

## ПУШКИН И БОМАРШЕ

Проблема «Пушкин и Бомарше» изучена недостаточно<sup>1</sup>. Автор единственной специальной работы, посвященной этому вопросу, В. Э. Вацуро подчеркнул творческую близость русского поэта французскому комедиографу в период создания трагедии «Моцарт и Сальери»: «На границе тридцатых годов ему (Пушкину — Л. В.) блеснул «веселый Бомарше», столь близкий его творческому гению, — и исчез, оставив за собой неизгладимый след»<sup>2</sup>. При всей справедливости этого утверждения оно недостаточно точно: воздействие Бомарше на Пушкина не было подобно блеску молнии внезапным и кратковременным. Уже первое лицейское стихотворение Пушкина, одна из первых его эпиграмм, первая критическая статья связаны с Бомарше. Французский комедиограф имел немаловажное значение не только для драматургии Пушкина, но также для его поэзии, прозы и публицистики.

Творчество Бомарше, наследника лучших достижений французской комедии XVII—XVIII веков, смелого новатора, ломающего классицистические каноны и прокладывающего дорогу реалистической драматургии XIX в., для реалиста-Пушкина значимо во многих отношениях. Для русского поэта прежде всего в новаторских достижениях Бомарше важно то, чем он обогатил комедиуную традицию по сравнению с Мольером:

<sup>1</sup> В. А. Францев. К творческой истории «Моцарта и Сальери» (К вопросу об автобиографичности Пушкина). Прага, 1931, с. 13—14; М. П. Алексеев. Комментарий к трагедии «Моцарт и Сальери». — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения, М.—Л., 1935, с. 536—537. В дальнейшем: М. П. Алексеев; И. М. Нусинов. Пушкин и мировая литература. М., 1941, с. 85 G. Lozinsky. Pouchkine, lecteur de Beaumarchais. — Revue de littérature comparée, 1937, p. 1, p. 233—234. В дальнейшем: G. Losinsky. Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 143—144. В дальнейшем: Б. В. Томашевский; М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, с. 104. В дальнейшем: М. П. Алексеев. Пушкин; А. Гляссе. Об источнике одной лицейской эпиграммы Пушкина. — В кн.: Временник пушкинской комиссии 1970, Л., 1972, с. 77—79. В дальнейшем: А. Гляссе; В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 106. В дальнейшем: В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон; В. Э. Вацуро. «К вельможе». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 195—196. В дальнейшем: В. Э. Вацуро. «К вельможе».

усложненная структура характера, тонкий психологизм, знание сердца светского человека, острая критика предреволюционной Франции.

Блистательный текст комедий Бомарше, который Пушкин знает чуть ли не наизусть, яркие театральные впечатления от постановок его пьес и, наконец, гениальная музыка Россини и Моцарта, послужившая еще большей славе его комедий, — все это вместе определило сложный комплекс восприятия Пушкиным творчества Бомарше.

В глазах русского поэта французский комедиограф обладал неоспоримым обаянием не только как художник, но и как незаурядная личность. На протяжении всей жизни Пушкину открываются все новые грани человеческого облика Бомарше. По мере того, как проявляются новые стороны многогранного таланта самого поэта, под новым ракурсом воспринимается им и французский комедиограф. От стихотворения «К Наталье» (1814) до создания статей «Александр Радищев» (1836) и «Французская академия» (1836) девятнадцать раз, прямо или косвенно, возвращается Пушкин к произведениям Бомарше и к его легендарной биографии<sup>3</sup>.

Социальная значимость театра Бомарше не сразу открывается Пушкину. Его первые лицейские восторги отданы заразительному смеху «Севильского цирюльника». В эти годы гений Бомарше сродни игривой музе поэта: французский комедиограф, как и он сам, — наследник «галантного» века, традиции легкой и изящной фривольности.

В стихотворении «К Наталье», отразившем, как известно, впечатления лицеиста от постановок царскосельского крепостного театра графа В. В. Толстого<sup>4</sup>, образы «Севильского цирюльника» и «Женитьба Фигаро» сливаются с шаловливым обликом самого поэта<sup>5</sup>. С этих лет герои знаменитой трилогии постоянно привлекают воображение Пушкина. Розина, Бартоло, Фигаро, Керубино, Бридуазон, Базиль в разных ассоциациях, в лирическом и ироническом контексте — постоянные гости его творческого мира.

Первое стихотворение Пушкина насквозь театрально: яркие декорации, пластические детали, костюм и грим Бартоло,

<sup>2</sup> В. Э. Вацуро. Пушкин и Бомарше (Заметки). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. VII, Л., с. 214. В дальнейшем: В. Э. Вацуро.

<sup>3</sup> В библиотеке Пушкина хранилось шеститомное собрание сочинений Бомарше издания 1828 г. с подробным очерком жизни, изложенным в апологетических тонах. *Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*. T. 1, Paris, MDCCCXXVIII. В дальнейшем: Beaumarchais.

<sup>4</sup> См.: К. Я. Грот. Пушкинский лицей. СПб, 1911, с. 60 Б. В. Томашевский, с. 143.

<sup>5</sup> «Если бы он не был так нехорош собой, я бы прозвала его Керубино. Действительно, он проказит совершенно по-детски, на этом он как-нибудь и сломит себе шею», — напишет позже о Пушкине В. Ф. Вяземская мужу (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб, т. V, ч. II, с. 115).

«дерзкий» сценический жест отражают зрительные впечатления Пушкина. Четырнадцатилетний поэт восхищается всеми перевоплощениями «миловидной жрицы Тальи», хотел бы играть роли всех ее партнеров, ради прелестей «легкой, миленькой Розины» согласен даже на то, чтобы стать «седым опекуном», «старым пасынком судьбины в епанче и с париком». Розина воспринимается Пушкиным пока еще в своей первой ипостаси, «севильская графиня» появится позже. И вообще «Женитьба Фигаро» представлена в этом стихотворении только той стороной, которая близка шаловливой музе лицеиста, — незримо присутствующим образом Керубино. Юный поэт как бы усваивает интонацию знаменитого монолога Керубино, влюбленного во всех представительниц прекрасного пола одновременно.

В лицейские годы Пушкину открылась другая грань творческой личности Бомарше: умение проворной эпиграммой «пригвоздить» врага. Стоило ему со всем пылом юности включиться в литературную борьбу своего времени, ринуться в атаку на «Беседу губителей Российского Слова» (XIII, 30), как именно Бомарше подсказал ему форму и стиль первой лицейской литературной эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов». Послужившая образцом для Пушкина эпиграмма Бомарше, высмеивающая трех членов Конвента, выступивших в 1792 г. в Законодательной ассамблее с клеветническими по его адресу обвинениями по поводу закупки им 60.000 ружей, была известна лицеистам, по-видимому, благодаря наставнику лицейстов де Будри, брату Марата<sup>6</sup>.

Тот факт, что именно Бомарше оказался вдохновителем эпиграммы «Угрюмых тройка есть певцов», нам представляется не случайным. Пушкин высмеял князей-стихотворцев на «Ш» (XIII, 3) сразу же после скандала, развернувшегося в связи с постановкой комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского. С театральными боями имя Бомарше связалось наиболее естественно, французский комедиограф — прежде всего человек театра, в театральной борьбе он — союзник.

На наш взгляд, есть закономерность и в том, что Бомарше незримо присутствует и в первой критической статье Пушкина «Мои замечания о русском театре» (1820). Эта статья, содержащая поразительную по зрелости эстетической мысли оценку русской сцены начала двадцатых годов, во многом была близка драматургической позиции Бомарше (подчеркивание им важной роли зрителя, требование естественности в игре и пр.). Мы находим в ней скрытую реминисценцию из Бомарше, оставшуюся незамеченной исследователями, по-видимому, из-за неожиданности пушкинского сопоставления. Заме-

<sup>6</sup> См.: А. Гляссе, с. 77—79.

тив, что лишь талант Екатерины Семеновой спасал от провала чахлые трагедии — плод переводческих усилий целой «кооперации» поэтов, которые сами не видели большой чести для себя считаться их авторами, Пушкин пишет: «Голос актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых *каждый отец отрекается поодиночке*» (курсив мой. — Л. В.). Шутка Пушкина — косвенная реминисценция из «Женитьбы Фигаро». Во время суда в доме графа Альмавивы судья излагает суть спора между авторами: «Тяжба возникла из-за одной мертворожденной комедии: оба от нее отказываются, каждый утверждает, что это не он писал, а другой<sup>7</sup>. «Мудрое» решение Альмавивы придало этому парадоксальному делу еще большую пикантность: «пусть вельможа поставит под ним свое имя, а поэт вложит в него свой талант» (427). По-видимому, Пушкину запомнилась остроумная сценка; осознанно или нет, он использует ее в полемической статье.

В двадцатые годы Бомарше-остроумец, волшебник «cause-gie» больше всего привлекает Пушкина. Известно, что сам поэт в это время отдает щедрю дань искусству остроумной беседы, изящного каламбура, «летучего словца». Вяземский, «остряк замысловатый», Фонвизин, прославившийся «пропастью bon mots», Грибоедов, непревзойденный собеседник, вызывают его восхищение. Бомарше в этом отношении — высший эталон. Сравнение с ним — самый лестный комплимент. Пушкин подчеркивает, что таково общее мнение, а вовсе не его личное. Желая оттенить искусство Фонвизина вести беседу, Пушкин приводит оценку кн. Юсупова «C'était un autre Beaumarchais pour la conversation» (XIV, 143) (В разговоре это был второй Бомарше).

В письмах Пушкина, в его статьях, произведениях, в письмах его корреспондентов звучат знаменитые остроты Бомарше, прославленные реплики его героев. Чаще всего они приводятся по-французски, как они запомнились из текста комедий. «O femme, femme, créature faible et décevante» (XIV, 208), — шутливо негодует Пушкин по адресу Е. М. Хитрово<sup>8</sup>. «Qui est-ce ~~qui~~ donc que l'on trompe ici» (VIII, I, 42)<sup>9</sup>, — возмущается героиня отрывка «Мы проводили вечер на даче» ханжеским поведением рассказчика. «C'est l'âge du Chéribin» — точный и емкий эпиграф к «Пажу». Аллюзии с Бомарше чаще всего возникают в шутливом, ироническом или фривольном контексте. В этом плане характерно письмо Пушкина А. И. Тургеневу от 9 июля 1819 года. Оно насквозь пронизано

<sup>7</sup> Бомарше. Избранные произведения. М., 1954, с. 427. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.

<sup>8</sup> Слова Фигаро: «О женщина! Женщина! Женщина! Создание слабое и коварное» (453).

<sup>9</sup> Знаменитая реплика Базиля из «Севильского цирюльника»: «Кого здесь надувают?» (326).

литературной игрой, все знакомые получают клички: адресат — «кардинал-племянник», Н. И. Тургенев — «оба Мирабо», Кавелин — «инквизитор», а министр духовных дел и народного просвещения А. Н. Голицын неожиданно обозначается именем корыстного клеветника Базиля: «...прошу камергера Bazile забыть меня по крайней мере на три месяца» (XIII, 10).

Остроты, каламбуры, сентенции Бомарше встречаются и в письмах пушкинских корреспондентов. «Что скажешь ты о глупой войне за и против Грибоедова?» — спрашивает Пушкина Вяземский. И перефразируя слова Сюзанны («До чего же глупы бывают умные люди» (374), тут же сам отвечает на вопрос: «Наши умники так глупы, что моченьки нет» (XIII, 181). М. П. Розберг, рисуя портрет одесского цензора Спады, сравнивает его манеру обращения с дамами с «обходительностью» Бридуаона (XIV, 132). И. И. Козлов, отвечая на просьбу ссыльного поэта прислать ему «Чайльд Гарольда» Ламартина («то-то чепуха должна быть» (XIII, 174), характеризует это произведение в тон Пушкину ироническим словом Бомарше «чепуха в квадрате» (XIII, 177).

Французская культура острословия сыграла существенную роль не только в формировании пушкинского стиля<sup>10</sup>, но, как нам представляется, и в поэтике шутливой поэмы («Руслан и Людмила», «Граф Нулин», «Домик в Коломне»), в искусстве диалога комедийных отрывков, в построении образа светского человека. Воздействие Бормаше на Пушкина в этом отношении сказывается прежде всего в комедийных отрывках второй половины 20-х годов и в «Евгении Онегине». В это время Пушкина интересует, в первую очередь, не столько социальная сторона пьес Бомарше, сколько психологическая интерпретация светского героя на комедийной сцене. Пока еще не Фигаро, а граф Альмавива и его супруга — в центре внимания поэта.

Персонажи пушкинских комедийных отрывков конца 20-х гг. — натуры, в чем-то родственные графу Альмавива. Герой наброска «Насилу выехать решились из Москвы», который подобно графу ревнует, не испытывая сильной любви, объясняет редкие визиты к невесте сентенцией, напоминающей рассуждения Альмавива: «Спешить бы слишком было странно — я не любовник, а жених» (VII, 248). Герой следующего наброска «Она меня зовет, поеду или нет», неверный муж, искатель наслаждений и сердцеед, пренебрегающий юной и прелестной супругой, еще больше напоминает сластолюбивого графа. Французская критика отмечала сходство комедии Ка-

<sup>10</sup> См.: Леонид Гроссман. Этюды о Пушкине. М.—Пб. 1923; Н. К. Козмин. Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII века (Шамфор, Ривароль, Рюльер). — Изв. по русск. яз. и словесности АН СССР, 1928, т. I, кн. 2, с. 536—558; И. О. Лернер. Пушкинологические этюды. — В кн.: «Звенья». Кн. V. М.—Л., 1935.

змиира Бонжура «Муж-волокита» (1824)<sup>11</sup>, вольный перевод которой предпринял в этом отрывке Пушкин, с «Женитьбой Фигаро». В пьесе К. Бонжура, усвоившего в изображении светского человека на комедийной сцене новаторский подход Бомарше, особенно важным для Пушкина, как нам представляется, был образ юной супруги героя, Адели.

Подобно графине Альмавива второй части трилогии, Адель, оскорбленная изменами мужа, стойко борется с чувством, закравшимся в сердце помимо ее воли (предмет ее привязанности — друг детства, кузен Шарль, любящий ее глубоко и преданно), и остается верной супружескому долгу. Силой характера и чистотой нравственного чувства она в чем-то близка таким героиням трагической судьбы, как Кларисса, Юлия, Дельфина и столь любимая Пушкиным Татьяна<sup>12</sup>. В ценности для Пушкина психологической трактовки на сцене частной жизни светского человека и в обаянии образа Адели мы видим причину неожиданного его интереса к пьесе К. Бонжура<sup>13</sup>. Заметим в скобках, что единственная отметка «важности» («*nota bene*») в оставленном Пушкиным французском плане перевода-переделки относилась к сцене первого разговора Адели с Шарлем.

Однако К. Бонжур выступил лишь продолжателем Бомарше, который первым из французских комедиографов осмелился изобразить в подобном освещении жизнь светского человека на комедийной сцене.

Опасение, как бы частная жизнь дворянина в комедии не приобрела оттенок вульгарности, привело к парадоксальному положению, когда из всех «высоких» и «низких» жанров салонная комедия оказалась самой ригористской в требовании благопристойности. Соблюдение «морали» — первое требование к комедии, особенно строгое к поведению на сцене светской женщины<sup>14</sup>. Ей дозволено участие в любовных «экспери-

<sup>11</sup> «*Journal des Débats*», *samedis*, 2 octobre 1824. К. Бонжур позаимствовал название пьесы у Бомарше, который в предисловии к «Женитьбе Фигаро» писал, что гораздо больше бы подошло его пьесе название «Муж-соблазнитель», но такое название вызвало бы новые нападки на комедию.

<sup>12</sup> «...если уж и сравнивать Онегина с Д.<он> Ж.<уаном>», то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (*gracieuse*), Татьяна или Юлия» (XIII, 155), — пишет Пушкин А. А. Бестужеву 24/III 1825 г.

<sup>13</sup> Д. П. Якубович отнес интерес Пушкина к «Мужу-волоките» исключительно за счет «водевильной легкости» пьесы и «остроумного диалога» (См.: Д. П. Якубович. Комментарий к отрывку. — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 687). Однако подобными достоинствами обладали многие французские комедии и, в частности, ранние пьесы самого К. Бонжура. Между тем Пушкин, как известно, не особенно охотно занимавшийся драматическими переводами, почему-то обратился именно к этой пьесе.

<sup>14</sup> Характерны упреки, которые предъявлялись Софье по поводу ее невинных свиданий с Молчалиным. «Софья Павловна столь развращена, что не достойна быть на театре. Грибоедов много отказался, что в лице благородной девушки осмелился ее вывести на сцену», — писал граф Хвостов (Цит. по Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума», с. 225). (347).

ментах» лишь в строго очерченных границах. В «розыгрышах» заняты предпочтительно вдовы и благородные девицы, жены — лишь верные и преданные, появляющиеся только тогда, когда необходимо дать урок «обожаемому» супругу.

Бомарше первый осознал эту тягостную условность жанра. «В трагедиях все королевы и принцессы пылают страстью и с бóльшим или меньшим успехом с нею справляются, — это считается дозволенным, а вот в комедиях обыкновенной смертной нельзя, видите ли, бороться с малейшей слабостью! О могучее влияние названия!» (352), — писал он в предисловии к «Женитьбе Фигаро», защищая графиню Альмавива от упреков в безнравственности. Обрушиваясь на мертвящую «благодетельность», оказывающую «пагубное действие на искреннюю, неподдельную веселость» (312) и наносящую «смертельный удар искусству интриги» (312), Бомарше защищает право комедиографа выводить на сцену полнокровных героев с истинными страстями. Просветительская теория «оправдания страстей», усвоенная в какой-то мере романом XVIII века («Новая Элоиза», «Опасные связи», «Адольф») и решительно отвергнутая светской комедией, в пьесах Бомарше нашла свое драматургическое воплощение. Он осмелился пренебречь всеми жанровыми «запретами» и создать единственную в XVIII столетии комедию о светских людях, в которой действует неверная жена. Понимая, какую бурю негодования вызовет его пьеса, он счел необходимым самим названием «Преступная мать» подчеркнуть осуждение своей любимой героини. Но хотя Бомарше как только можно смягчил вину графини Альмавива, привлекая все, что могло бы служить ее оправданию, его комедия, как пьеса глубоко «безнравственная», была осуждена.

С пьесой «Преступная мать», на наш взгляд, перекликается последний комедийный отрывок Пушкина «Через неделю буду в Париже непременно» (1830). Этот фрагмент, наименее изученный и наиболее «пушкинский» из всех комедийных отрывков, органически связанный с магистральной линией развития Пушкина, с его поисками на пути к реализму, при всем отличии от мелодраматической манеры пьесы Бомарше связан с нею глубинными нитями. Тема светской женщины, которой грозит осуждение света за супружескую неверность, столь важная и для Бомарше, и для Пушкина («Арап Петра Великого», «Неоконченные прозаические отрывки»), впервые здесь решается русским поэтом драматургически. В экспериментаторском фрагменте Пушкин не чувствует себя связанным и, продолжая новаторский подход Бомарше весьма независимо, разрешает себе еще большую смелость. Нарушая все привычные нормы театральной благопристойности, Пушкин выводит на сцену не только светскую даму, неверную жену, но и ее любовника и создает диалог, который мог бы прозвучать в ситуа-

ции, отдаленно напоминающей парижский эпизод «Арапа Петра Великого»<sup>15</sup>. В основе трактовки характеров героев этого отрывка — новая концепция личности Пушкина, взгляд широкий и гуманный. Графиня Д. и ее любовник Дорвиль — не злодеи, а люди со слабостями и достоинствами, они не осуждены, а объяснены. Графиня одновременно легкомысленна и серьезна, кокетлива и ревнива, по отношению к супругу она по-своему добра<sup>16</sup>. Вся сцена жизненна и натуральна. В глубоко драматический по-существу диалог то и дело врывается шутивая нота, комический жест, беззаботная интонация. Хотя этот «прелестный отрывок»<sup>17</sup>, предвосхищающий прекрасные диалоги зрелой пушкинской прозы («Рославлев», «Гости съезжались на дачу»), — образец более глубоко понимания личности, чем у Бомарше, воздействие французского комедиографа на комедийные отрывки весьма существенно. Наряду с Мольером, Лафонтеном, Вольтером, А. де Мюссе Бомарше — союзник в борьбе с литературными ханжами<sup>18</sup>.

Еще заметнее чем в комедийных отрывках, воздействие Бомарше ощущается в «Евгении Онегине». Как известно, пушкинский «роман в стихах» впитал в себя многие элементы поэтики комедии. Не только бытовые зарисовки, сатирические портреты, шуточные диалоги, заключительные «пуанты» многих строф роднят «Евгения Онегина» с комедией, но и самый дух иронии, пронизывающий поэму. Из всех русских и европейских комедиографов два автора, на наш взгляд, сыграли в этом отношении наиболее значительную роль: Грибоедов и Бомарше<sup>19</sup>. Значение Бомарше для создателя «Евгения Онегина» заключается в самой манере интерпретации частной жизни светского человека, супружеских отношений, нравов света,

---

<sup>15</sup> «Новое обстоятельство еще более запутало ее положение. Обнаружилось следствие неосторожной любви. Утешения, советы, предложения — все было истощено и все отвергнуто. Графиня видела неминуемую гибель и с отчаянием ожидала ее» (VIII, 6).

<sup>16</sup> «Какой ужас! Я не позволю вам проколоть моего мужа. Он для меня был всегда так добр. Я перед ним кругом виновата, я могла забыть все свои обязанности, изменить ему...» (VIII, 252).

<sup>17</sup> С. М. Бонди. *Драматургия Пушкина и русская литература*. — В кн.: Пушкин родоначальник новой русской литературы. М., 1941, с. 401. Это единственное замечание С. М. Бонди о комедийных отрывках конца 20-х годов. Исследователь специально оговорил, что не будет касаться этих отрывков, так как из-за их отрывочности и краткости «трудно что-нибудь сказать об этих замыслах» (там же). Отрывки, действительно, изучены очень мало; фактически, кроме кратких комментариев к ним А. Л. Слонимского и Д. П. Якубовича в томе «Драматические произведения», специальных работ о них нет.

<sup>18</sup> Бомарше в предисловии к «Женитьбе Фигаро» иронизирует над «высоконравственными критиками», которые «запугивают авторов» (342) и «сковывают вдохновение» (342).

<sup>19</sup> Напомним, что исследователи не раз отмечали воздействие «Женитьбы Фигаро» на «Горе от ума». См.: С. А. Фомичев. Национальное своеобразие «Горя от ума». «Русская литература», 1969, № 2, с. 46—66



когда тонкий психологизм не исключает легкой иронии, а правда характеров — шутовой авторской позиции. При всем отличии героев пушкинского «романа в стихах» от персонажей знаменитой трилогии, в обрисовке характеров есть отдаленное сходство, «дон-жуанизм» Евгения Онегина первых глав поэмы включает и «философию» наслаждения сластолюбивого графа. Отвращение к «брачным узам» пушкинского героя перекликается с подходом Альмавива (Ср. слова Онегина: «Супружество нам будет мукой. Я, сколько ни любил бы вас, Привыкнув, разлюблю тотчас» (VI, 78) — с высказыванием Альмавива: «...в один прекрасный вечер, к вящему своему изумлению, вместо того чтобы вновь ощутить блаженство, начинаешь испытывать пресыщение» (459)<sup>20</sup>. Отдаленное сходство можно обнаружить и в обрисовке женских образов. И Бомарше, и Пушкин испытывают глубокую симпатию к своим героиням, ставят их нравственно неизмеримо выше мужских персонажей, окружают ореолом грусти и достоинства. Безупречное владение собой замужней Татьяны<sup>21</sup>, ее умение подчиняться этикету и вместе с тем остаться «самой собой» роднят ее в чем-то с графиней Альмавива.

Мысль, что французский комедиограф присутствовал в сознании автора «Евгения Онегина», подтверждается наличием в поэме ряда косвенных и прямых реминисценций из Бомарше. Пушкинский панегирик «женским ножкам», их «узеньким следам» перекликается с веселой хвалой Фигаро «крохотной ножке» (298) Розины. Не случайно в памяти Пушкина Бомарше остался творцом этой темы («Он стал рассказывать о ножках, о глазах»). Ироническая характеристика «всегда довольный сам собой, своим обедом и женой» — реминисценция из предисловия к «Севильскому цирюльнику», в котором Бомарше желает видеть своего зрителя «довольного своим здоровьем... своею возлюбленною, своим обедом» (260)<sup>22</sup>. Лукавый совет зрителю в том случае, если его «здоровье подорвано», а «пищеварение расстроено», вместо комедии «просмотреть образцовые труды Тиссо о воздержании» (260)

---

<sup>20</sup> Перекликаются отдельные детали, штрихи. Ср. реплику графа в диалоге с графиней. (Графиня: Ведь там же темно? Граф: К чему нам свет? Мы же читать не собираемся) с пушкинской «пуантой», передающей мысли Онегина: «И после ей наедине Давать уроки в тишине».

<sup>21</sup> Ср. слова Альмавивы («Остается, однако, непостижимым, каким образом женщины так быстро принимают соответствующий вид и берут верный тон» /408/) с пушкинской восхищенной характеристикой Татьяны:

Ей-ей! Не то, чтоб содрогнулась,  
Иль стала вдруг бледна, красна...  
У ней и бровь не шевельнулась;  
Не ждала даже губ она (VI, 173).

<sup>22</sup> G. Lozinsky, p. 233. Eugene Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Nabokov, v. 3, M. Y., 1964, p. 222—223. В дальнейшем: V. Nabokov.

получил неожиданный отклик в списке прочитанных во время «жестокой хандры» Онегиным книг:

Прочел он Гиббона, Руссо,  
Манзони, Гердера, Шамфора,  
Madame de Staël, Биша, Тиссо... (VI, 183) <sup>24</sup>.

Ассоциацию с Бомарше вызывают и полные восхищения пушкинские строки об «упойтельном Россини». Подобно автору трилогии о Фигаро итальянский композитор «вечно тот же, вечно новый». Грациозные звуки «Севильского цирюльника» естественно сливаются с блистательным текстом комедий Бомарше. Не случайно радостно-пьянящие звуки Россини и полные солнечного веселья реплики комедий вызовут у Пушкина один и тот же поэтический образ-сравнение с животворными брызгами вина:

Он звуки льет — они кипят,  
Они текут, они горят,  
Как поцелуи молодые,  
Все в неге, в пламени любви,  
Как зашипевшего аи  
Струя и брызги золотые...

Откупори шампанского бутылку,  
Иль перечти Женитьбу Фигаро.

Музыку Россини Пушкин сравнивает и с остроумной беседой: отточенная мысль и изящные звуки воспринимаются им в одном эмоциональном ряду. Например, письма Вяземского «оживляют» его «как умный разговор, как музыка Россини» (XIII, 210). Остроумец Бомарше и «Орфей-Россини» могли бы составить в этом отношении самое блистательное сочетание.

Именно опыт Бомарше, как нам представляется, пробудил у Пушкина интерес к проблеме сотрудничества поэта и композитора. В предисловии к поэтическому либретто оперы «Тарар», озаглавленном «Абонентам оперы, которые хотели бы любить оперу», Бомарше, стремясь найти причину плачевного состояния современной ему оперы, видит ее в обычном несовершенстве либретто. По его мнению, опера превратилась в «царство скуки», потому что в ней «слишком много музыки».

Пушкин, любивший «Тарар», «вещь славную», конечно, был знаком с предисловием Бомарше. По-видимому, он обратил внимание на это рассуждение комедиографа, так как позже в трагедии «Моцарт и Сальери» подчеркнул это необычное соотношение сил автора либретто и композитора («Ты для него «Тарара» сочинил»). Восхищаясь Россини, он, подобно Бомарше, задумывается (пусть чисто теоретически) над возможностью сотрудничества с любимым композитором. Он как

<sup>23</sup> G. Lozinsky, p. 234.

<sup>24</sup> См.: М. П. Алексеев, с. 537.

бы «примеряет» себя на роль «соавтора» Россини и, понимая, что это сотрудничество должно было бы «подчинить поэта музыканту» (XIII, 73), приходит к выводу, что для него это неприемлемо: «Я бы и для Россини не пошевелился» (XIII, 73).

Со второй половины 1820-х годов все большее место в творческом сознании Пушкина начинает занимать Моцарт. Подлинный культ Моцарта в России этих лет, горячая полемика между «моцартистами» и «россинистами», вдохновенные статьи о Моцарте приятеля Пушкина по «Зеленой лампе» А. Д. Улыбышева, а также восторженные отзывы о Моцарте В. Ф. Одоевского, «Фирса» Голицына и других его знакомцев-меломанов, посещение поэтом петербургской Оперы (в 1826—1827 гг. «Дон-Жуан» исполнялся 7 раз<sup>24</sup>) — все это немало способствовало интересу Пушкина к немецкому композитору и постижению поэтом творческого гения Моцарта.

Так же как имя Россини, имя Моцарта неизбежно должно было вызывать в сознании Пушкина ассоциацию с творчеством Бомарше. Сложная цепь связей, сближающих имена Бомарше и Моцарта, которая болдинской осенью наполнит глубоким смыслом кульминационную сцену трагедии «Моцарт и Сальери», в 1826 г. уже, по-видимому, в какой-то мере осознавалась поэтом. Известно, что именно в этом году им был создан первоначальный набросок трагедии «Моцарт и Сальери»<sup>25</sup>. Оба имени, стоящих в заглавии, для людей пушкинской эпохи в той или иной степени оказывались связанными с Бомарше. Опера «Тарар», объединившая творческие усилия Бомарше и Сальери, с успехом шла в России тех лет и даже соперничала с «Дон-Жуаном» Моцарта<sup>26</sup>. В предисловии к «Тарару» Бомарше, почтительно посвящая свое либретто Сальери, писал: «Я посвящаю Вам мой труд, потому что он стал Вашим. Я его только породил. — Вы его подняли до высоты театра. Если наш труд будет иметь успех, я буду им обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт, Ваш слуга, Ваш друг» (545)<sup>27</sup>.

И, так же как Сальери должен был вызывать ассоциацию со своим либреттистом, Моцарт заставлял вспомнить об авторе текста, на основе которого было построено либретто одной из самых знаменитых опер — «Женитьбы Фигаро». Случилось так, что в конце 20-х годов не только Моцарт как ни-

---

<sup>25</sup> См.: М. П. Погодин. Из «Дневника». — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2, М., 1974, с. 9.

<sup>26</sup> См.: М. П. Алексеев, с. 535.

<sup>27</sup> «Этот большой композитор <...> от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и удивительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлинляли сцену и замедляли действие» (555).

когда прежде «покорил» русскую публику, но и Бомарше приковал к себе на время сердца. Острый интерес к нему русского зрителя был вызван блестящей постановкой в 1829 г. на сцене петербургского Большого театра комедии «Женитьба Фигаро»<sup>28</sup>.

Шумный успех спектакля был обеспечен новым переводом Д. Н. Баркова и мастерским актерским исполнением (Фигаро — Сосницкий, Альмавива — Каратыгин, Сюзанна — Каратыгина)<sup>29</sup>. Вокруг постановки этого, по словам А. Жандра, «лучшего сочинения неподражаемого Бомарше»<sup>30</sup> завязалась живая полемика, которая еще больше обострила интерес к пьесе. Глубокий анализ этого эпизода в жизни русского театра дал В. Э. Вацуро<sup>31</sup>, и потому мы подробно касаться его не будем. Заметим только, что блестящая постановка комедии, споры вокруг нее, острая журнальная полемика по поводу перевода Д. Н. Баркова немало способствовали, по-видимому, осознанию Пушкиным той глубокой творческой близости с Бомарше, которая окрасила его поэтические шедевры 1830 года.

1830-й год, время высочайшего взлета пушкинского гения, стал и в отношении поэта к Бомарше своеобразной кульминацией<sup>32</sup>. Весной 1830-го года Пушкин во время визита к князю Юсупову слушал рассказы старого вельможи о его встречах с французскими просветителями, в том числе с Бомарше, и прочел в альбоме Юсупова обращенное к нему послание комедиографа. Впечатления от этой беседы отразились в стихотворении «К вельможе», в котором наряду с зарисовками Вольтера и Дидро впервые в пушкинской поэзии появился образ Бомарше:

...Услужливый, живой,  
Подобный своему чудесному герою,  
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.

И колкий Бомарше... (III, 218)

В лаконичной характеристике уже намечен тот пленительный образ гения «моцартианского» типа, столь близкого само-

<sup>28</sup> См.: В. Э. Вацуро, с. 109.

<sup>29</sup> «Все... равно способствовали необычайному успеху, сей пьесы на русской сцене... Подобный ensemble я видела только в молодости моей в 1823 году в Париже на Théâtre Français... Сколько раз я впоследствии ни бывала в Париже — такого ensemble уже более никогда не видела», — вспоминала позднее А. М. Каратыгина (А. М. Каратыгина. Воспоминания. — В кн.: П. А. Каратыгин. Записки, т. II, Л., 1930 г., с. 171).

<sup>30</sup> А. Жандр. О переводах комедии «La folle journée, ou Le mariage de Figaro» и представлениях сей комедии на Большом театре 18 и на Малом 23 февраля русскими актерами, по переводу Д. Н. Баркова. — «Сын отечества», 1829, № 13, с. 348. В дальнейшем: А. Жандр.

<sup>31</sup> См.: В. Э. Вацуро, с. 209.

<sup>32</sup> Там же.

му Пушкину, который будет создан в «Моцарте и Сальери». Каждый из пяти эпитетов, составивших портрет Бомарше («услужливый», «живой», «чудесный», «веселый», «колкий»), весьма значителен в системе пушкинской поэтики, особенно эпитет «веселый». Как будет видно (см. с. 118), вокруг словечка «веселый» в связи с оценкой Бомарше Вольтером развернулась в свое время «текстологическая» стычка, известная Пушкину из «Лицея» Лагарпа. Истинный талант — «веселый» талант, не случайно именно этим словом характеризовал Вяземский музу Пушкина. Русский поэт награждает Бомарше не только своими чертами, но и своим умением разгадывать чужие души. Так же, как «угадал» Юсупова сам Пушкин, «угадал» русского вельможу-эпикурейца и Бомарше и построил свой рассказ в соответствии с этим иронически-восхищенным представлением.

В послании «К вельможе» Бомарше предстает как знаток и певец Испании. «Испанские» строки стихотворения — это не только окрашенный легкой иронией условно-романтический колорит (ср. с «Мадридом» А. де Мюссе), но и нравы, увиденные через призму «Севильского цирюльника». Закутанный в плащ Альмавива под окном Розины, письмо, брошенное ею «из-за решетки», «стройное созвучие золота», отпирающее все двери, — все эти бытовые зарисовки комедии нашли отражение в послании:

Скажи, как падает письмо из-за решетки,  
Как златом усыплен надзор угрюмой тетки;  
Скажи, как в двадцать лет любовник под окном  
Трепещет и кипит, окутанный плащом.

Испанская тема займет заметное место в произведениях болдинской осени; изображение Испании в них будет также в чем-то созвучно колориту комедий Бомарше. Более заметный в пьесах «Паж, или Пятнадцатый год», «Я здесь, Инезилья», менее — в «Каменном госте», отзвук знаменитой трилогии ощутим во всех этих произведениях.

Эпиграф стихотворения «Паж, или Пятнадцатый год» «*C'est l'âge de Chéribin*» («это возраст Керубино») устанавливал непосредственную связь пьесы с «Женитьбой Фигаро». Эпиграф несколько необычен, его можно рассматривать в ряду пушкинских лжецитат. Слова самого поэта сказаны нарочито по-французски, что создает видимость реплики, почерпнутой непосредственно из оригинала<sup>33</sup>. Имя Керубино, упомянутое в эпиграфе, как нарицательное, известное всем, для Пушки-

<sup>33</sup> Сам Бомарше о «возрасте Керубино» писал в предисловии к «Женитьбе Фигаро»: «Тринадцатилетний ребенок, при первом же сердечном трепете готовый увлечься всем без разбора... На что бы ни обратило свой взор это юное дитя природы, все не может не волновать его, быть может, он уже не ребенок, но он еще и не мужчина, — я умышленно избрал этот период в его жизни, чтобы он, привлекая к себе внимание, в то же время никого не заставлял краснеть» (354).

на, что уже отмечалось, с лицейских лет обладало притягательной силой. Позднее музыкальные, театральные и литературные впечатления снова и снова будут привлекать внимание Пушкина к этому герою. Прежде всего интерпретация Моцарта придала особенное обаяние образу шаловливого паж. Грациозная канцона Керубино была у всех на устах. Напомним, что в трагедии «Моцарт и Сальери» слепой трактирный скрипач играет Моцарту именно ее. Знаменитые арии Фигаро и Сюзанны, обращенные к влюбчивому пажу, передающие средствами музыки всю прелесть облика Керубино, делали героя Бомарше еще более популярным. Образ Керубино неожиданно оказался в центре вышеупомянутой журнальной полемики, развернувшейся вокруг постановки «Женитьбы» Фигаро<sup>34</sup>. И, наконец, внимание поэта к этому образу мог привлечь Альфред де Мюссе, о поэтическом сборнике которого «Итальянские и испанские сказки» Пушкин одновременно с созданием «Пажа» пишет похвальную заметку. Для Мюссе образы трилогии Бомарше имели немалое значение. В поэме «Мардош» (заслужившей, кстати, высокую оценку Пушкина (XI, 177) пародировались ситуации комедий «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро»<sup>35</sup>. Прямо или косвенно в поэме упомянуты Альмавива, Базиль, Сюзанна, Бридуазон, главную героиню зовут Розина, а юный герой поэмы, спасаясь подобно Керубино от ревнивого мужа, прыгает в окно. Еще больше подчеркнута связь с образом пажа в стихотворении этого сборника «Андалузка», написанном в тональности монологов Керубино и имеющем эпиграф, прямо отсылающий к «Женитьбе Фигаро»: «А ну-ка, певчая птичка, спойте графине романс» (396).

«Паж» написан в той же форме, что и лицейское стихотворение «К Наталье» и «Андалузка» Мюссе. Это лирический рассказ от первого лица, близкий по интонации к монологам Керубино. Однако в пьесе «К Наталье» рассказчик, автор и незримо присутствующий Керубино как бы сливаются в один образ, а в «Паже» легкий оттенок иронии решительно отделяет автора от лирического героя. Неповторимое сочетание ребяческой воодушевленности и наивного фанфаронства, составляющее обаяние Керубино, близко к характеру пушкинского героя. Образ Керубино нашел отклик не только в стихотворениях «К вельможе» и «Паж», но и в трагедии «Моцарт и Сальери», где он послужил как бы первым аккордом, включающим в пьесу тему Бомарше.

Образ Бомарше в «Моцарте и Сальери» привлекал внимание исследователей. Были установлены источники сведений

<sup>34</sup> См.: В. Э. Вацуро, с. 209.

<sup>35</sup> См.: Л. И. Вольперт. Пушкин и Альфред де Мюссе. (О пародийности «Домика в Коломне»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976.

Пушкина о биографии Бомарше, о взаимоотношениях Бомарше и Сальери<sup>36</sup>, прояснен литературный генезис высказываний пушкинского Сальери о Бомарше как авторе «Женитьбы Фигаро» и как «отравителя»<sup>37</sup>, выявлен скрытый план «зависти» Вольтера к Бомарше<sup>38</sup>. Однако, за исключением В. Э. Вацуро, исследователи уделяли упоминанию о Бомарше ровно столько внимания, сколько заслуживало любое другое имя, послужившее поводом к включению в текст мотива отравления. А между тем, хотя пространство «действия» Бомарше не велико (пять реплик), скрытый подспудный план, связанный с образом француза, имеет большое значение для идейного замысла трагедии.

Образ Бомарше возникает в трагедии в связи с одним из важных аспектов философско-этической проблематики пьесы: право гения на преступление. Пушкин, положивший начало великим нравственным исканиям русской литературы, выдвинул проблему, которой со второй половины XIX века суждено будет овладеть умами: «сверхчеловек» и мораль (Достоевский, Ницше, этические концепции декадентов). Пушкин поставил ее в аспекте искусства: «дозволено» ли великому художнику «преступить» во имя искусства.

Среди ряда творцов, названных в трагедии (Глюк, Пиччини, Рафаэль, Данте, Микеланджело, Бомарше), как раз два последних имени дают повод к размышлениям над этой проблемой. Клеветническая легенда связала имена Микеланджело и Бомарше с преступлением, с той лишь разницей, что итальянцу молва приписала «высокое» преступление — во имя искусства (чтобы правдивее изобразить муки Христа, он, якобы, распял натурщика), а французу — заурядное бытовое злодеяние.

«Легенду» Бомарше — будто тот ради обогащения отравил двух своих жен — Пушкин знал с юных лет. Лагарп, негодую против злобных клеветников, счел необходимым изложить в «Лицее» подробную историю двух супружеств Бомарше<sup>39</sup>. Сам Бомарше сумел сделать тему клеветы сокровенным лейтмотивом своих произведений, превратил ее, так сказать, в явление «эстетическое» и заклеил с такой художественной силой, что при упоминании о создателе «Мемуаров» и «Севильского цирюльника» в сознании людей эпохи невольно возникала мысль о клевете. Клевета у Бомарше то и дело выступает «рука об руку» с завистью. Великий мастер борьбы про-

<sup>36</sup> В. А. Францев, с. 13—14; М. П. Алексеев, с. 530—531.

<sup>37</sup> А. Н. Веселовский. Бомарше и его судьба. (Опыт характеристики). — «Вестник Европы», 1887, № 2, с. 568—569; Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, с. 216; Lozinsky, p. 233—234; Nabokov, p. 222—223; В. Э. Вацуро, с. 211—213.

<sup>38</sup> В. Э. Вацуро, с. 211—214.

<sup>39</sup> Luce, on Cours de littérature ancienne et moderne, par J. F. Laharpe, Paris, 1834, t. 2, p. 542—543. В дальнейшем: Luce...

тив «нелитературных» обвинений насмешник Бомарше то и дело разоблачает завистников, раскрывает их «муки» зависти, саркастически провозглашает необходимость «жертв» на алтарь зависти<sup>40</sup>.

Таким образом, сама жизнь Бомарше создавала повод к художественному исследованию той «триады зла», которая как раз составляет важный мотив пушкинской трагедии, — *зависть, клевета, отравление*. Но она составляет лишь первый план пьесы. Для идейного замысла трагедии важно то, что на Бомарше «замкнулась» также «триада добра» — *дружба, мацартианство, пушкинское «я»*.

Гениально обострив психологическую ситуацию (в трагедии «жертва» — одновременно «друг»), Пушкин выдвинул рядом с мотивом смерти мотив дружбы. Злодеяние сопровождается щемящей нотой теплоты и человечности («Нет, мой друг Сальери...», «За твоё здоровье, друг...», «Друг Моцарт, эти слезы... не замечай их»).

Тема Бомарше не просто вплелась в этот мотив, а оказалась в чем-то его источником. Создав музыку на текст Бомарше, оба композитора отдали ему дань признания в самой ценной форме — собственным творчеством, скрепив тем самым союз трех имен. Сальери к тому же был лично знаком с Бомарше, они создавали оперу «Тарар» в тесном и близком сотрудничестве. Щедрая хвала, которую воздал в предисловии к «Тарару» Бомарше своему «соавтору» (см. с. 108), его восторженная и даже преувеличенная оценка Сальери, как «непризнанного гения» (555), могли бы послужить образцом великодушного признания одного творца другим и должны были запомниться Пушкину с юности. Воспоминание подкреплялось примерами легендарной биографии, пестрившей «анекдотами» о доброте и отзывчивости Бомарше. Автор предисловия к шеститомному изданию Бомарше 1828 г., хранившемуся в библиотеке поэта, рассказывал, например, чувствительную историю молодого бедняка, которого веселость комедии «Женитьба Фигаро» и доброта ее автора спасли от самоубийства<sup>41</sup>. Несомненно, запомнился Пушкину и рассказанный в деталях Лагарпом «подвиг дружбы», совершенный Бомарше в память Вольтера<sup>42</sup>. Если к тому же иметь в виду, что, в глазах Пушкина, на личности комедиографа лежал отблеск его бессмерт-

<sup>40</sup> «Убедившись, что бог завистников разгневан, я твердо сказал актерам: «О дети, жертва здесь необходима!» (276).

<sup>41</sup> Beaumarchais, t. 1, p. XXXV.

<sup>42</sup> Речь идет об осуществленном комедиографом посмертном 70-томном издании Вольтера. «Кельское» издание потребовало от Бомарше в течение восьми лет титанических усилий и принесло большие убытки. Он скупил за свой счет рукописи Вольтера, приобрел три бумажные фабрики, доставил из Англии шрифты, снял в аренду Кельский замок (графство Баденское) и организовал на свой риск тайный ввоз во Францию «запрещенного» Вольтера. См.: Лусée..., p. 555.



ного героя («Услужливый, живой, подобный своему чудесному герою, веселый Бомарше...»), то станет ясно, почему Бомарше предстал в трагедии как воплощение дружбы.

«Моцартианский» характер одаренности Бомарше мог пленить Пушкина не только при знакомстве с его комедиями, но и с предисловиями к ним<sup>43</sup>. Непривычная для читателей того времени раскованность, свобода от классицистических догм и жестких эстетических схем, презрение к «правилам», этому «пугалу посредственных умов» (44), отличавшие театр Бомарше, характерны и для этих, не укладывающихся ни в какие жанровые рамки «увертюр». В них раскрывался не только человеческий облик Бомарше, мыслителя и шутника, борца и остроумца, но и его облик творца. Выступая в роли теоретика искусства, предлагая с позиции передовой эстетики первый научный анализ своих пьес, Бомарше демонстрирует тончайший дар (которым, кстати, владел и Пушкин) — умение раскрыть самый процесс творчества. Всякий раз по-разному, шутливо, серьезно, отбиваясь от нападок, смеясь над самим собой, Бомарше то и дело раскрывает движение мысли художника, самую диалектику творчества. То это рассказ о том, как рождается замысел комедии, то шутливые жалобы на «муки» завершения и отделки пьесы<sup>44</sup>, то задорная характеристика собственной мысли: «Мой-то ум вы уж не надейтесь подчинить своей указке: он неисправим, и, как только обязательный урок кончился, он становится крайне легкомысленным и шаловливым» (268).

При этом, что важно для главной коллизии «Моцарта и Сальери», Бомарше пытается осмыслить проблему «гений в искусстве» теоретически: «Гений пытливый, неудержимый, которому всегда тесно в узком кругу приобретенных знаний, ...ломающая преграды предрассудков, бросается по ту сторону уже изученных границ... Он сделал гигантский шаг — и область искусства расширилась» (45). О себе он в этом плане обычно говорит шутливо, но о всех тех, кого считает истинными гениями — о Мольере, Дидро, Вольтере — с подлинным восхищением.

Бомаршеанские черты как раз и выступают в творческом облике Моцарта пушкинской трагедии. Умение посмеяться над самим собой, получить удовольствие от собственной мелодии,

---

<sup>43</sup> Пушкин помнил текст предисловий так же хорошо, как и текст самих комедий, что подтверждается наличием целого ряда прямых и косвенных реминисценций из Бомарше в его произведениях. См.: Nabokov, p. 233—234; Lozinsky, p. 222; В. Э. Вацуро, с. 214.

<sup>44</sup> Например, блистательный рассказ о том, как он, уловив отношение зрителей, ловко и быстро укоротил «Севильского цирюльника» на один акт: «Моя колесница и без пятого колеса катится не хуже» (276).

искаженной трактирным скрипачом<sup>45</sup>, душевная щедрость, с которой он хвалит Сальери, — все эти качества личности напоминают пленительный облик комедиографа таким, каким он выступает в комедиях и в предисловиях к ним.

Но эти качества — черты личности и самого Пушкина, который неосознанно и неощутимо «растворил» себя в пьесе. Загадка скрытого автобиографизма трагедии издавна интересовала исследователей («моцартианский» гений поэта, отношение с окружавшими его людьми, коллизии с реакционной российской действительностью)<sup>46</sup>.

Для понимания автобиографизма трагедии существенное значение имеет также и соотношение пушкинского «я» с образом Бомарше. Обладавший даром общения с целой нацией, новатор Бомарше творчески близок Пушкину. Человек артистической раскованности, веселости и гедонизма, он и как личность в чем-то родственен русскому поэту. Для Пушкина Бомарше — в некотором роде «alter ego», он награждает его «своими» чертами, «своим» ощущением жизни. Меняется Пушкин, меняется и «его» Бомарше. Особенно показательны в этом отношении стихотворения «К вельможе» и «Паж», предшествующие созданию «Моцарта и Сальери». В нарисованном Пушкиным портрете французский комедиограф неуловимыми штрихами сливается с образом автора разных времен: со «смуглым отроком» лицеистом Керубино («Как пылкий отрока восторгов полный сон»), лирическим героем «Евгения Онегина» («Он стал рассказывать о ножках, о глазах...»), с автором «Каменного гостя». Но наиболее очевидна близость «моцартианца» Бомарше Пушкину безусловно в «Моцарте и Сальери».

Кульминационная сцена «Моцарта и Сальери» по сжатости и экономии художественной мысли представляет собой явление исключительное даже на фоне удивительного пушкинского лаконизма. «Смысловое поле» огромной емкости осталось за текстом трагедии: «Сквозь простой и прямой смысл реплик просвечивает другой глубокий психологический план»<sup>47</sup>. Исследователи (Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. С. Непомнящий, В. Э. Рецептер)<sup>48</sup> тонко проанализировали много-

<sup>45</sup> См.: Б. М. Гаспаров. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». Временник пушкинской комиссии 1974, Л., 1977.

<sup>46</sup> См.: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. Том IV. Пушкин, СПб, 1909, с. 6—12; В. Б. Блюменфельд. К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина. — «Вопросы литературы», 1958, № 2; Даниил Гранин. Священный дар. — «Вопросы литературы», 1971, № 11.

<sup>47</sup> С. М. Бонди, с. 401.

<sup>48</sup> Д. Д. Благой. Маленькие трагедии. Литературный критик. Книга вторая, 1937, с. 82—89. В. Непомнящий. Симфония жизни (О тетралогии Пушкина). — «Вопросы литературы», 1962, № 2; В. Э. Рецептер. «Я шел к тебе...» («Моцарт и Сальери»). — «Вопросы литературы». 1970, № 9, с. 182—188.

численные и разнообразные подспудные пласты, составляющие «второй» план трагедии.

Тема Бомарше возникает в момент драматической развязки естественно и закономерно. При всей кажущейся неожиданности возникновения этой темы во втором акте, она на самом деле подготовлена уже в первом акте тонкой психологической обрисовкой героев. Сальери, по-видимому, часто рассказывал о своем старом приятеле, который интересен Моцарту и как создатель неповторимых персонажей одной из его самых блестящих опер. Есть глубокая закономерность в том, казалось бы, незначительном факте, что из всего богатства мировой оперы Пушкин выбрал для исполнения трактирным скрипачом именно знаменитую канцону Керубино «*voilà que s'aprete*». Моцарт спешит рассказать об этом случае Сальери, полагая, по-видимому, что упоминание о Бомарше тому приятно, и решается даже привести уличного музыканта к другу, чтобы тот сыграл ее еще раз перед Сальери.

Тут отражен и демократизм творчества Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина), произведения которого знает народ, и близость образа Керубино человеческому облику Моцарта (а значит, и Бомарше, и Пушкина). Отзвук этой характеристики слышится в сетовании Сальери: гениальность дается небом «не в награду... трудов».

А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного? (VII, 125)

По-французски слово «Керубино» означает также «херувим» («*chérubin*»), и в восприятии Сальери образ легкомысленного мальчишки-пажа ассоциируется с этим значением его имени и отбрасывает отблеск на обоих своих «создателей» (Моцарта и Бомарше):

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских (VII, 125).

Во втором акте образ Бомарше освещает магическим светом кульминационную сцену. Разговор о нем фатальным образом определяет перипетии разговора в трактире «Золотого льва» и провоцирует самый акт злодеяния Сальери. К Бомарше, как к некоему центру, сходятся явные и тайные линии, придающие сцене развязки смысловую емкость и глубину (Сальери — Бомарше, Моцарт — Бомарше, Вольтер — Бомарше, Микеланджело — Бомарше).

Впервые имя Бомарше звучит в момент, когда Сальери, потрясенный провидением Моцартом своей близкой смерти (тот, оказываясь, пишет реквием), искренне пытается подбодрить его:

И, полно! что за страх ребячий?  
Рассей пустую думу. Бомарше  
Говаривал мне: «Слушай, брат Сельери.

Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти «Женитьбу Фигаро» (VII, 132).

Имя Бомарше слезает с уст Сальери естественно, как продолжение привычных бесед о его старом друге. Отзыв Сальери о комедиографе благодушен, его интонация чуть-чуть снисходительна. Приравнять собственное произведение к бутылке хорошего вина — для него, по-видимому, не самый высокий подход к искусству (Ср.: «Но, господа, позволено ль с вином равнять *do-ge-mi-sol?*» (VI, 204).

Сальери не боится произнести имени Бомарше, потому что не ставит комедиографа ни в какую связь со своим страшным замыслом. Он поостерегся бы произнести имя Микеланджело Буонаротти, о «деянии» которого, как можно предположить, он размышлял давно. Не случайно убийца Моцарта, совершив свое злодеяние, тут же вспоминает о «создателе Ватикана». Буонаротти в его глазах — гений и потому имеет право на «великое» преступление во имя высокого искусства. Не то, что автор веселых комедий, «забавный» Бомарше с его вульгарной легендой.

И все же мысль о Бомарше-отравителе, неосознанная, подспудная, видимо, таилась в глубине подсознания Сальери. Поэтому и память так некстати подсказала ему это имя.

Сальери цитирует Бомарше, и этот мгновенный словесный портрет прекрасно передает человеческий облик комедиографа: в его совете благожелательность, веселость и легкое пренебрежение к собственному шедевру (та же интонация, что и у Моцарта: «безделица») <sup>49</sup>.

Моцарт тут же отзывается на эту ноту. Он и на самом деле забыл про «черные мысли»:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;  
Ты для него *Тарара* сочинил,  
Вещь славную. Там есть один мотив...  
Я все твержу его, когда я счастлив...  
Ла-ла-ла-ла... (VII, 132)

Бесхитростные слова Моцарта — подлинная хвала дружбе творцов, единению истинных художников. Сальери сочинил для Бомарше «Тарара», а для Моцарта — прелестный мотив, который хочется повторять в минуты счастья. Трагическая ирония: для Моцарта слова «Сальери» и «счастье» в чем-то синонимы. Моцарт щедро дарит Сальери сладчайшим для друга признанием — напевает его мотив; момент почти идиллический: остановись разговор в этом месте — и преступ-

<sup>49</sup> В предисловиях к комедиям Бомарше отзывается о своих пьесах в нарочито сниженном тоне, ставя их успех в зависимость от настроения зрителя, его самочувствия, оттого, удалось ли ему до спектакля насладиться бутылкой хорошего вина.

ление в этот вечер не было бы совершено. Но есть судьба, есть неумолчный голос подсознания, и у обоих героев тайное стремление к развязке. Минута умиротворения неожиданно прерывается, казалось бы, вовсе к делу не идущим вопросом Моцарта:

...Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?

Моцарт задает вопрос беззаботно, по логике застольной болтовни, бездумно повторяя расхожие слухи. Он и не подозревает, в какое глубочайшее смятение он повергает этим невинным вопросом Сальери. И все же вопрос не случаен: мысль о смерти преследует Моцарта, а имя Бомарше молва давно уже связала с чьей-то смертью.<sup>50</sup>

Однако зловещее слово *отравил*, связывающее клевету о Бомарше с тайным замыслом Сальери, прозвучало. Вихрь чувств и мыслей пронесится в сознании Сальери: «Неужели Моцарт разгадал его?» Сальери открылась связь имен. Он внутренне протестует против этого сближения и не намерен равнять бытовое злодейство со своим «высоким» замыслом. В его ответе — желание отмежеваться от Бомарше, унизив его:

Не думаю: он слишком был смешон  
Для ремесла такого. (VII, 132).

Для него Бомарше — не гений, он «смешон» и уже потому не способен ни на что великое, включая великое преступление. Эта реплика Сальери вводит подспудную линию: Вольтер — Бомарше. Тень Вольтера как бы незримо возникает рядом с героями при словах Сальери «он слишком был смешон»<sup>50</sup>. Это почти дословные слова Вольтера из его опровержения клеветы об отравлении. Пушкин присвоил Сальери ту же логику опровержения, ту же пренебрежительно-снисходительную интонацию.

По смыслу ответ Сальери как будто совпадает со взглядом Моцарта. Но в нем и что-то не то. Самая аргументация чем-то не устраивает Моцарта. Наступил его черед *подумать*. Моцарт улавливает, что именно ему не по душе в ответе Сальери: словечко «смешон». В нем презрение и насмешка. Теперь и он вступает в тайную полемику. «Не смешон, а весел и добр,

<sup>50</sup> В. Э. Вацуро приводит слова Вольтера: «Я продолжаю быть уверен, что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать семейству Локусты». Из «Лицея» Пушкин мог знать и комментарий Лагарпа к этим словам: «Я бы добавил и то, чего Вольтер не мог знать так, как я, он *слишком добр*, слишком доброжелателен, слишком чувствителен, чтобы сделать злое дело». Бомарше, готовя кельское издание Вольтера, задетый пренебрежительным эпитетом, заменил слово «смешной» («drôle») на «веселый» («gai»). Проанализировавший весь этот эпизод В. Э. Вацуро справедливо замечает, что пушкинское представление об облике Бомарше в чем-то навеяно характеристикой Лагарпа и полемично по отношению к Вольтеру (См.: В. Э. Вацуро, с. 211—214).

как истинный гений, и потому не способный на преступление», — приблизительно так могла бы прозвучать промежуточная реплика «скрытого» диалога. Ею Пушкин заставил бы Моцарта внести ту «поправку» к словам Вольтера, которую когда-то внес сам Бомарше и к которой позднее присоединился автор послания «К вельможе».

В столкновении позиций возникает итоговая формула, лаконичная и глубокая, как афоризм:

...Он же гений,  
Как ты, да я. А гений и злодейство  
Две вещи несовместные. (VII, 132).

С искренностью щедрого сердца Моцарт спешит включить Сальери в «союз трех», «союз гениев», а значит, и «неспособных на злодейство». Однако, *включая* Сальери в круг гениев, он его тем самым из этого круга фатально *выключает*. Снова трагическая ирония: утверждая «гениальность» Сальери, он выносит приговор ему и подписывает свой:

Сальери.  
...Ты думаешь? (VII, 132)  
(Бросает яд в стакан Моцарта).

Яд — последний аргумент Сальери. Парируя удар Моцарта, он еще верит, что тот заблуждается: как раз наоборот, великое преступление — доказательство гениальности, ведь был же гением Буонаротти. Но вот уже обреченный Моцарт играет свой «Реквием», Сальери первый раз в жизни плачет, мука зависти исчезла («Как будто нож целебный мне отсек страдавший член»), и тут-то приходит понимание правоты Моцарта. Мысль, идущая от ума, Сальери не убедила, гениальная музыка потрясла и зародила страшное сомнение:

...Но ужель он прав,  
И я не гений?... (VII, 132)  
А Буонаротти? Или это сказка  
Тупой бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана? (VII, 134)

Истинный гений, в глазах Пушкина, — гений открытый, свободный, веселый и непременно добрый, неспособный на зависть и преступление. Пушкин решает философскую проблему — право гения на преступление — как подлинный гуманист, и образ Бомарше для окончательного вывода очень важен. Отношение к Бомарше — своего рода «пробный камень» как для Сальери, так и для Моцарта. Пушкин включает Бомарше в круг гениев типа Моцарта, противопоставляя его, как и Моцарта, типу Сальери. Бомарше, как и Моцарт, не может унижить друга, а тем более предать. Небрежно отзываясь о собственном таланте, оба они щедро зачисляют Сальери в ранг

гениев. Моцарт делает это в пушкинском тексте, ставя «ты» перед «я», Бомарше совершает это в сознании Пушкина, который помнит восторженный отзыв комедиографа о Сальери из предисловия к «Тарару».

Близость Бомарше к «моцартианскому» типу должна была в восприятии Пушкина подкрепляться и отношением автора «Женитьбы Фигаро» к Вольтеру. Пушкин знал о подвиге, совершенном Бомарше во имя Вольтера (кельское издание), помня и об отзыве Вольтера о «смешном» Бомарше.

Образ Бомарше в трагедии — своеобразная кульминация в отношении русского поэта к французскому комедиографу. Свою творческую близость с Бомарше Пушкин ощущал с лицейских лет. Но лишь теперь, увековечив его облик «моцартианского гения» в кульминационной сцене трагедии, Пушкин до конца постиг Бомарше как своего духовного двойника.

Включение Бомарше, создателя плебейской разрушительной комедии, в круг гениев «моцартианского типа» свидетельствует о том, что в представлении Пушкина этот тип творца не только артистичен, виртуозен и нравственен, но и отзывчив к важнейшим социальным вопросам. Такая оценка автора «Женитьбы Фигаро» — лучшее возражение тем, кто истолковывал «моцартианство» Пушкина как знамя чистого искусства.

В последний период жизни именно эта сторона творчества Бомарше в наибольшей степени привлекает Пушкина. Из всех обликов Бомарше — остроумца, творца, полемиста — «спутником» русского поэта становится Бомарше-борец. В представлении людей эпохи имя Бомарше было символом борьбы. «*Ma vie est un combat*», — могу сказать с Beaumarchais<sup>51</sup>, — писал в 1824 г. Вяземский А. И. Тургеневу. И в самом деле борьба была подлинной стихией и призванием Бомарше. Он как будто постоянно искал ее, с веселым бесстрашием бросался в бой и, что важно, каждый ее этап с дерзкой бесцеремонностью делал всеобщим достоянием. «Он сражается с десятью или двенадцатью противниками сразу, и он их опрокидывает!» — восхищался Вольтер<sup>52</sup>.

Пушкину, которому в тридцатые годы пришлось яростно отбиваться от десятков врагов, опыт Бомарше был очень полезен. Французский комедиограф дал образец борьбы как против «литературных», так и «нелитературных» обвинений, и оба вида могли пригодиться Пушкину. С «литературными» обвинениями Бомарше борется от своего имени и от имени своих

<sup>51</sup> «Моя жизнь — борьба». Остафьевский архив князей Вяземских. III. СПб, 1899, с. 39. Эти слова Вольтера, повторенные комедиографом, обычно ставились эпитафией к сочинениям Бомарше (эпитаф был и в издании 1828 г., хранящемся в библиотеке Пушкина).

<sup>52</sup> Письмо маркизу Флориану от 3/1 1774 г. (*Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale. Paris, 1818, t. 8, p. 144*).

героев. Яркую картину «затравленности» несчастных литераторов рисует Фигаро в «Севильском цирюльнике»: «все букашки, мошки, комары, критики, москиты, завистники, борзописцы, книготорговцы, цензоры, все, что присасывается к коже несчастных литераторов, — все это раздирает их на части и высасывает их них соки» (299). Отдаленный звук этого красочного описания «мадридского» литературного «толкучего рынка» слышится в опубликованной в 1830 г. эпиграмме Пушкина «Собрание насекомых»:

Вот <Глинка> — божия коровка,  
Вот <Каченовский> — злой паук,  
Вот и <Свиньин> — российский жук,  
Вот <Олин> — черная мурашка,  
Вот <Ранч> — мелкая букашка. (III, 204)

Бомарше с особым пылом обрушивался на «высоконравственных критиков», которых приводит в неистовство его галльская веселость, игривый ум и дерзкое пренебрежение к «благопристойности». В предисловии к «Женитьбе Фигаро» он едко высмеивает «придирчивых и тонких знатоков», которые, манипулируя, как пугалом, такими «избитыми понятиями», как «нравственность на сцене», «хороший тон», «хорошее общество», «благопристойность», «чистота нравов», «тиранят и запугивают» (342) писателей.

Подобную же борьбу через полстолетия вынужден был начать русский носитель «галльского духа», продолжатель традиции легкой галантной фривольности, противник «морали» и «поучения» в искусстве — Пушкин. Ему также пришлось отстаивать свои эстетические принципы, новую концепцию человека, «истинную веселость» в борьбе против всякого рода литературных «ханжей»: «несносных педантов» (XI, 156), «важных семинаристов» (VIII, 50), «утрюмых дураков» (XI, 156), «стыдливых критиков» (IX, 98).

Бомарше как никому другому выпало на долю познать вкус и «нелитературных» обвинений. «Букет» был полным: в подлоге, в мошенничестве, в клевете, в оскорблении властей и даже — в убийстве. С «авторами» подобных «обвинений» он расправлялся беспощадно. Его враги могли бы поставить создателю «Мемуаров» памятник, он спас их имена от забвения. Без всякого стеснения сообщил он любопытной публике «пикантные» детали их биографий, набросал их портреты, передал их жест, язык, логику и заставил запомнить их имена: «нечистый на руку» судья Гезман, доносчик из Гренобля Бертран, грязный газетчик Марен. Чего стоит, например, комическая мольба, которую Бомарше обращает по поводу этого последнего к «Верховному существу». Если так уж необходимо, чтобы на него, Бомарше, был ниспослан «писак-доносчик», то пусть уж он будет таким, как Марен: «чтоб он



был предателем в отношении своих друзей, неблагодарным в отношении своих покровителей. Пусть его ненавидят авторы за критику, читатели — за его писания... Пусть он шпионит за людьми, к которым вхож, ...разоряет для собственного обогащения несчастных книготорговцев..., словом... Дай мне Маре́на» (179).

В начале тридцатых годов, когда вокруг Пушкина зловеще сгустилась атмосфера травли и доносов, опыт Бомарше в борьбе с такого рода обвинениями ему очень пригодился. Портрет «живущего ежедневными донесениями» Видока-Булгарина, «отъявленного плута», «столь же бесстыдного, как и гнусного», нагло хвастающего «дружбой умерших известных людей», строчащего на писателей, покритиковавших его слог, «доносы в вольнодумстве», чем-то неуловимым перекликается с характеристиками, которыми заклеил своих врагов комедиограф. Мастер политического намека автор «Женитьбы Фигаро» не только в комедиях, но и в предисловиях к ним умел пользоваться «эзоповым языком». В частности, по отношению к «официальной» печати он охотно применял формулу «с дозволения и одобрения», получавшую откровенно издевательский характер, когда она оказывалась связанной с какой-нибудь вопиющей нелепостью. Пушкин использовал подобный прием в борьбе с «Северной пчелой» и «Сыном отечества», многократно употребляя в схожих ситуациях словечко «официально» («В одной газете официально сказано было, что я мещанин во дворянстве» (XI, 160)). В. Э. Вацу́ро, заметивший эту аналогию, остроумно расшифровал смысл пушкинского употребления этой формулы: «Северная пчела» пользуется поддержкой правительства для печатной диффамации противников»<sup>53</sup>.

В тридцатые годы театр Бомарше все больше привлекает Пушкина остротой социальной критики. «Чудесный» герой трилогии, «веселый», «услужливый», «живой» Фигаро предстает теперь перед русским поэтом в своей ипостаси плебей-разрушителя, чей бесцеремонный смех подрывает самые основы общества. Еще со времен «Арзамаса» в окружении Пушкина ценилась не только критика литературных «волчьих нравов» (299), которую вложил Бомарше в уста любимого героя, но и обличение им социальных пороков. Особенно живой отклик находила у «арзамасцев» его ироническая похвала «гиспанской» свободе печати: «...я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, — обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров» (454). Н. И. Тургенев в своей вступи-

<sup>53</sup> В. Э. Вацу́ро, с. 214.

тельной речи в «Арзамас», высмеивая верноподданические высказывания Н. И. Греча, вспомнил этот «панегирик» Фигаро по адресу цензуры: «От терпимости вероисповеданий *Сын Отечества* перешел к терпимости книгопечатания, и первое слово, невольно вылившееся из пера его, было — цензура. Тут вздумал я: не в том ли смысле господин *Сын Отечества* говорит о нашей свободе книгопечатания, как Фигаро о гиспанской? — Но нет! Патриотические рассуждения *Сына Отечества* скоро заставили меня отклониться от сего сравнения, конечно для одного из сравниваемых лиц обидного»<sup>54</sup>.

Как нам представляется, в последний период жизни поэта именно «такой» Фигаро, не просто шутник и весельчак, а опасный для «властей предержащих» насмешник, импонирует Пушкину. Любопытно в этом смысле замечание М. П. Алексеева об упомянутой в «Пиковой даме» при описании спальни графини «рулетке-эмигретке»<sup>55</sup>. С этой игрушкой, состоящей из веревочки и колесика, появляется перед зрителем Фигаро и, как напоминает М. П. Алексеев, в добавочной, написанной в 1792 г. сценке (не вошедшей в основной текст) объясняет Бридуазону, что он «хорошо умеет и поднимать вверх и опускать вниз». По мнению М. П. Алексеева, эта сценка и вся история с «эмигреткой» была хорошо известна читателям «Пиковой дамы», иначе разговор об игрушках, «изобретенных в конце минувшего столетия, остался бы вовсе не понятным»<sup>56</sup>. Острая шутка Фигаро была скрытым откликом на сакраментальный призыв — «аристократов — на фонари». Пушкин, как известно, в тридцатые годы этот призыв, вошедший в текст революционной песни «*Ga ira*», не одобрял, но вся емкая цепь соответственных ассоциаций, противоречивых и многозначных, присутствовала в его сознании.

Сложный и в чем-то парадоксальный ход мысли, связанный с этой темой, привел, по-видимому, и к созданию эпитафии к статье «Александр Радищев»: «*Il ne faut pas q'un honnête homme mérite d'être pendu*. Слова Карамзина в 1819 году».

Слова, приведенные в эпитафии по-французски, — перефразировка остроумной оценки дерзким цирюльником моральных качеств Бартоло: «он честен ровно настолько, чтобы не быть повешенным» (292). В «летучем словце» Фигаро больше глубины, чем может представиться на первый взгляд. Бартоло в «Севильском цирюльнике» имеет четкий социальный облик: он ретроград, обскурант и консерватор-верноподданный. Его «честность» демонстрируется в комедии не столько бытовым поведением (он ни у кого ничего не крадет), сколько «социальным».

<sup>54</sup> Арзамас и арзамасские протоколы. Вводная статья, редакции протоколов и примечания с ним М. С. Борковой-Майковой. Л., 1933, с. 193.

<sup>55</sup> М. П. Алексеев. Пушкин. с. 104.

<sup>56</sup> Там же.

Эпиграмматическая оценка Фигаро «честности» Бартоло неожиданно обрела в России «вторую» жизнь. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Карамзин, Вяземский, наполняя его все новым и новым смыслом, далеко увели его от первоначального значения, вложенного в эти слова французским комедиографом. После казни декабристов разговор о «подвиге честного человека» и о «повешении» приобрел особый трагизм. «Русскую судьбу» слов Фигаро и значение эпиграфа интересно проанализировал В. Э. Вацуро<sup>57</sup>. Его толкование очень убедительно за исключением одной частности. Он полагает, что Пушкин утратил воспоминание о первоначальном источнике высказывания: «Цитата оторвалась от своего источника настолько, что даже Пушкин, перечитывающий Бомарше как раз в 1830-е годы, не вспомнил об ее истинном авторе»<sup>58</sup>. На наш взгляд, даже если бы Пушкин и не перечитывал в эти годы Бомарше, то он помнил бы отлично «источник»: афоризмы, «летучие словца» Бомарше хранились в памяти людей той эпохи не хуже, чем мы теперь помним превратившиеся в половицы реплики «Горя от ума». Память же Пушкина в этом отношении была, как известно, феноменальной. Он помнил слова Фигаро и сами по себе, и в связи с социальным пониманием нравственности, и в связи с их «русской судьбой». Именно поэтому, стремясь отделить свое употребление этих слов от смысла, вложенного в них Фигаро, Пушкин спешит отослать своим эпиграфом читателя к Карамзину.

Современники Пушкина воспринимали трилогию Бомарше как выражение передовых идей эпохи. По ее огромной нравственной роли, как и по общенациональному значению, они приравнивали «Женитьбу Фигаро» к «Горе от ума»: «Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки общества, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств»<sup>59</sup>.

В начале тридцатых годов, когда Пушкин начинает собирать материалы для «Истории французской революции», разрушительный пафос Бомарше представляется ему одним из важнейших достоинств его театра. Как итоговую оценку Пушкиным социально-исторической роли Бомарше мы воспринимаем в наше время его характеристику из статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834): «Бомарше влечет на сцену, раздевает и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет» (XI, 272).

<sup>57</sup> В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон, с. 106.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> И. О. Сенковский. «Горе от ума», комедия в четырех действиях, в стихах, сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. М., 1833, с. 450—451.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО  
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
им. А. И. ГЕРЦЕНА

# ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД · 1977