев, женатый на сестре И. И. Вульфа, потребовал от начальника старицкой воинской команды направить на усмирение берновских крестьян двух унтер-офицеров и 18 солдат. Подпоручик Селиверстов, не имея приказания от тверского начальства, отказался это сделать. Тогда в тот же день Вельяшев примчался в Берново с дворянским заседателем Н. П. Мистровым и двумя офицерами Оренбургского уланского полка, расквартированного в Старице: бароном Миллером-Закомельским и поручиком Носовичем. Из деревень Глинкино и Богатково согнали 26 крестьян в качестве понятых и постарались разыграть сцену «раскаяния» и «прощения бунтовщиков».

О волнениях в Бернове стало известно тверскому губернскому правлению, которое выговорило Вельяшеву за молчание и потребовало срочно донести о числе взбунтовавшихся крестьян. Напуганный Вельяшев оправдывался перед начальством «неожиданностью случая». Из донесения исправника видно, что командир уланского полка ввел в село по просьбе Вельяшева два взвода по 30 улан в каждом. Их разместили по крестьянским дворам. Исправник сообщал, что «главная их (крестьян.— М. И.) претензия состояла в том, что они отягощены помещичьей работой», а «Вульф отзывался, что он лишний раз иногда делает згон на барщину». Четыре дня уездные чиновники, офицеры и священник внушали крестьянам, «дабы они работу свою продолжали рачительно и повиновались бы своему помещику», «читали изданные на такой случай законоположения» и прибегли к порке. При этом Вельяшев заявлял, что приказано мол было «уланам обходиться с крестьянами кротко». Исправник заявлял, что «если бы они не удержали их в пределах своей власти, то могли бы возродиться весьма худые последствия». Так он оправдывал самовольное применение военной силы.

В результате этих действий и составлено было два документа: Один из них гласил, что 55 крестьян из села Бернова и деревни Варापуня в присутствии перечисленных именно 26 понятых просят у помещика «христианского прощения». Но подписана бумага исправником, дворянским заседателем и двумя офицерами. Второй документ — прошение И. И. Вульфа в уездный суд: «следопроизводством остановиться и воинский конвой отменить».

Но стоило уланам оставить Берново, как крестьяне снова вышли из повиновения, прекратили работы на барина, проявив организованность в своем сопротивлении. В Бернове и Варапунях в начале апреля, в ночное время, состоялись сходки. На первой из них было единодушно решено писать жалобу губернским властям, с помещиком прекратить всякие сношения, действовать тайно. Писать жалобу поручили бывшему старосте Ст. Ларионову и крестьянам Ф. Федорову и И. Афанасьеву, собрали им 17 рублей, по 60 копеек с дома. С этими деньгами выборные тайно отправились в Тверь. В трактире на Воробьевской улице один грамотей написал, от их имени, жалобу губернскому предводителю дворянства Квашнину-Самарину. Не застав его в Твери, ходоки отправились в Ржевский уезд, разыскали его усадьбу и 5 мая лично подали прошение. Тут же они поняли, что помощи от предводителя дворянства ждать не приходится.

Вернувшись в Берново, они снова тайно собрали мирскую сходку и рассказали, как выполнили поручение. Теперь мир постановил писать прошение царю. Ходоками выбрали Ст. Ларионова и Т. Иванова, собрали им на дорогу 15 рублей и отправили в Тверь. В том же трактире было написано прошение на имя Николая I. Вульф же только 22 апреля обнаружил исчезновение крестьян. Он поспешил известить об этом уездный суд и просил при поимке их поступить «по закону». Исправник Вельяшев начал обыскивать все дороги уезда и 7 мая задержал в деревне Нестерово Ларионова с Ивановым, возвращавшихся из Твери. Спешно, с тревогой он донес уездному суду, что у задержанных «оказалось два прошения, одно написанное на высочайшее имя, а другое, черновое, к тверскому губернскому предводителю дворянства с жалобой на своего помещика». Оба крестьянина были заключены в старицкую тюрьму. Тот же Вельяшев «с пристрастием» допрашивал Ларионова. Из записи его показаний ясно, что причиной выступлений крестьян был не только сплав леса. С началом весенних работ, показал Ларионов,

Вульф, — и «ушли без всякого моего на сие приказания к моему дому». Здесь были высказаны крестьянами требования, которые помещик не пожелал даже перечислить, назвав их «грубостями», удовлетворить их отказался и приказывал работать. В ответ крестьяне единодушно и решительно отказались повиноваться. Дворовому Самойлову они запретили возить воду в господский дом. Вульф взывал к властям о помощи, заявлял, что «вышел из сил», и требовал от земского суда «поступить по законам» и привести крестьян «в должное повиновение».

Уездные власти всполошились. Исправник В. И. Вельяшев, женатый на сестре И. И. Вульфа, потребовал от начальника старицкой воинской команды направить на усмирении берновских крестьян двух унтер-офицеров и 18 солдат. Подпоручик Селиверстов, не имея приказания от тверского начальства, отказался это сделать. Тогда в тот же день Вельяшев примчался в Берново с дворянским заседателем Н. П. Мистровым и двумя офицерами Оренбургского уланского полка, расквартированного в Старице: бароном Миллером-Закомельским и поручиком Носовичем. Из деревень Глинкино и Богатково согнали 26 крестьян в качестве понятых и постарались разыграть сцену «раскаяния» и «прощения бунтовщиков».

О волнениях в Бернове стало известно тверскому губернскому правлению, которое выговорило Вельяшеву за молчание и потребовало срочно донести о числе взбунтовавшихся крестьян. Напуганный Вельяшев оправдывался перед начальством «неожиданностью случая». Из донесения исправника видно, что командир уланского полка ввел в село по просьбе Вельяшева два взвода по 30 улан в каждом. Их разместили по крестьянским дворам. Исправник сообщал, что «главная их (крестьян.— М. И.) претензия состояла в том, что они отягощены помещичьей работой», а «Вульф отзывался, что он лишней раз иногда делает згон на барщину». Четыре дня уездные чиновники, офицеры и священник внушали крестьянам, «дабы они работу свою продолжали рачительно и повинвались бы своему помещику», «читали изданные на такой случай законоположения» и прибегли к порке. При этом Вельяшев заявлял, что приказано мол было «уланам обходиться с крестьянами кротко». Исправник заявлял, что «если бы они не удержали их в пределах своей власти, то могли бы возродиться весьма худые последствия». Так он оправдывал самовольное применение военной силы.

В результате этих действий и составлено было два документа. Один из них гласил, что 55 крестьян из села Бернова и деревни Варапуни в присутствии перечисленных поименно 26 понятых просят у помещика «христианского прощения». Но подписана бумага исправником, дворянским заседателем и двумя офицерами. Второй документ — прошение И. И. Вульфа в уездный суд: «следопроизводством остановиться и воинский конвой отменить».

Но стоило уланам оставить Берново, как крестьяне снова вышли из повиновения, прекратили работы на барина, проявив организованность в своем сопротивлении. В Бернове и Варапунях в начале апреля, в ночное время, состоялись сходки. На первой из них было единодушно решено писать жалобу губернским властям, с помещиком прекратить всякие сношения, действовать тайно. Писать жалобу поручили бывшему старосте Ст. Ларионову и крестьянам Ф. Федорову и И. Афанасьеву, собрали им 17 рублей, по 60 копеек с дома. С этими деньгами выборные тайно отправились в Тверь. В трактире на Воробьевской улице один грамотей написал, от их имени, жалобу губернскому предводителю дворянства Квашнину-Самарину. Не застав его в Твери, ходоки отправились в Ржевский уезд, разыскали его усадьбу и 5 мая лично подали прошение. Тут же они поняли, что помощи от предводителя дворянства ждать не приходится.

Вернувшись в Берново, они снова тайно собрали мирскую сходку и рассказали, как выполнили поручение. Теперь мир постановил писать прошение царю. Ходоками выбрали Ст. Ларионова и Т. Иванова, собрали им на дорогу 15 рублей и отправили в Тверь. В том же трактире было написано прошение на имя Николая I. Вульф же только 22 апреля обнаружил исчезновение крестьян. Он поспешил известить об этом уездный суд и просил при поимке их поступить «по закону». Исправник Вельяшев начал обыскивать все дороги уезда и 7 мая задержал в деревне Нестерово Ларионова с Ивановым, возвращавшихся из Твери. Спешно, с тревогой он донес уездному суду, что у задержанных «оказалось два прошения, одно написанное на высочайшее имя, а другое, черновое, к тверскому губернскому предводителю дворянства с жалобой на своего помещика». Оба крестьянина были заключены в старицкую тюрьму. Тот же Вельяшев «с пристрастием» допрашивал Ларионова. Из записи его показаний ясно, что причину выступлений крестьян был не только сплав леса. С началом весенних работ, показал Ларионов,

«староста Арсений Гаврилов стал нас наряжать на работу полтяглых наравне с полными тягловыми». «Полтяглые» — это дети, достигшие десятилетнего возраста. Позднее Вульф объяснял суду, что обычай гонять детей на барщину был заведен в Бернове «от предков» и якобы не вызывал протеста. Крестьяне, перейдя меру своего терпения, не ожидая пощады от помещика и не надеясь на защиту от уездных властей, решили обратиться к властям высшим. Примечательно, что ни Ларионов, ни другие крестьяне так и не выдали того человека, который в Твери составлял для них жалобы.

Приводим текст крестьянского прошения:

«Губернскому предводителю дворянства

ПРОШЕНИЕ

Тверской губернии Старицкого уезда вотчины помещика И. И. Вульфа крестьян села Берново Филиппа Федорова и Нила Афанасьева со всеми оной вотчины крестьянами.

За означенным господином нашим И. И. Вульфом по последней ревизии числится всего ревизских 234 мужска пола души и находится на зделье, обрабатывая запашку при селе Берново слишком 300 десятин пахотной земли в собственную пользу, а сверх того собирает с нас 1 — с тягла, коих 120, ежегодно по 1 р. 75 к., 2 — на сукно с тягла по 50 к., 3 — коровьего масла с тягла, по одной курице и 10 яиц, 4 — со всех 120 тягл 40 баранов, 5 — с тех же тяглом, но только с женского пола, за ягоды и грибы по 80 коп., холста по 10 аршин и по 2 мотка ниток, итого деньгами 3 р. 5 к. Кроме вышеписанных вещевых и съестных сборов и полевой на него работы с сенокосом. На господской работе находимся при начатии весны все поголовно для господской пашни — до праздника Петрова дня, не давая нам в наделе на наши работы и праздничных дней, в которые обгораживаем в полях и других местах его изгороди. Потом с Петрова дня постоянно находимся на господском сенокосе до июля, пока оный не окончится, а тогда уже ходит с каждого тягла женщина для уборки сена. По окончании же сего мы остаемся в своих полях необработанными и лишаемся полевого хлеба, а при наступлении зимы возим для продажи господский хлеб на своих лошадях и собственном своем содержании, в разные города еженедельно, отчего дома наши в зиму остаются без отапливания... Сверх того ежели кто имеет

сына за 10 лет и взято на него по полтягла земли, то и тот малолетний высылается на господскую работу... да сверх сего полагается с них оброка помещику по 15 руб. в год, а который менее 10 лет с них берется оброку 30 р. в год... Чем самым дошли мы в такое разорение и упадок, что не имеем почти скота и хлеба и потому вынуждены были сего апреля 2 числа словесно просить Старицкий Земский суд, дабы он взошел в законное по сему предмету распоряжение и чем кончена та жалоба нам неизвестно — хотя для того нарочито был в селе дворянский заседатель Мистров... осмеливаемся просить Ваше Высочорodie милостиво рассмотреть сии налоги и сообразив с течением годового работного времени не благоугодно ли будет постановить, чтобы мы и доверители наши на господскую работу по существующему закону ходили с тем, чтобы для нас никаких поборов не было и притом с малолетних мальчиков не имеющих от роду 10 лет 30 р. оброка ему помещику не платить да с 10-летних 15 р. в год также не брать, ибо есть сие совершенная тягость — поелику кроме сего все государственные подати крестьяне платят сами» (д. 2601, л. 12—13).

На эту-то жалобу предводитель дворянства ответил отказом, а 6 мая послал старицкому предводителю дворянства указание: «без огласки» провести расследование и «разведать о сочинителе сей просьбы». Поборы Вульфа он назвал «отяготительными налогами».

Сохранился и подлинник жалобы царю. В ней крестьяне с наивной верой в царя просят: «не отринь и нас в дерзновении к тебе обращенном, мы вульфовы повеления исполняли и исполнять всегда готовы, так, чтобы была и размерность. Но повели предприятия его остановить».

Скоро крестьяне узнали, что ходоки их арестованы местными властями. Мир постановил выручать арестованных и отправить в Старицу по одному человеку от каждого двора. 8 мая почти вся вотчина двинулась в город. Как показали последующие допросы, в этом походе приняло участие почти все мужское население, из них около 60 человек было арестовано. Перепугавшиеся уездные власти оставили мысль справиться с непокорными своими силами и не выносить сора из избы. В донесении губернатору они сообщили, что, придя в Старицу и расположившись около здания суда и тюрьмы, крестьяне требовали освобождения Ларионова и Иванова, заявляя, что без этого они не уйдут.

9 мая губернское правление приказало старицкому уездному суду своими силами усмирить крестьян. В Старицу, а затем в Берново приезжал губернский предводитель дворянства. Его переговоры с крестьянами завершились арестом еще пяти человек, которых отправили в старицкую тюрьму. 14—17 мая уездный судья Муромцев, он же уездный предводитель дворянства, учинил в Старице и в Бернове массовый допрос крестьян. Всего было допрошено 47 человек. Их показания сохранились и свидетельствуют о сплоченности и решимости крепостных. П. Семенов заявил: «Куда мир, туда и я»; С. Евстратов: «повиноваться не буду, о чем я миру присягал»; Г. Иванов: «повиноваться помещику своему не хочет без договору». А. Иванов и А. Самойлов показали, что сход требовал от колеблющихся и уstraшенных помещиком крестьян верности мирским решениям. Для этого в деревне Варапунях ночью собрался сход, «где приводили всех к присяге в том, чтобы все, что миром говорено и делано будет, стояли все заодно в твердой верности, для чего прикладывались к образу, вынесенному тут же на сходку крестьянином Архиповым». Последний подтвердил, что «присягали... все один к другому в верности и чтоб одному за другого стоять крепко». Тогда же сход решил работать на полях крестьян, посланных подать жалобы на Вульфа.

В перерывах между допросами крестьян пороли. 14 мая Вульф написал в уездный суд длинное объяснение, которое правильнее назвать обвинением крестьян, наглым оправданием безграничной власти помещика над крестьянами. Вульф, называя шестерых главных «зачинщиков», не просит, а требует от судьи отослать крестьян «по воле помещика в рекруты, а негодных в Сибирь на поселение», возмущается, что по вине крестьян не сможет заплатить в Московский опекунский совет лежащий на нем долг. Все же и он признает, что «некоторые крестьяне ...пришли в бедность».

Запугивания и истязания привели к тому, что 18 крестьян якобы «просили прощения».

Основная масса упорствовала. Весенние поля стояли пустыми, и это пугало власти. 17 мая губернское правление обязало старицкого уездного предводителя дворянства еще раз отправиться в Берново и, если крестьяне не послушают его, предать их военному суду и ввести в село военную команду. «Увещание» предлагалось провести «без огласки и без всякого письменного производства».

Узнав о том, что жалобы берновским крестьянам составлялись в трактире, губернатор «предписал гражданским и земским полициям, дабы они имели строжайшее наблюдение за искоренением в питейных домах сочинителей подобных просьб». Старицкому судье и предводителю дворянства Муромцеву было поставлено на вид за медлительность в усмирении крестьян. Муромцев же, чувствуя свое бессилие, поспешил просить губернское правление «ввиду немалого количества неповинующихся нарядить военный суд». Но пока не заработала машина военного судопроизводства, в Бернове произошли новые события.

19 мая добровольно явился домой один из ходоков — Ф. Федоров. Староста отослал его в Старицу «как главного возмутителя крестьян». В присутствии всего состава земского суда его допросили. Двадцатисемилетний неграмотный крестьянин показал, что со всеми приходил в Старицу на выручку арестованных. Не сумев добиться освобождения односельчан, крестьяне послали его из Старицы прямо в Тверь, чтобы «изготовить вновь к подаче прошение к государю императору». Снабдили его на расходы девятью рублями. Федоров показал, что «прошение подал его императорскому величеству при проезде через Зубцовский уезд на станции в деревне Терешкове».

Всполошившиеся судейские чины с еще большим рвением добивались показаний. И открылась главная причина упорного сопротивления крестьян. 23 мая С. Ларионов, стремясь избавиться от наказаний односельчан, показал, что возмущение крестьян вызвано рассказом Гурьяна Акинфиева, крепостного помещицы Борисовой (ее звал А. С. Пушкин). В 1826 г. он был судим за побег и якобы «ложный извет» на барыню. Однако даже губернская уголовная палата усмотрела в его деле произвол и постановила Акинфиева «учинить свободным и отдать в вотчину без всякого наказания». Акинфиев же, испугавшись мести уездных властей, скрылся в лесу, но духом не сломился. Тайно он пришел в Берново, в доме Ларионова собрал несколько человек и сказал им: «Не слушайтесь и не повинуйтесь своему помещику. Я два раза подавал просьбу государю и через то сделался вольным, то и вы будете вольными».

Так в ходе следствия произнесено было страшное для крепостников слово «воля». Машина насилия заработала быстрее. Акинфиев был объявлен главным возмутителем. Всем уездным властям губернии предписано было искать

его. Старицкий суд приказал рясенским, страшевическим и берновским десятским искать беглого Гурьяна по лесам, так как он «видно проживает около своего селения». В конце мая (не позже 27 числа) в Берново прибыл сам губернатор в сопровождении губернских и уездных чиновников. Яростное возмущение вызвало у этих господ заявление крестьян: «Повиноваться помещику без договора не будем». «Это означает грубую осwirепелость и совершенное неповиновение», — заключили прибывшие. Выяснилось, что из 294 человек «раскаялись» только 18, 46 человек продолжают открыто выступать против помещика, остальные тоже «приверженность к помещику не оказали».

27 мая губернское правление, ссылаясь на закон 1826 года о предании «упорствующим» крестьян военному суду, приказало командующему тверским гарнизонным батальоном князю Волконскому «немедленно отрядить на место в имение Вульфа пристойную команду под предводительством благонадежных офицеров... чтобы та команда явилась к правящему должности старицкого предводителя дворянства и действовала под его предводительством». Было предложено немедленно «составить военный суд пополам с уездными членами суда».

А в это время уездные судейские продолжали выпытывать у арестованных крестьян слова Гурьяна о свободе. Попутно выяснилось, что многие крестьяне подолгу не ходили в церковь, не исповедовались. В эти дни, узнав о приближении военной команды, повесился крестьянин В. Антонов, в доме которого происходили встречи Гурьяна Акинфиева с берновскими крестьянами.

В еще большее смятение старицких чиновников повергло сообщение о том, что в их среде оказался человек, сочувствующий «бунтовщикам». Н. Афанасьев на допросе показал, что, кроме уже известных следствию жалоб, было написано еще одно прошение. Находясь в Старице и не сумев освободить из тюрьмы арестованных односельчан, крестьяне в доме мещанина Клушенцева составили жалобу царскому брату великому князю Михаилу. Писал ее коллежский регистратор Матвей Смирнов. Чиновник этот был найден и допрошен. Тридцатилетний, обремененный большой семьей, Смирнов и перед властями не скрыл своего сочувствия берновцам, заявив, что они на свои прежние жалобы «разрешения и поднесь не получили, а в неимении у себя пропитания претерпевают они себе изнурение».

В это время в Берново была введена военная команда во главе с четырьмя офицерами. Солдат разместили по дворам. На крестьян легло тяжкое бремя поить и кормить своих усмирителей. 7 июня в Бернове состоялось первое заседание комиссии военного суда в составе трех уездных чиновников и трех офицеров. Губернское правление предложило суду принять такие меры, «дабы постоянно уже водворить тишину и спокойствие и самое непременно повиновение тех крестьян к обязанностям».

Подсудимым, которых было более пятидесяти, сделали предупреждение, чтобы «с пристойным воздержанием доносили вкратце». Каждому был предъявлен опросный лист: «Был ли тебе читан манифест 1826 года, каким образом ты должен повиноваться помещику, что полагается крепостному за неповиновение — знаешь ли ты?», «Куда отлучался от помещика, где, у кого и на какие средства проживал?», «Какое от него чувствуешь для себя изнурение?», «Кто тебя склонил писать жалобу на помещика, не был ли кем принужден к этому, желает ли теперь подчиниться и обещает ли не развращать крестьян?», «Ходил ли на выручку арестованных в Старицу и кто к этому склонил?»

Почти все допрашиваемые отвечали одинаково: манифест слушал, но не понял, действовал по решению мира. Их не устрасила очевидная беспощадная с ними расправа военного суда. Ф. Федоров заявил: «Направьте меня как настоящего крестьянина и когда не исправите, то повиноваться не буду, пускай куда хочет деваает». И. Евстигнеев: «Просьба состояла об обиде, что невмочь жить стало, ни пить, ни есть нечего». П. Селиверстов: «Кто теперь станет повиноваться помещику — того станут сечь... не повиноваться помещику постановил мир».

Дал показания и И. И. Вульф. Он возмущался тем, что и после губернаторских к ним обращений «крестьяне оказывали таковое же упорство». Помещик «объяснил суду, что бунт произошел» от недоразумения, крестьянской закосности, легковерию к бродяге Гурьяну, что крестьяне желали «мнимой вольности». Он прямо призывал к физической расправе над крестьянами: «по простонародному их крестьянскому мнению, кто не наказывает телесно, а убеждает словами, тот не имеет власти», при малейшем ослаблении крестьяне «окажутся ослушными, отыскивая свободу, производят соблазн в соседях». Через четыре дня Вульф снова писал суду, что крестьяне стеснены им не были, что они

прячут скот и хлеб от следствия, пугал суд политическим характером неповиновения крестьян, возымевших «намерение воспользоваться непринадлежащею им свободою».

В губернии возникли новые волнения. Губернатор Борисов отправился по уездам. Из Осташкова он прислал предписание ускорить суд, приговор представить ему на утверждение, жалобу, поданную Федоровым царю, не принимать во внимание и подателя ее судить со всеми наравне.

Суд принудил к «раскаянию» 43 крестьян и приобщил к делу их «расписку», подписанную берновским священником И. Михайловым. На четырнадцатый день изнурительных допросов следствие кончили и отдали под суд восемь человек, которых под конвоем отправили в старицкую тюрьму.

15 июня комиссия военного суда закончила составление обвинительного заключения и определила наказание подсудимым. В обвинении на 18 страницах перечислялись и цитировались все законы против непокорных крестьян, начиная от Соборного уложения XVII века и до манифеста Николая I 1826 года. Крестьяне Ф. Федоров, Г. Меркулов, как особенно упорные в неповиновении, приговаривались к тысяче шпицрутенов каждый и ссылке в Сибирь на поселение. К тысяче шпицрутенов приговорен был и Ст. Ларионов, к пятистам — П. Селиверстов, Ф. Гаврилов, И. Евстигнеев. Пр. Иванов и Ст. Меркулов приговаривались к наказанию розгами. «Прочих крестьян, содержащихся под стражей и принесших истинное усердное раскаяние по прощении помещика, выпустить». Гурьяна Акинфиева предложено было, отыскав, «предать строжайшему суждению как первого главного зачинщика возмущения». Отставного чиновника М. Смирнова решено было судить особым судом. Духовным властям передали на рассмотрение дело о 39 берновских крестьянах, «не бывших на исповеди и у святого причастия» по 5—10 лет.

26 июня губернатор утвердил решение суда, уменьшив число шпицрутенов вполвину, и «приказал приговор немедленно привести в исполнение». Осужденных крестьян под сильной охраной снова привезли в Берново. 30 июня подпоручик Егоров доложил, что «наказание при старицком штаблекаре Завойчинском над крестьянами выполнено». В тот же день Ф. Федорова и Г. Меркулова с «приличным конвоем» отправили к старицкому городничему с тем, «дабы он тех крестьян по выздоровлению от болезни отправил, куда следует, к отсылке в Сибирь на поселение».

Вульф подписал обязательство остальных наказанных крестьян: «если который чувствует болезнь до выздоровления ни в какие работы не употреблять и к излечению таковой болезни должен принять самые тщательные меры...» В деле нет лекарского заключения о состоянии крестьян, прошедших сквозь строй. Но каждый его лист, десятки смелых показаний измученных крепостных обвиняют в преступлении помещика Вульфа и дворянский суд, свидетельствуют против них.

Волнения берновских крестьян — один из драматических эпизодов вековой борьбы крепостных против феодального гнета. Знаменательно, что они произошли всего два года спустя после выступления дворянских революционеров на Сенатской площади в Петербурге. Крепостные И. И. Вульфа проявили большую организованность. Неоднократно тайно собирался мирской сход, принявший ряд решений: не выходить на барщину, не обслуживать семью помещика, послать пятерых ходоков к властям, обработать поля этих посланцев, дважды собрать средства на писание жалоб, выделить людей для похода в Старицу на выручку товарищей, давать одинаковые показания на следствии, единодушно выполнять решения схода, в чем давалась клятва. Зачинщики выступления знали законодательство и, формально не отказываясь подчиняться помещику, не работали на него, ссылаясь на незаконные поборы и увеличение барщины. Крестьяне не взяли за колья и топоры, имея перед собой целый кавалерийский полк, расквартированный в уезде. Но, оказывая сопротивление властям, проявили большое мужество. Характерна фигура Гурьяна Акинфиева как тайного агитатора, призывавшего крестьян добиваться воли.

Узнал ли об этих событиях А. С. Пушкин, приезжавший в ноябре 1828 г. в Малинники, побывавший в январе 1829 г. в Старице, а в октябре — ноябре гостивший в Павловском? С уверенностью можно сказать, что узнал, и не только от помещиков, но и от крестьян. Берновские старожилы вспоминали, что Пушкин «не чуждался дворовых и часто с ними разговаривал и шутил, и крестьяне его также не чуждались, любили с ним беседовать»¹. Да и сам поэт оставил доказательство о невеселых своих размышлениях над участью крепостных в недоконченном «Романе в письмах».

Вскоре же Пушкин приступил к написанию одного из

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., Худ. лит., 1974, т. 2, с. 403.

самых ярких своих антикрепостнических произведений — «Истории села Горюхина». Образ Горюхина — глубочайшее художественное обобщение, в нем запечатлена вся крепостническая Россия. Пушкин шел как от личных своих наблюдений над псковской, тверской и нижегородской деревней, так и от размышлений над историческими судьбами родины в целом. Но как много совпадений в вымышленном сюжете пушкинского повествования с перипетиями драмы, разыгравшейся в Бернове в 1827 г.!

История волнений берновских крепостных должна заинтересовать биографов великого русского поэта и исследователей его творчества.

Н. К. Дроздова,
краевед
(Калинин)

ТВЕРСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «ЗИМА. ЧТО ДЕЛАТЬ НАМ В ДЕРЕВНЕ?»

«Проезжая из Арзрума в Петербург, я своротил вправо и прибыл в Старицкий уезд», — пишет Пушкин 16 октября 1829 года А. Н. Вульфу из Малинников¹. Вторую половину октября — начало ноября Пушкин проводит в Павловском у П. И. Вульфа. Среди написанного им в эти дни и стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?», помеченное 2 (14) ноября.

В стихотворении воссоздана обстановка, окружавшая поэта в те дни. Реальным комментарием к стихотворению могут послужить воспоминания Е. Е. Синецкой, тоже гостившей тогда в Павловском. «Вставал он по утрам часов в 9—10 и прямо в спальне пил кофе, потом он входил в общие комнаты, иногда с книгой в руках, хотя ни разу не читал стихов. После он обыкновенно отправлялся к соседним помещикам, или, если оставался дома, играл с Павлом Ивановичем в шахматы»². Об этих же днях сам Пушкин пишет

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч в десяти томах. М.-Л., АН СССР, 1949, т. X, с. 261. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., Худ. лит., т. 2, с. 81—82.

в неоконченном «Романе в письмах», делая пометку на первом письме героини: село Павловское. Герой романа Владимир признается другу: «Что касается меня, я совершенно предался патриаршеской жизни: ложусь спать в 10 вечера, сзжу на порошу с здешними помещиками, играю со старухами в бостон по копейке и сержусь, когда проигрываюсь» (VI, 75).

Но, конечно, неправильно было бы видеть в стихотворении подобие дневниковой записи: оно должно быть рассмотрено как художественное целое и в общем контексте творчества поэта как веха на его творческом пути.

Прежде всего следует отметить глубокую связь стихотворения с романом «Евгений Онегин». В 1829 г. Пушкин был близок к завершению главного своего произведения. В Павловском он как раз работал над главой о странствии Онегина, впоследствии не включенной в роман. Лирические стихотворения, создаваемые им в ту пору, являются своеобразными «спутниками» великого романа³. В полной мере это касается стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?». Ведь оно представляет не что иное, как пространственный вариант строфы XLIII четвертой главы романа:

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Неволью докучает взору
Однообразной наготой.
Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет.
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott.
Не хочешь? — проверяй расход,
Сердись иль пей, и вечер длинный
Кой-как пройдет, а завтра то ж,
И славно зиму проведешь (V, 94).

По-видимому, на Пушкина в Павловском нахлынули воспоминания о зимнем одиночестве в Михайловском в годы недавней ссылки. Тогда, после шумного Юга, он очутился в

³ Ср.: *Никольский В. А.* Стихотворение А. С. Пушкина «Цветок». — В кн.: *Пушкинские чтения на Верхневолжье. Сборник второй.* Калинин, 1974, с. 60—67.

псковской деревне, теперь, опять-таки после Юга,— в Тверской.

В стихотворении то же доверительное обращение к читателю, та же ирония, то же пристальное внимание к окружающему, что и в процитированной строфе романа. Но в стихотворении больше личного: оно о самом поэте, томящемся однообразным течением дней.

В нем нет развернутой картины природы, как, например, в «Зимнем вечере», «Зимней дороге», «Зимнем утре». Приметы зимнего дня только названы: рассвет, пороша, бледный снег, вьюга, сумерки, мороз. Зато оно насыщено бытом, тем, что занимает в зимнюю пору досуг обитателей затерянного в снегах поместья. Псовая охота по пороше, разговоры о хозяйстве и дворянских выборах, чтение, игра в шашки, гадание на картах, флирт, пение, танцы, прием гостей — все это создает целостную картину однообразных поместных будней.

Герой стихотворения, поэт, находится как бы в плену этой обыденности, из которого ему, кажется, и не освободиться. Пространство стихотворения замкнуто рамками усадебного интерьера. Попытки вырваться из него оканчиваются ничем. Даже охотничий азарт не приносит ощущения свободы и простора. Это, скорее, какое-то кружение на месте, завершающееся возвращением к исходному положению:

Кружимся, рыскаем и поздней уж порой,
Двух зайцев протравив, являемся домой (III, 125).

Символика кружения годом позже будет развита Пушкиным в стихотворении «Бесы».

Из «плена» не вырваться даже мысленно. Не может помочь книга: «...глаза над буквами скользят, А мысли далеко». В таком положении в восьмой главе романа оказывается Онегин:

...Глаз его читали,
А мысли были далеко;
Мечты, желанья, печали
Теснились в душу глубоко (V, 183).

Поэт усиливает впечатление тесноты, замкнутости пространства, погружая все в полусвет: «при первом свете дня», «бледный снег», «вечер... свеча темно горит». Мотив темноты с особенною силою зазвучит у Пушкина в более поздних «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы».

И когда все-таки уединение нарушено приездом соседней молодежи, вносящей оживление и радость, это воспринимается как вторжение со стороны, издали, из-за какой-то черты, которой не переступить самому герою. К тому же это лишь минуты, мгновенья. Поэт предваряет заключительную картину словами «но если».

Время идет и как бы застыло. Его течение — от пробуждения до сумерек и вечера — обманчиво, так как это тоже «кружение», повторение того, что уже было вчера и предвосхищение того, что будет завтра. Поэтом изображен один из зимних дней, похожий на остальные: «Так день за днем идет в уединенье!»

Однообразие и бессодержательность такого существования давит на поэта, обескрыливает его мечту, лишает радости творчества. Наступает мучительное состояние «несдохновенья»:

Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

Как всегда, Пушкин необычайно точен в характеристике изображаемого явления. Лишенный ясности мысли («туманный») и сильного чувства («холодный»), «насильно вырванный» у музы стих страдает невыразительностью («вяло тянется») и бедностью звуковой инструментовки («ко звуку звук нейдет»).

Как это состояние не похоже на ту глубокую расположенность к творчеству, о которой Пушкин поведает в отрывке 1833 г. «Осень»:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут (III, 265).

Правда, автор стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?» «опровергает» сам себя, так как оно поражает художественную значительностью. Поэт остается поэтом.

Стихотворение построено на типичной для Пушкина смене настроений: от печали, уныния — к радости, упоению жизнью, надежде. Такая диалектика чувства лежит в основе

написанных ранее стихотворений «Узник», «Я помню чудное мгновенье», «Вакхическая песня», «Зимняя дорога» и других. Д. Д. Благой в этой связи обращает внимание на стихотворение того же 1829 г. «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «...ни в одном из пушкинских стихотворений не сказывается с такой силой тягчайший личный и общественный кризис и одновременно выход из него, его преодоление — и трагедия и разрешающий ее катарсис, — как в написанных месяца через два после «Зимнего утра»... новых стансах... трагическая мысль о смерти, и своей и всего своего поколения, разрешается другой, светлой, альтруистической мыслью (зерно ее уже в эпитете «Младенца милого ласкаю») о цветении новой, молодой жизни. Благословением ее и завершается это чудесное стихотворение, в котором «лелеющая душу гуманность» поэзии Пушкина одерживает одну из самых трудных и великих своих побед»⁴.

Уже в первой строке стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?» вопрос звучит тревожно. А затем тяжелое настроение характеризуется горьким ироническим восклицанием: «Куда как весело!» И дальше признание: «...стесняясь сердце ноет». И строчка, как будто вырванная из стихотворения «Анчар»: «По капле медленно глотаю скуки яд» (ср. «Яд каплет сквозь его кору»). И, наконец, кульминация, почти крик: «Тоска!» Да ведь это рефрен в повествовании о странствии Онегина! Онегин «отправился» на Юг тотчас по возвращении оттуда Пушкина в 1829 г. Настроение поэта во многом сближается с настроением его героя.

Эта часть стихотворения характеризуется замедленностью, прерывистостью речи, как будто герою его трудно произносить слова. Обильны назывные и нераспространенные предложения: «Зима», «Пороша». «Тоска!», «Вот вечер», «Вьюга воет», «Читать хочу»... Особенное напряжение стиху придадут переносы: «встречаю слугу», «постель покинуть», «права над рифмой».

После кульминации отчаяния наступает перелом в настроении героя. Заявляют о себе молодость, неистраченные силы. С приездом «нежданой семьи»⁵ «оживляется глухая

⁴ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., Советский писатель, 1967, с. 410—411.

⁵ Старицкий краевед Д. А. Цветков предполагает, что это семья Черкашениновых, соседей Вульфов.

сторона». Поэт восклицает: «Как жизнь, о боже мой, становится полна!»

Молодость не отступает перед испытаниями, ей нипочем бури, морозы, «пыль снегов». Жажда полноты жизни и счастья составляет пафос этого стихотворения Пушкина. Поэт-скиталец, только что написавший «Дорожные жалобы», поэт-поднадзорный мечтает о семье, о свободном и вдохновенном творческом труде.

Мажорное настроение настолько сильно, что буквально переплескивается в написанное на следующий день «Зимнее утро», полное света, блеска, простора, стремительного движения. Оба стихотворения вместе образуют чудесную лирическую дилогию.

В заключительных строках анализируемого стихотворения жизнеутверждающим мотивам придается очень важный оттенок. Пушкин пишет:

Но бури севера не вредны русской розе.
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Д. Д. Благой замечает в связи с этим: «И все «зимние» стихотворения Пушкина действительно отличает ярко в них выраженная и по существу, и аксессуарно, и лексически («отечественные звуки») народность, национально-русский колорит»⁶.

Строки — «И дева в сумерки выходит на крыльцо: Открыты шея, грудь, и выюга ей в лицо» — заставляют вспомнить XXX строфу VII главы стихотворного романа, законченной в Малинниках годом ранее:

...И рады мы
Проказам матушки зимы.
Не радо ей лишь сердце Тани.
Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли бани
Умыть лицо, плеча и грудь (V, 153).

В «Евгении Онегине» (глава IV, строфа XLII) Пушкин пошутил над рифмами «морозы — розы», как примелькавшись в поэтических писаниях, но и они вновь обрели под его пером свежесть в контексте, чуждом иронической интонации.

⁶ Благой Д. Д. Указ. соч., с. 475.

Во второй части рассматриваемого стихотворения меняется и строй речи: она течет свободнее, ей свойственна большая интонационная слитность, предложения развертываются, становятся подобными друг другу, появляются единоначатия, начинается преобладать восклицательная интонация. Все это отражает повышенный эмоциональный тонус заключительных строк.

Пушкин выбирает для стихотворения шестистопный ямб. Это не первое его обращение к данному размеру: до 1829 г. им написано не менее тридцати стихотворений, в том числе такие шедевры, как «Редет облаков летучая гряда», «Муза», «К Овидию», два послания цензору, «Ненастный день потух», «Сожженное письмо» и другие. В них шестистопный ямб является необходимым элементом стиля, служащего раскрытию сложного и высокого идеологического или психологического содержания, главным образом в посланиях, сатирах и элегиях. В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» он впервые у Пушкина ритмически воплощает реалистическую картину повседневной жизни. Емкость строки шестистопного ямба позволяет теперь поэту внести в произведение «фламандской школы пестрый сор» и запечатлеть во всей его житейской непосредственности духовный мир человека.

Стихотворение стоит в ряду тех произведений поэта, появление которых знаменует решительный поворот Пушкина к реализму. Стоит в этом плане сравнить его со сходным по основной ситуации стихотворением 1825 г. «Я помню чудное мгновенье», написанным в духе романтической поэтики. Реальная ситуация, там отраженная, воссоздается лишь с помощью биографического комментария. В самом же стихотворении житейские наименования предметов и явлений заменены поэтизмами и перифразами: годы в Михайловском — «мрак заточенья», в которое герой ввергнут «бурь порывом мятежных», приезд знакомой — «чудное мгновенье», а сама она — «гений чистой красоты» (не случайное заимствование выражения у Жуковского!).

Теперь же между реальной обстановкой и читателем нет романтической вуали, вещи называются теми именами, какие они носят в жизни. Стихотворение насыщено бытовой лексикой: тут и арапники, и чашка чаю, и свеча, и шашки, и многое другое. Лишь когда речь заходит о творчестве, поэт прибегает к традиционной поэтической лексике и фразеологии: появляются муза и лира, метафорические выражения («вырываю у музы дремлющей несвязные слова», «усталый

с лирою я прекращаю спор»). Радость поэту приносит не посещение «гения чистой красоты», а приезд двух белокурых и стройных сестриц.

«Иные нужны мне картины», — заявил Пушкин как раз в набросках главы о странствиях Онегина и был верен себе.

Конечно, по силе выражения чувства и его красоте «Я помню чудное мгновенье» не имеет себе равных. И есть темы, по самой природе своей романтические. Мы прибегли к сопоставлению этих двух стихотворений, чтобы оттенить основную тенденцию в исканиях Пушкина на рубеже тридцатых годов.

Поэт создает свои первые прозаические художественные произведения, глубоко задумывается над законами прозаических жанров, экспериментирует. В одно время с работой над стихотворением «Зима. Что делать нам в деревне?» (и на одном с ним жизненном материале!) он начинает писать «Роман в письмах». И произведения эти явно перекликаются.

Л. А. Ильин,
краевед
(Калинин)

ЗАБЫТОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ С. Д. ДРОЖЖИНА «ПАМЯТИ А. С. ПУШКИНА»

Стихотворение С. Д. Дрожжина, посвященное памяти великого русского поэта, дважды включалось автором в сборники его стихов, а затем не перепечатывалось более семидесяти лет и оказалось забытым.

Оно написано в 1881 г. Сохранившиеся рукописные заметки поэта позволяют уточнить дату: 6 октября¹. Дрожжин опубликовал его в разделе «Из старой тетради», приложенном к сборнику стихов 1904 г., а затем, с двумя незначительными стилистическими поправками, ввел в третье издание самого крупного однотомника своих поэтических произведений (приводим стихотворение по этому изданию)².

¹ Музей С. Д. Дрожжина, основной фонд, ед. хран. 97, л. 34 об.

² Новые стихотворения С. Д. Дрожжина (1898—1903 гг.). М., 1904, с. 126; Стихотворения С. Д. Дрожжина. 1866—1888. Третье, значительно исправленное и дополненное издание с портретом и записками автора о своей жизни и поэзии. М., 1907, с. 328.

Памяти А. С. Пушкина

Свое земное назначение
Исполнил славный наш поэт,
Он вынес всякое гоненье
И умер в цвете лет.
А мы, бездействуя, позорно
Рабами прихоти живем
И клоним головы покорно
Пред раззолоченным тельцом.
До сей поры не признан нами —
В своем отечестве пророк,
Который вещими устами
Карает злобу и порок, —
Блуждает так же он, гонимый
Из городов больших и сел,
Нас не страшит неумолимый
Его божественный глагол³.

Стихотворение Дрожжина связано с общественной обстановкой начала восьмидесятых годов прошлого века и спорами вокруг наследия Пушкина, вновь вспыхнувшими в связи с открытием памятника поэту в Москве. Тверской поэт-пахарь был страстным почитателем и ценителем Пушкина. Увлечение поэзией Пушкина пробудило в нем желание писать стихи самому. В автобиографических записках Дрожжина читаем: «В 1866 году, не довольствуясь чтением покупаемых книг, я записался в библиотеку и в первый раз прочитал полное собрание сочинений Пушкина. Его стихотворения снова навели меня на мысль написать что-нибудь самому, и я уже начал писать стихи постоянно; они выливались у меня под настроением минуты, прямо из потрясенной чем-нибудь души»⁴.

Чем же был потрясен Дрожжин, раздумывая над судьбою Пушкина и его наследием? Тем, что гений поэта не получил на его родине всеобщего признания, что голоса недругов Пушкина продолжают звучать. К Пушкину глухи те, кто «покорно клонит головы пред раззолоченным тельцом», кто живет «рабами прихоти», «бездействует позорно».

³ В публикации 1904 года третий стих имел редакцию: «Он вынес злобу и гоненье», а двенадцатый — «Карал неправду и порок». Примечательна замена прошедшего времени настоящим.

⁴ Жизнь поэта-крестьянина С. Д. Дрожжина (1848—1905), описанная им самим, и избранные стихотворения. М., 1906, с. 51.

Толпе современных мещан чужда гуманистическая и свободолобивая мысль Пушкина, — говорит своим стихотворением Дрожжин.

Поэтому он перефразирует общезвестное выражение «Несть пророка в отечестве своем»:

До сей поры не признан нами —
В своем отечестве пророк...

Выразить отношение к Пушкину помогает Дрожжину Лермонтов. Из лермонтовского «Пророка» заимствованы слова и обороты речи. Лермонтовский Пророк говорит о себе: «В очах людей читаю я Страницы злобы и порока». А у Дрожжина Пушкин «вещими устами Карает злобу и порок». Лермонтовский Пророк «из городов бежал... нищий». И у Дрожжина «Блуждает так же он, гонимый Из городов больших и сел». Читающая Россия, по мысли Дрожжина, в долгу перед Пушкиным. Дрожжин сохраняет размер лермонтовского «Пророка». Среди поэтических откликов на Пушкинские дни 1880 года (А. Голенищева-Кутузова, А. Плещеева, Я. Полонского, В. Соллогуба, А. Фета) стихотворение Дрожжина выделяется силою гневного осуждения тех, кто предаёт забвению пушкинское наследие. Будучи уже сложившимся поэтом некрасовской школы, он осознает себя и последователем величайших русских поэтов 20-х—30-х годов XIX в.

Дрожжинское стихотворение — свидетельство отношения к Пушкину широких демократических кругов последних десятилетий прошлого века.

Л. И. Кац,
искусствовед
(Калинин)

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ В СОБРАНИИ КАЛИНИНСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

Разными путями и в разное время поступали произведения искусства в Калининскую областную картинную галерею. Постепенно накапливаясь, они составили первоклассную коллекцию, в которой выделяется своим высоким качеством раздел искусства первой половины XIX в. Собранный из

прекрасных подлинных произведений живописи, графики и скульптуры, он дает яркую картину искусства того времени, его противоречий и борьбы нового со старым. На полотнах, в рисунках, скульптурах встает перед посетителем галереи и пушкинское время.

Имя Пушкина невольно в нашем представлении связывается прежде всего с Петербургом. Известно не так уж много живописных изображений северной столицы тех лет. Два из них экспонируются в нашей галерее.

Одну из этих картин — «Вид Петербурга. Биржа» — написал известный художник, «отец русского городского пейзажа» *Ф. Я. Алексеев* (1753—1824). Перед зрителем предстает знаменитая стрелка Васильевского острова с недавно воздвигнутым мощным зданием Биржи и площадью перед ней, торговым центром города. Площадь полна народа, у пристани и на Неве корабли и лодки, внизу, у самой воды, изображены жанровые сценки, свидетельствующие о наблюдательности художника и его внимании к народной жизни. «Невы державное течение» разделяет берега, и вдали возникает «строгий, стройный вид» центральной части Петербурга с дворцами и Адмиралтейством. Спокойный ритм картины, голубая воздушная дымка, окутывающая все пространство, четкость линий и строгая соразмерность зданий — все передает величавость русской столицы. Но ясные небеса уже затягиваются темной тучей, как предвестием бурных событий, которые могут потрясти всю жизнь страны.

Другая картина, написанная *М. М. Сажиным* (1818 — после 1880), тоже называется «Вид Петербурга». Она создана в 1837 г. и изображает Петербург отнюдь не парадный. Художника привлекла характерная народная сценка: рыбаки в ярких красных и синих рубахах, разгружающие на Неве лодку. Их фигуры дышат большой силой, крепким здоровьем. Краски мажорны, чем-то они близки народному примитиву. Художник сумел увидеть и показать трудовой Петербург, который кормил и одевал «город пышный, город бедный».

Эти две картины, в их сопоставлении, воссоздают подлинный облик «северной Пальмиры».

Пейзажная живопись, однако, не определяла в это время магистральной линии развития русского искусства. Высшие его достижения проявились особенно ярко в портретной и жанровой живописи.

На рубеже XVIII и XIX вв. протекала деятельность портретиста *С. С. Щукина* (1758—1828). В галерее представлен его «Портрет Александра I» (1809). Пушкин характеризовал царя как «властителя слабого и лукавого», «кочующего деспота», человека, который «хромает головою». С. С. Щукин, художник правдивый и честный, сумел увидеть и передать двуличие натуры Александра I: его холодный, будто замороженный взгляд и любезную улыбку в углах рта. Вспоминаются стихи Пушкина по поводу скульптурного портрета Александра I резца датского скульптора Торвальдсена:

Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и жизни арлекин.

Русский художник понял это гораздо раньше датского скульптора и в небольшом портрете сумел создать очень выразительный образ.

О. А. Кипренский (1782—1836) — художник, в творчестве которого с особой силой воплотился высокий дух национального подъема периода Отечественной войны 1812 года. Он создал прекрасные, одухотворенные портреты своих современников, один из лучших прижизненных портретов Пушкина.

В Калининской галерее хранятся три его произведения. Самым ранним из них является карандашный рисунок 1811 г., выполненный во время пребывания художника в Твери. На нем изображен Иван Петрович Вульф, родоначальник тех Вульфов, в старицких имениях которых бывал Пушкин. И. П. Вульф представлен на рисунке глубоким стариком, с морщинистым и усталым лицом, но живыми, хотя и печальными, глазами. Легкими штрихами переданы лицо и волосы, более плотными — одежда. Эта манера рисунка характерна для художника.

Пастель 1813 г. «Мужской портрет» удивительно верно и поэтично воссоздает облик человека пушкинского времени. Задумчивость, тонкая одухотворенность его лица вызывают ассоциации с образами пушкинских героев. Пастель построена на сочетании синих тонов: от нежных голубых теней на лице до глубокого синего тона фрака и ярко-синего неба на фоне. Такое красочное решение в сочетании с бархатистой поверхностью пастели придает произведению особую красоту и обаяние.

В 1826—1827 гг. Кипренским написана картина «Мечтательница». «Задумчивость — ее подруга от самых колыбельных лет», — вспоминаются невольно слова Пушкина. Художник создает поэтический образ современницы, подчеркивая чистоту ее прекрасных серых глаз, нежность и одухотворенность лица. Умение передать задушевность и человечность, характерные черты ранних произведений Кипренского, отразились и в этой картине.

Кипренский в ряде своих произведений отдает дань романтизму с его приподнятостью, создавая образы необыкновенной одухотворенности, подчеркивая в них богатство и красоту внутреннего мира человека.

Поляк А. О. Орловский (1777—1832), для которого Россия стала второй родиной, был убежденным романтиком. Особенно это сказалось в его автопортретах (живописных и графических) и в военных сценах. Не случайно Пушкин, обращаясь к нему, написал:

Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй, Орловский, ночь и сечу.

Его пастель «Украинец» изображает человека страстного, волевого характера. Его напряженный недобрый взгляд как будто прокалывает зрителя, губы презрительно изогнуты в саркастической усмешке. В его облике что-то острое, колющее. Такую глубокую портретную характеристику у Орловского можно встретить не часто. Видимо, изображенный человек чем-то сильно заинтересовал художника.

Кроме пастели «Украинец», в галерее хранится несколько литографий Орловского: автопортрет, военные и жанровые сцены.

В. А. Тропинину (1776—1857), как и Кипренскому, выпало счастье написать в 1827 г. портрет А. С. Пушкина. Каждый из них, соприкоснувшись с личностью гениального поэта, сумел подняться в своем творчестве на какую-то новую ступень, в чем-то даже преодолеть самого себя.

Три произведения Тропинина, хранящиеся в Калининской галерее, характерны для его творчества. Среди них — небольшой этюд «Украинец», во многом решенный для Тропинина традиционно, но не без внимания к характеру человека, в котором художник сумел подчеркнуть черты мужественности и непокорности. К раннему периоду творчества Тропинина относится небольшая картина «Пряха». Этот сюжет долго занимал художника (известно пять вариантов

«Пряхи»). Картина из калининского собрания отличается большой демократичностью образа. Художнику удалось передать как внешний облик украинской крестьянки, так и ее независимый характер. Поэтический пейзаж, залитый лучами заходящего солнца, служит фоном, на котором четко вырисовывается фигура молодой девушки, занятой привычным делом. О большом мастерстве Тропинина говорит и выполненный им в тридцатых годах «Портрет художника Джузеппе-Коломбо Артари». На лице Артари — следы жизненных испытаний: печальный напряженный взгляд, скорбные складки на щеках, опущенные уголки губ. Интенсивным звучанием синего, красного, черного и белого тонов подчеркнут пылкий темперамент южанина. Глубокий по внутренней характеристике, исполненный в энергичной живописной манере, этот портрет является ярким примером творчества Тропинина московского периода.

Уже в творчестве Кипренского и Тропинина очевидно стремление к реалистическому изображению жизни.

В большей степени поворот к реализму выражен в творчестве А. Г. Венецианова (1780—1847). Художник заявил: «...ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повинаться ей одной без манеры какого-нибудь художника, то есть не писать картину *à la Rembrandt*, *à la Rubens* и проч., но просто, как бы сказать *à la Натура*»¹. Этот поворот к изображению жизни «*à la Натура*» произошел у художника на нашей тверской земле. Именно здесь созданы его лучшие картины, утверждающие красоту и достоинство русского крепостного крестьянина, с глубокой нежностью воспевающие прелесть скромной северной природы.

Лучшим из произведений Венецианова в калининском собрании являются акварель «Крестьянка, расчесывающая лен». Милое и спокойное лицо юной девушки, с синими, как весеннее небо, глазами, смотрит с этого портрета. Руки привычно держат прядь льна. Свежие и чистые краски акварели образуют тонкие аккорды синего тона (глаза, отделка сарафана), в целом же светлая, нежная картина хорошо передает человечность и чистоту облика юной крестьянки. Этот акварельный этюд лег в основу картины пастелью 1822 г. (частная коллекция в Париже).

¹ См.: Савинов А. Художник Венецианов. М.-Л., Искусство, 1949, с. 29.

Совсем по-иному изображен художником П. И. Милюков, владеец имения Поддубье Вышневолоцкого уезда Тверской губернии, сосед и близкий знакомый Венецианова. В его лице — барское сибаритство, сочетающееся с своенравием и самодурством, в глазах холодные огоньки, что-то недоброе.

Большую роль в развитии реалистической живописи сыграли художники школы Венецианова. Одним из самых талантливых учеников Венецианова был крепостной художник *Г. В. Сорока* (1823—1864). Картина «Вид озера Молдино», изображающая родные места художника, пронизана спокойствием. Зеркальная гладь озера с зыбким отражением в воде берега и строений, неяркая голубизна неба, статная фигура крестьянки на первом плане — все овеяно искренним и глубоким чувством художника. В пейзаже средней полосы России он сумел наиболее полно выразить свое чувство любви к родине, свою мечту о светлой и радостной жизни.

Кроме пейзажей, Сорока писал жанровые картины и портреты. В портретах он более скован, больше сказывается отсутствие настоящей школы (помещик Милюков не дал ему возможности завершить обучение у Венецианова). Однако в лучших из них Сорока достигает проникновения в личность портретируемого. Так, в одном из вариантов портрета *А. Г. Венецианова*, хранящемся в Калининской галерее, он с большой искренностью пишет своего старика-учителя.

Венециановцы *С. Заряно*, *Л. Плахов*, *К. Зеленцов*, каждый в меру своих способностей и склонностей, трудились в области портретной и жанровой живописи. Наиболее интересна картина *Л. Плахова* «Столярная мастерская», на которой изображена непритязательная сценка из жизни городских ремесленников, переданы естественность поз и жестов, воспроизведены типичные детали их быта. Эта картина была показана в 1833 г. на выставке в Академии художеств.

Противоречивость и сложность эпохи отразились во многих явлениях художественной жизни, в частности в живописи. Наряду с реалистическим направлением, с его интересом к внутреннему миру человека, к родной природе большое место в те годы занимал официальный парадный портрет, блестяще-холодный, где за внешней красотью исчезал человек с его мыслями и чувствами. Портреты *Л. С.* и *Е. Н. Потоцких*, написанные обрусевшим французом *Б.-Ш. Митуаром*, «Портрет баронессы Яшвиль» поляка *И. И. Олешкевича* являют примеры этого направления.

Не избежал его влияния ученик Венецианова *А. В. Тыранов* (1808—1859), уроженец г. Бежецка. Учась у Венецианова, он достиг больших успехов в жанровой и портретной живописи. Начав свою деятельность как реалист, верный продолжатель венециановских принципов, он впоследствии стал учеником прославленного живописца *К. П. Брюллова* и испытал сильное его влияние. В конце жизни Тыранов пережил творческий кризис, о чем свидетельствует его картина «Аллегория. Борьба за душу». Традиционно-академическая по сюжету и композиции, она ни в какое сравнение не идет с такими произведениями Тыранова, в которых видно стремление постигнуть и передать сущность человека, как в его юношеском «Автопортрете», останавливающем внимание зрителя серьезностью и даже какой-то удрученностью лица с напряженно всматривающимся взглядом. В «Портрете ржевской купчихи» скупыми живописными средствами дана выразительная социальная и психологическая характеристика человека.

Ученицей Венецианова была и его старшая дочь *Александра*. Ее произведения встречаются в музеях страны крайне редко. Тем более интересна ее картина «Почтовая станция», хранящаяся в Калининской галерее. Этот сюжет, не очень распространенный в живописи, был типичен для России первой половины XIX в. Немало почтовых станций повидал во время своих странствий Пушкин и даже изобразил одну из них в «Станционном смотрителе». *А. А. Венецианова* (1816—1882) с большой убедительностью воссоздает неторопливую жизнь почтовой станции, какую-то сонную тишину, экипаж у крыльца, занятых своим делом людей. Видно, проезжающие здесь редки, и в знойный летний день все будто застыло, все вырисовывается в неподвижном воздухе с необыкновенной четкостью.

Влияние Венецианова не ограничивалось только его учениками, а захватывало многих художников, которых можно поэтому причислять к так называемому «кругу Венецианова». Вероятно, к нему принадлежал и неизвестный автор картины «В избе». Это потемневшая от времени, написанная не слишком умело картина говорит о смелости художника, сумевшего с большой точностью воспроизвести ужасающий быт крепостной деревни. Литературные параллели к картине можно видеть в пушкинских «Деревне», «Румяный критик мой...» и «Истории села Горюхина». «Черная» изба, скудные предметы крестьянского быта, барские индюшки,

зимующе рядом с крестьянскими детишками, — как убога и беспросветна жизнь крепостного!

Рядом с этой картиной кажутся несколько идеализированными «Пастушок» и «Смеющийся мальчик с пряниками», также сближаемые с венециановской школой.

К школе Венецианова в какой-то мере можно отнести и художника *В. А. Лобова* (род. 1828 г.), автора картины «Плотник». В картине привлекает вдохновенное и решительное лицо человека, занятого трудом, смелый поворот головы, сильные руки. Есть в нем какая-то возвышенность чувств, большая одухотворенность.

В Калининской областной галерее хранится несколько произведений художников, которых Пушкин знал и с которыми общался. Правда, эти произведения созданы уже после гибели поэта, но упомянуть о них необходимо.

Г. Г. Чернецов (1802—1865) в знаменитой картине «Парад на Царицыном лугу» изобразил группу писателей и среди них *А. С. Пушкина*. В галерее хранится одно произведение *Г. Г. Чернецова* — картина «Фонтан Хабания в Каире» (1845), написанная в результате путешествия художника по странам Ближнего Востока. В ней отразилось его увлечение экзотической природой, непривычной архитектурой и необычным укладом жизни далекой страны.

В 1836 г. в Академии художеств в Петербурге была открыта большая художественная выставка. Ее посетил *А. С. Пушкин*. *И. К. Айвазовский* (1817—1900) вспоминает: «...до смерти за три месяца, именно в сентябре, приехал в Академию с супругой Натальей Николаевной на нашу ...выставку Александр Сергеевич Пушкин.

Узнав, что Пушкин на выставке, в Античной галерее, мы, ученики Академии и молодые художники, побежали туда и окружили его... Наш инспектор Академии Крутов, который его сопровождал... взял за руку и представил меня Пушкину, как получившего тогда золотую медаль (я оканчивал Академию). Пушкин очень ласково меня встретил и спросил, где мои картины...»².

В Калининской галерее находится несколько произведений *И. К. Айвазовского*. Исполненная в 1834 г. еще учеником Академии художеств картина «Амальфи» еще мало говорит о будущем выдающемся маринисте, но уже свидетельствует

² См. *Барсамов Н. С.* Иван Константинович Айвазовский. М., Искусство, 1962, с. 21.

о его большой любви к морю. Наиболее же значительными картинами его из калининского собрания являются «Вид Вико близ Неаполя» (1855) и «Золотой Рог» (1895).

Галерея располагает большой коллекцией гравюр (свыше тридцати листов) знаменитого гравера *Н. И. Уткина* (1780—1863). Одно из лучших его произведений — портрет *А. С. Пушкина*, гравированный в 1828 г. для альманаха «Северные цветы». Современники отмечали большие достоинства этого портрета. Сам Пушкин высоко ценил талант Уткина и с большим теплом отзывался о гравере. По гравюрам Уткина в галерее можно составить представление о различных аспектах творчества этого художника. Он отдал дань историческим композициям — роду искусства, наиболее почитаемому в те времена, хотя и не поднимавшемуся на высоту, занимаемую портретом. Такова гравюра «*Иоанн Креститель проповедующий*» (с картины Рафаэля Менгса), за которую Уткин в 1802 г. удостоен в Академии художеств большой золотой медали. Целых тринадцать лет гравировал Уткин картину *В. К. Шебуева* «*Св. Василий Великий*» (1843—1856), однако эта работа, потребовавшая от художника огромного труда, может характеризовать лишь виртуозность его как резца. Отвлеченное от живой жизни содержание оставило художника, в сущности, равнодушным, и гравюра получилась холодной, бесстрастной.

Самые большие достижения Уткина были в области портретной гравюры. Патриотическим чувством проникнут портрет *А. В. Суворова* (1818), воссоздающий глубокий, простой и энергичный облик великого русского полководца; историк *Н. М. Карамзин* — напряженный взгляд глубоко сидящих глаз, нахмуренный лоб, чуть приоткрытые губы; президент Академии художеств *А. Н. Оленин* — суровый и властный старик с надменно поджатыми губами. Выразительны портреты недругов Пушкина: министра народного просвещения *С. С. Уварова*, главы «Беседы любителей русского слова» *А. С. Шишкова*.

Произведений скульптуры первой половины XIX в. в галерее сравнительно немного. Выделяется среди них бронзовый бюст *А. С. Пушкина*, одна из отливок скульптурного портрета, созданного скульптором *И. П. Витали* (1794—1855) по впечатлениям от встреч с поэтом в Москве в 1836 г. Бюст выполнен был в 1837 г., уже после гибели поэта, по заказу его друга *П. В. Нащокина*. Бюст горячо приняли современники. Так, *М. П. Погодин* писал в апреле 1837 г. *П. А. Вя-*

земскому: «Какой бюст Пушкина у нас вылеплен! Как живой! Под надзором Нащокина делал Витали».

Портрет удался скульптору. Несмотря на некоторую условность, какую ему придадут классицистические черты (обнаженная грудь, низкий погрудный срез), он отличается естественностью и выразительностью.

Удивительным мастером был рисовальщик, живописец, скульптор и медальер *Ф. П. Толстой* (1783—1873). Глубоко патриотичны его медали, посвященные событиям Отечественной войны 1812 г. Полны изящества и тонкого проникновения в суть произведения иллюстрации к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». Работы Толстого хорошо знал и высоко ценил Пушкин. В «Евгении Онегине» он упоминает о «Толстого кисти чудотворной» (строфа XXX, глава четвертая). Он мечтал о том, чтобы книга его сочинений была украшена рисунками *Ф. П. Толстого* (письмо Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу от 15 марта 1825 г. из Михайловского). В галерее хранится несколько произведений этого замечательного мастера. Особенно интересны два ранних горельефа — «Мальчик с покрывалом» (1808) и «Купающиеся дети» (1809), отличающиеся тонкостью лепки, удивительной пластичностью, мастерством использования фактуры полупрозрачного розового воска. Рисунок пером «Лиза» отличается изяществом тонких певучих линий.

Рисунки и акварели Толстого с удивительным мастерством воспроизводили ветки и букеты цветов, птичек, бабочек. Акварель «Цветы» из собрания галереи поразительно передает букетик засушенных цветов. На черном фоне распластаны еще не потерявшие цвета розовый шиповник, голубые незабудки, зеленые листья. Нежно, поэтично, с большим пониманием возможностей акварельной техники исполнен этот натюрморт.

Все основные направления искусства того времени очень своеобразно отразились в русской провинции. Там мы встречаем и парадный портрет, но более сухой и скованный, чем в произведениях столичных мастеров, и особое преломление романтической манеры через призму наивности, чистосердечия и некоторой профессиональной неумелости.

Из имения Покровское Осташковского уезда Тверской губернии в галерею поступили портреты владельцев его Казиных, написанные Шульцем. Вероятно, это был заезжий иностранный художник, работавший на помещика. Это своеобразный вариант парадного портрета.

Мать семейства, М. Ф. Казина, изображена уже немолодой, с немного туповатым и застывшим выражением лица. Во всем ее облике — чопорность и неколебимое сознание своего достоинства. В исполненном в 1840 г. портрете ее дочерей перед зрителями предстают типичные провинциальные барышни, жеманные, с осиными талиями и скукою на лицах. Художник добросовестно выписал и атласные платья, и зеленый плющ фона, но не смог одухотворить своих героинь.

Значительным явлением было творчество осташковского живописца *Я. М. Колокольниково-Воронина* (1782— после 1844 г.), не получившего систематического художественного образования, но соприкоснувшегося со столичной культурой (в 1838 г. Академия художеств возвела его в звание свободного неклассного художника)³.

Трогательно-наивным представляется его «Автопортрет с семьей» (1820), в котором есть и теплота чувства, нежность общения изображенных лиц и некоторая неумелость, несовершенство в передаче фигур. Красота и поэзия внутреннего мира художника, его жены и маленького сына переданы прочувствованно, но, может быть, несколько сентиментально. Значительно позднее исполнен его «Автопортрет», на котором художник изображен в зале своего осташковского дома, украшенном отделанными под малахит колоннами и слепками с античных скульптур. Художник сидит за мольбертом с палитрой и кистью в руках. Сосредоточен и напряжен взгляд, горько сжаты губы. Видимо, нелегко было осташковскому живописцу утвердить себя в любимом искусстве и добиться положения в обществе и материального достатка.

Начисто лишен поэтичности поздний «Портрет жены художника». Пожилая женщина с добрым и немного усталым лицом изображена за шитьем, сидящей в комнате у окна. Сухость живописи подчеркивает прозаичность созданного автором образа.

Таким образом, коллекция Калининской областной картинной галереи позволяет зримо представить пушкинскую эпоху, развитие искусства того времени.

³ *Герцифельд В.* Забытый художник. М., Художник, 1975, № 9, с. 51—53.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА ПУШКИНА

<i>Фридман Н. В.</i> Поэма А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»	3
<i>Никишов Ю. М.</i> Пушкин как герой своего стихотворного романа	24
<i>Рыжов В. В.</i> Инновация литературных образов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	46
<i>Овчарова П. И.</i> «Повести Белкина» Пушкина как книга новелл	52

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Строганов М. В.</i> Об одной реминисценции из Пушкина в романе Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских»	73
<i>Гапоненко П. А.</i> Лирика А. Н. Майкова и поэтическая традиция А. С. Пушкина	77
<i>Кедрова М. М. И. С.</i> Тургенев о восприятии творчества А. С. Пушкина	94
<i>Никольский В. А.</i> Салтыков-Щедрин и Пушкин	107

ПУШКИН И ТВЕРСКОЙ КРАЙ

<i>Ильин М. А.</i> Бунт крепостных в селе Берново в 1827 году	125
<i>Дроздова Н. К.</i> Тверское стихотворение А. С. Пушкина «Зима. Что делать нам в деревне?»	136
<i>Ильин Л. А.</i> Забытое стихотворение С. Д. Дрожжина «Памяти Пушкина»	143
<i>Кац Л. И.</i> Изобразительное искусство пушкинской эпохи в собрании Калининской картинной галереи	145

ВОПРОСЫ

БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА

Межвузовский тематический сборник

Редактор *С. А. Сусова*
Тех. редактор *Е. В. Ратникова*
Корректор *Н. А. Подшивалова*

Сдано в набор 12/II—79 г.	Подписано в печать 3/V—79 г.
Формат 60×84 ¹ / ₁₆ .	Бумага типографская № 1.
Физ. печ. л. 9,75	Усл. печ. л. 9,07
Тираж 500 экз.	Уч.-изд. л. 9,23
	Цена 1 руб. 30 коп.

Издано Калининским государственным университетом
Темплан 1979 г., поз. 1429.
170013 Калинин, 13, Желябова, 33.
Отпечатано в г. Калинин. Обл. типография, Студенческий пер., 28.