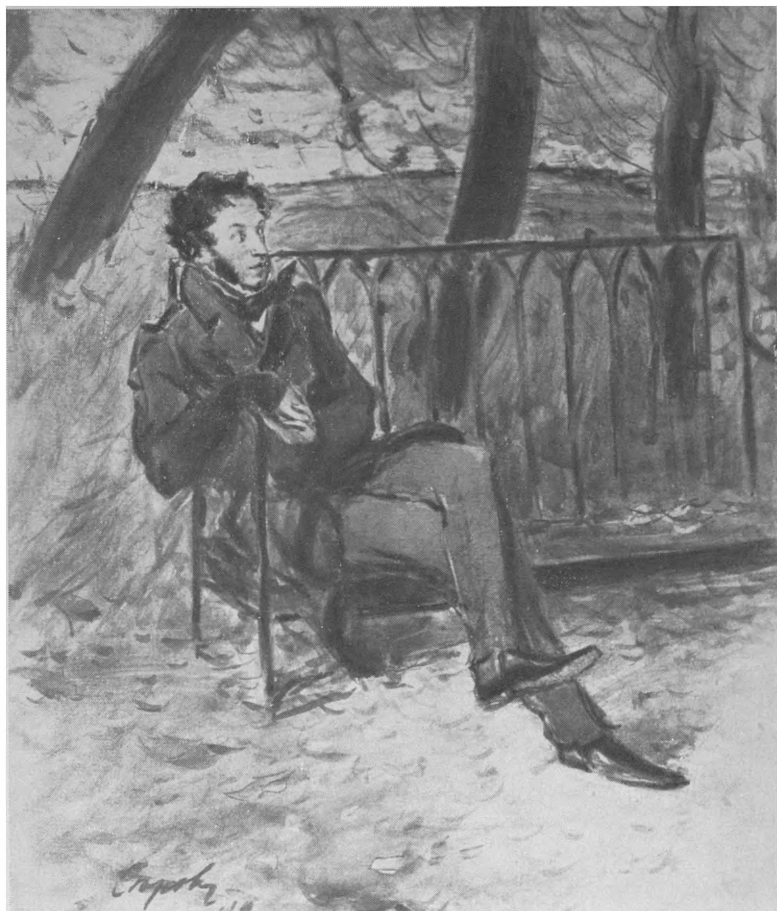


А. С Л О Н И М С К И Й

МАСТЕРСТВО
ПУШКИНА

МАСТЕРСТВО
ПУШКИНА



Пушкинский кабинет ИРЛИ

А. С Л О Н И М С К И Й

**МАСТЕРСТВО
ПУШКИНА**

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1963**

Художник
А. РЕМЕННИК.

ПАМЯТИ СЫНА МОЕГО ВЛАДИМИРА
(1923—1944)

ОТ АВТОРА

Однажды как-то (это было весной 1880 года в дни пушкинских праздников в Москве) сошлись вместе старые знакомые — Иван Сергеевич Тургенев и Иван Сергеевич Аксаков — и заспорили о том, в чем же наконец существо пушкинской поэзии.

Аксаков с тем приятным произношением, каким отличаются природные москвичи, прочел отрывок из «Полтавы»:

Горит восток зарею новой.
Уж на равнине по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам.
Полки ряды свои сомкнули.
В кустах рассыпались стрелки.
Катятся ядра, свищут пули;
Нависли хладные штыки...

— Вот настоящий Пушкин! — заявил он с довольным видом.

— Ну нет, это настоящий Иван Сергеевич Аксаков! — со снисходительной улыбкой возразил Тургенев. — А Пушкин...

И он начал тихо и нараспев, тонким голосом, так мало шедшим к его широким плечам и крупной фигуре:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы,

Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом...

— Ну, а это настоящий Иван Сергеевич Тургенев!.. — рассмеялся Аксаков.

Каждый находил в Пушкине свое. В голосе Пушкина были и громы, и нежные скрипичные ноты. Полифония — самый общий закон пушкинской поэзии, проявляющийся во всех стихотворных жанрах, — в лирике и в поэмах, в «Евгении Онегине» и сказках. Эта полифония и дала возможность Пушкину откликаться на все явления жизни, стать голосом эпохи.

Искренность — другая черта пушкинской поэзии. В каждом стихе, в каждой фразе — весь Пушкин. Он не способен ни на один фальшивый звук. Везде, всегда он вносит свою, ему одному свойственную ноту. Читая Пушкина, мы воспринимаем не только буквальный смысл его слов, но и все их обертоны, все связанные с ними ассоциации, всю окружающую их атмосферу.

Пушкинская Татьяна узнает душу Онегина по его отметкам в книгах:

Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.

(Глава седьмая, XXIII)

Так и душа Пушкина узнается в малейших художественных подробностях его произведений. Потебня писал: «Всякая, не только лирическая, поэзия субъективна»¹. Поэзия Пушкина не только лична — она биографична. Но это не биография отдельного лирического героя, а биография поколения. Свое, личное Пушкин воспроизводит на фоне истории. Его личное поэтому всегда типично и в историческом и в психологическом отношении. Это необходимо учитывать при анализе пушкинского «мастерства».

¹ А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 35,

То, что управляет произведением писателя, есть мысль, которая выражается не только в теме или сюжете, но и в стиле, манере, оборотах речи, словесном отборе, — короче, во всем, что составляет художественную ткань вещи. Так именно я понимаю слово «мастерство», поставленное в заглавии книги. «Мастерство», с моей точки зрения, есть одновременно и мысль, и ее форма. Мысль и форма различимы только в отвлечении. В реальной вещи они совпадают, и то, что мы называем «формой», предполагает определенное содержание.

В этой работе я исходил из своего давнего, еще в молодые годы сложившегося (под влиянием Белинского) убеждения, что мысль произведения не всегда выговаривается прямо, в виде голой формулы, а выражается — иной раз произвольно — во всей его художественной ткани — в интонации, ритме, звуке и т. д. Мысль произведения поэтому может быть вычитана только из анализа всей совокупности художественных приемов. В настоящем художественном произведении всякая мелочь *говорит*.

Лев Толстой писал: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман, тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, qu'ils en savent plus long que moi»¹.

Книга эта есть прежде всего книга читательская. Она рассчитана на широкий круг читателей и имеет целью наметить, хотя бы в общих чертах, некоторые законы пушкинского творчества. Я пытаюсь вместе с читателем, с читательской точки зрения, еще раз прочесть Пушкина, так как свежее восприятие его часто заменяется рассуждениями о нем.

Изложение распределено у меня по жанрам, так как общие законы пушкинского творчества в пределах различных жанров осуществляются различно. Внутри разделов, посвященных тому или иному жанру, я по возможности придерживаюсь хронологического порядка.

¹ Что они знают больше моего (*франц.*). Толстовский альманах, Письма Л. Н. Толстого, М. 1910, стр. 118.

В отделе лирики материал группируется преимущественно с точки зрения ее основных приемов (которые, однако, прослеживаются по периодам).

В книге использована значительная часть вариантов, опубликованных в большом Академическом издании. Для лучшего понимания законов поэзии Пушкина я считал необходимым показать (там, где для этого есть данные) процесс его работы — то направление, в котором она шла.

Лирика

«ГОЛОС СОБЫТИЯ»

Есть два стихотворения на одинаковую тему, написанных почти в одно и то же время (одно в 1823 году, другое в 1827 году). Оба в восемь строк, оба писаны четырехстопным ямбом. И там и тут говорится о птице, выпущенной из клетки.

Вот первое стихотворение:

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Ни одного искусственного оборота, ни малейшего напряжения — все просто, как обыкновенный разговор или отрывок дневника. Начальные слова: «В чужбине...» сразу указывают на обстоятельства, при которых написано стихотворение: поэт в изгнании, в неволе, и в этих условиях ему, естественно, становится особенно дорог «родной обычай старины». Точно обозначено время: «светлый праздник весны», то есть праздник освобождения земли от зимнего плена. Все в стихотворении конкретно, реально, связано с личным восприятием поэта — и вместе с тем все ведет к одной цели — служит выражением того стремления к свободе, которое составляет типичную черту передовых людей эпохи. Конкретный случай на наших глазах вырастает, приобретает общественный смысл.

А вот другое стихотворение, пользовавшееся популярностью и даже помещавшееся в хрестоматиях:

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я рощам возвратил певичу,
Я возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая
В сиянье голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

Само по себе стихотворение совсем не плохо, но в сравнении с первым оно «темно и вяло». Ни авторского лица, ни реальной обстановки. Даже птичка, которая «исчезла, утопая» и «как бы молилась за меня», кажется условной, не настоящей, похожей на того сентиментального «сизого голубочка», который «тихонько слезы льет» в старом романсе И. И. Дмитриева.

Автор первого стихотворения Пушкин. Автор другого — Ф. А. Туманский, ровесник Пушкина и его кишиневский приятель. Сравнение обоих стихотворений показывает, как далеко опередил Пушкин своих современников. У Пушкина — ссылка на реальный народный обычай, народный склад речи, экономия средств, простота и т. д. У Туманского — неопределенность, изысканные уподобления, придающие стихотворению сентиментальный характер.

Стихотворения Пушкина всегда кусок его биографии, но вместе с тем и отражение эпохи. Этим сильна даже и интимная, так сказать «домашняя», его лирика:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!..

Достаточно этого обращения, чтобы понять все: и характер отношений поэта к няне, и обстоятельства, с которыми связано стихотворение. Ничего прямо не сказано: ни о ссылке (только намек), ни о московской суете, в которую поэт погрузился после деревенского уединения, ни о бенкендорфовской опеке, под которую он попал. Но все это ощущается как подтекст. Иной раз по голосу, по интонации, даже из другой комнаты, угадываешь, что втайне «волнует, бесит» человека, хотя бы он говорил совсем о другом и старался скрыть свои чувства.

Так и здесь: в этой особенной нежности к няне, в этом воспоминании о покинутом деревенском уединении, во всей этой простой, задушевной, истинно народной речи слышится сожаление, тоска — отражается не только личное настроение поэта, но и вся тревожная атмосфера последекабрьских дней. «Домашняя» тема начинает звучать политически, хотя о политике в стихотворении ни слова.

Таково же и обращение к Пушкину:

Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил...

Это «И я» сразу вводит нас в биографию поэта. Кажется, что мы присутствуем при последнем прощании друзей. Мы слышим слезы в голосе поэта — и, ничего еще не зная, знаем уже всю силу их давней связи, понимаем, чего стоит им вечная разлука, угадываем те трагические причины, которыми она вызвана. В частном, «домашнем», и здесь открывается общая мысль, вдохновлявшая поэта: это ненависть к тиранам, посылающим в «заочень» лучших людей.

Еще первый биограф Пушкина, Анненков, отметил, что «в его произведениях беспрестанно слышится живой голос события и сквозь поэтическую призму их беспрестанно мелькает настоящее происшествие»¹. Эти слова Анненкова цитирует Чернышевский, видя в них характерную черту пушкинской поэзии, признак ее реалистического направления. «В заключение интересных подробностей о жизни Пушкина, заимствованных нами из труда г. Анненкова, — пишет он, — повторим его слова, что лучшая биография поэта в его собственных произведениях, потому что у него постоянно живая связь между событиями жизни и произведениями; г. Анненков говорит, что едва ли найдется у Пушкина хотя одно лирическое произведение, которое не было бы вызвано действительной жизнью»².

Эта черта сказывается у Пушкина с лицейских времен. Везде в его лицейских стихотворениях ощущается

¹ А. С. Пушкин, Сочинения, 1855, т. 1, «Материалы для биографии», стр. 249.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1949, т. II, стр. 436.

реальная обстановка, которую юный поэт умеет обрисовать двумя-тремя чертами.

Встречаюсь я с осмнадцатой весной.
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой...

(«Князю А. М. Горчакову», 1817)

В четырех стихах дано все: и место действия (парк на берегу озера), и то, что автору восемнадцатый год, и то, что дело происходит весной, перед окончанием Лицея («В последний раз, быть может, я с тобой...»), и то, что автор с товарищем идут, взявшись за руки. Все стихотворение воспринимается поэтому как задушевная беседа с другом во время уединенной прогулки.

Юношеская ода Пушкина «Воспоминания в Царском Селе» (1814) написана в архаическом, «высоком» стиле, но и тут, в чуждом для него жанре, он проявляет оригинальность. Державин имел обыкновение начинать свои оды с эффектной картины природы. Точно так же и Пушкин начинает с лунного пейзажа Царскосельского парка. Но пейзаж у молодого поэта гораздо конкретнее, чем обычные державинские пейзажи. Это не парк вообще, а именно Царскосельский парк с его озером, памятниками и т. д. Перед нами не отвлеченный автор, а именно юноша лицеист, безвыездно живущий в тесном соседстве с Царскосельским парком. Его патриотические чувства, отражающие общий патриотический подъем, принимают личную окраску, связываются с личными впечатлениями и воспоминаниями:

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые...

Это о детских годах в Москве, о селе Захарове, где Пушкин проводил лето.

И вы их видели, врагов моей отчизны!
И вас багрила кровь и пламень пожирал!
И в жертву не принес я мщенья вам и жизни;
Вотще, лишь гневом дух пылал!

Это о том настроении, с каким Пушкин и его товарищи провожали проходившие мимо Лицея полки, о чем Пуш-

кин вспоминал потом и в своем последнем «19 октября» («Была пора...», 1836):

И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

Общее у юного поэта выражается через частное, личное.

Все мотивы «Послания к Юдину» (1815), написанного в духе Батюшкова, — презрение к пышности «бедных богачей» (характерный уже для юного Пушкина оскюморон), романтический идеал простой жизни, мечты о гусарских подвигах и пр. — условны, как условна самая форма послания. Но интонация Пушкина, его темперамент, тройные рифмы, усиливающие эмоциональное напряжение стиха, придают всему этому жизненность и свежесть. Деревня — не вообще деревня, а именно Захарово:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад...

Эта идиллическая картина, разумеется, приукрашена, но самое ощущение подлинное. «Сентиментальное» воспоминание о Захарове Пушкин сохранил на долгие годы: летом 1830 года, перед женитьбой, он совершил туда, по выражению Надежды Осиповны, «сентиментальное путешествие» — поехал, как она пишет, совсем один, для того только, «чтобы увидеть место, где он провёл несколько лет своего детства»¹.

В том же послании воспоминание о детской любви:

Подруга возраста златого,
Подруга красных детских лет,
Тебя ли вижу, взоров свет,
Друг сердца, милая (Сушкова)?
Везде со мною образ твой,
Везде со мною призрак милый:²
Во тьме полуночи унылой,

¹ «Письма С. Л. и Н. О. Пушкиных к их дочери О. С. Павлищевой». Перевод, предисловие и комментарий Лидии Слонимской. Рукопись Пушкинского дома. т. 1, стр. 182 (письмо № 22).

² Ср. у Жуковского:

Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю...

В часы денницы золотой.
То на конце аллеи темной
Вечерней, тихою порой,
Одну, в задумчивости томной,
Тебя я вижу пред собой...

Детская любовь изображена в условных романтических тонах. Но «милая Сушкова» (обозначенная в автографе тремя звездочками), несомненно, реальна, как реальна и «темная аллея», в конце которой — может быть, в Юсуповом саду в Москве — когда-то заметил издали ее грациозную фигурку влюбленный мальчик. В основе стихотворения ощущается какой-то запечатлевшийся в памяти момент.

В очень искусственной, многословной элегии медитативного типа «Сон» (1816) дан романтизированный образ няни Арины Родионовны:

Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня,
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь, бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.
Под образом простой ночник из глины
Чуть освещал глубокие морщины,
Драгой антик, прабабушкин чепец,
И длинный рот, гда зуба два стучало;
Все в душу страх невольный поселяло...

Едва ли Арина Родионовна могла рассказывать о мертвецах и Бове: мертвецы здесь из баллад Жуковского, а Бова — сказка книжная, которая вряд ли входила в ее репертуар. С реальными воспоминаниями смешались книжные впечатления. «Глубокие морщины» и два зуба, торчащие во рту, — стилизация, приноровленная к мотиву «страшных рассказов»: в действительности Арине Родионовне было в ту пору едва сорок лет. Но поза мальчика, свернувшегося под одеялом, простой глиняный ночник, нянины сказки на ночь — все это живая правда¹.

¹ Предположение, что здесь изображается не няня, а бабушка Марья Алексеевна, едва ли основательно. Бабушка никак не могла быть названа «мамушкой». «Мамушка» — на языке того времени

Послание «Городок» (1815) представляет собой подражание «Моим пенатам» Батюшкова (1811). Тот же трехстопный ямб, принятый для дружеских посланий. Тот же план: описание простого, уединенного жилища, беседа со старым воином, мечты о любви и дружбе, минуты вдохновенья, характеристики авторов и пр. Но пушкинское послание, растянутое, по сравнению с более стройным батюшковским посланием, имеет то преимущество, что стоит ближе к реальной действительности. У Батюшкова обстановка неопределенная — не то русская, не то античная, — «явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни», как отмечал впоследствии Пушкин (заметки на полях «Опытов» Батюшкова). А у Пушкина — реальное Царское Село с его пейзажами и обитателями. В «Моих пенатах» — условный «воин», «трикраты уязвленный на приступе штыком» и под звуки «двуструнной балалайки» поющий «про витязя с нагайкой, что в жупел и в огни летал перед полками, как вихорь на полях». У Пушкина вместо этого гораздо более бытовой «добрый сосед семидесяти лет», отставной майор «с очаковской медалью на раненой груди», вспоминающий «за дедовскую кружкой» прошлые военные подвиги. Такой же бытовой характер носит и портрет «добренькой старушки», рассказчицы городских новостей. Самая речь принимает здесь бытовую, разговорную окраску:

Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку
Играя разломал, —
Старушка все расскажет;
Меж тем как юбку вяжет,
Болтает все свое...

Заемствованную условную форму пятнадцатилетний поэт наполняет собственным содержанием:

Друзья мне — мертвецы,
Парнасские жрецы;

именно няня (позднейшее «мамка»). В «Недоросле» Фонвизина. «Пусть же все добрые люди увидят, что мама и что мать родная»; у Карамзина:

Мы другие песни слышали
От своих покойных мамушек...

(«Илья Муромец»)

Над полкою простою
Под тонкою тафтою
Со мной они живут.
Певцы красноречивы,
Прозаики шутивы
В порядке стали тут.

Вероятно, такая полка с установленными «в порядке» книгами была у Пушкина в Лицее или, может быть, дома. Она повторяется потом и в первой главе «Евгения Онегина», с такой же задерживающейся «тафтой»:

И полку с пыльной их семьей
Задержнул траурной тафтой, —

и в воспоминаниях Татьяны в главе восьмой:

...Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад...

Во всем этом есть, несомненно, субъективная нота.

Описываемые в «Городке» поэтические минуты — это не вдохновенье вообще, вне времени и пространства (как, например, у Батюшкова), а вдохновенье именно пушкинское, индивидуальное, взятое в связи с определенной живописной картиной:

Когда же на закате
Последний луч зари
Потонет в ярком злате,
И светлые цари
Смеркающейся ночи
Плывут по небесам,
И тихо дремлют рощи,
И шорох по лесам,
Мой гений невидимкой
Летает надо мной;
И я в тиши ночной
Сливаю голос свой
С пастушьею волынкой...

Единый речевой поток, охватывающий тринадцать строк, гармонически замыкающая период тройная рифма («мной» — «ночной» — «свой»), мелодическая напевность стиха — все говорит о действительных ощущениях автора. Мы ясно представляем себе окружающую его обстановку: лицейскую «келью», освещенную косыми лучами заходящего солнца, и доносящийся из парка шелест деревьев.

Аналогичный мотив в послании «Моему Аристарху» (1815):

Сижу ли с добрыми друзьями,
Лежу ль в постели пуховой,
Брожу ль над тихими водами
В дубраве темной и глухой,
Задумаюсь — взмахну руками,
На рифмах вдруг заговорю...

И тут конкретные черты: «тихие воды» пруда, отдаленный конец парка, куда уединяется поэт, почувствовав прилив рифм. Самое вдохновение отмечено индивидуальными признаками: поэт погружается в задумчивость, взмахивает руками в такт стиха. Комбинация «дубрав» и «вод» не раз повторяется потом у Пушкина в связи с мотивом вдохновения:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

(«Поэт», 1827)

В том же послании «Моему Аристарху» описывается самый процесс творчества:

Уж утра яркое светило
Поля и рощи озарило;
Давно пропели петухи;
Вполглаза дремля и зевая,
Шапеля в песнях призывая,
Пишу короткие стихи,
Среди приятного забвенья
Склонясь в подушку головой...

Снова черта биографическая: Пушкин надолго сохранил привычку писать с утра, не вставая с постели. Здесь это связано с общей мыслью послания: отрицанием педантических правил школьной поэтики и защитой поэтической свободы. Пушкин демонстративно подчеркивает простоту и безыскусственность своих стихов:

И в простоте, без украшенья,
Мои слагаю извиненья
Немного сонною рукой.

Метафорическое «пою» классической оды подменяется подлинным чтением стихов нараспев, как и в действительности читал Пушкин, проверяя их звучание:

Мараю два иль три куплета
И их вполголоса пою.

Пушкин сознательно снижает традиционное представление о поэзии, как о «парении» и «пении», иронически противопоставляя в послании к Горчакову (1814) высокопарной классической «лире» свое реальное «гусиное перо»:

Я петь пустого не умею
Высоко, тонко и хитро
И в лиру превращать не смею
Мое гусиное перо!

Подобная ироническая реализация метафоры — один из излюбленных приемов Пушкина. В «Ответе Катенину» (1828):

Напрасно, пламенный поэт,
Свой чудный кубок мне подносишь
И выпить за здоровье просишь:
*Не пью, любезный мой сосед!*¹

В размышлениях о поэтическом бессмертии в «Горючке» нет ни хвастовства, ни риторики. В них слышен искренний голос юноши, уже удостоившегося державинского «благословения» и признания товарищей:

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет...

Потом, в конце своего поприща, Пушкин скажет то же самое, но уже в категорической форме, без всяких «быть может»:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

¹ Цитата из Державина («Философы, трезвый и пьяный»). «Кубок» в балладе Катенина «Старая быль» символизирует свободное, гражданское в декабристском смысле направление в поэзии. Вся баллада представляет собой замаскированный упрек Пушкину за его «Стансы» Николаю I, в которых многие видели лесть и отступление от прежних убеждений. Иронически отклоняя подносимый ему «кубок», Пушкин в такой же иносказательной форме указывал, что открытая оппозиция ничего не сулит при данных обстоятельствах. Стихотворение впервые расшифровано Ю. Н. Тыняновым («Архаисты и новаторы», «Прибой», Л. 1929, стр. 174).

Стремление держаться ближе к фактам было свойственно Пушкину уже в пятнадцать лет. Так, например, в стихотворении «К Наташе» (1814) он вычеркивает финальную резонерскую строфу:

Ах, Наташа! Помни вечно
Нежности, любви закон:
Если радостью сердечной
Юности горит огонь,
То — не трать ни полминуты!
Скоро... старостью согнуты,
Будем тихо мы бродить! —
И тогда ли нам любить?

В окончательной редакции оставлено только то, что непосредственно относится к реальной стороне юношеского романа. Обозначено время — наступление осени («Вянет, вянет лето красно...»), ретроспективно указано и место летних свиданий — в парке, у озера:

Свет Наташа! где ты ныне? .

Ни над озером волнистым,
Ни под кровом лип душистым
Ранней — позднею порой
Не встречаюсь я с тобой. .

И в финале конкретная деталь — лицейская «келья» поэта, где он зимой тоскует о разлуке с милой:

Скоро, скоро холод зимний
Рощу, поле посетит..

Не увижу я прелестной
И как чижик в клетке тесной,
Дома буду горевать
И Наташу вспоминать!

Самый стиль показывает, что стихотворение адресовано не к барышне, а к простой девушке — крепостной горничной. Первоначальная финальная строфа не подходила к простому стилю стихотворения, написанного в духе народного романса, и далеко уводила от конкретной темы любовной тоски.

Лицейские стихотворения Пушкина довольно точно воспроизводят лицейские происшествия, ярко передают товарищеские отношения и всю лицейскую атмосферу. Таково, например, обращение к Пущину «Воспоминание» (1815). Все описываемые здесь подробности («тесный уголок», где укрылись лицеисты, выдававший их «хохот чистого веселья», разлитый пунш) соответствуют

и донесению инспектора Фролова, и позднему рассказу Пушкина.

«Пирующие студенты» (1814) — шутливая пародия на «Певца во стане русских воинов» Жуковского, откуда взяты размер и строфа. Вместо перечисляемых у Жуковского героев 1812 года здесь реальные лицейские друзья Пушкина, каждый из которых характеризуется одной доминирующей чертой: Дельвиг — «ленивец сонный», Илличевский — «остряк любезный», Пущин — «друг прямой» и т. д. В этих характеристиках сказывается оригинальная особенность Пушкина: умение варьировать тон, в зависимости от того, о ком он говорит или к кому обращается. Послания Пушкина (как и его письма) характеризуют не только его отношение к тому или иному лицу, но и самое это лицо. Это черта далеко не обычная. В посланиях Державина, Карамзина, Дмитриева, Жуковского, Батюшкова, В. Л. Пушкина и др. нет ни определенного отношения к адресату, ни лица этого адресата. Автор и адресат здесь абстрагированы от действительности, не имеют никаких житейских примет. Не то у Пушкина. В его обращении к Пущину звучит особая сердечная нота:

Товарищ милый, друг прямой,
Тряхнем рукою руку...

Не в первый раз мы вместе пьем,
Нередко и бранимся,
Но чашу дружества нальем —
И тотчас помиримся.

Тут не только «прямой» характер Пущина, но и живой жест рукопожатия, и неизбежные между близкими друзьями временные размолвки, о которых вспоминал потом и сам Пущин. И этот тон сохраняется во всех последующих обращениях к Пущину — имя его всегда сопровождается ласковым «мой»:

...Поэта дом опальный,
О Пущин *мой*, ты первый посетил...¹
(«19 октября», 1825)

Мой первый друг, *мой* друг бесценный!..
(«Пущину», 1826)

¹ Здесь, как и в ряде других случаев, которые особо оговариваться не будут, курсив автора.

Несколько иной оттенок в отношениях с Дельвигом, товарищем не только по школе, но и по музам. Тут та же нежность, но заметнее примесь шутки:

Дай руку, Дельвиг! что ты спишь?
Проснись, ленивец сонный!..

За здравье нашей Музы пей,
Парнасский волокита...

(«Пирующие студенты»)

Послушай, муз невинных
Лукавый духовник...

Изменник! с Аполлоном
Ты, видно, заодно...

(«К Дельвигу», 1815)

Впоследствии, увлекаемый дружеским пристрастием, Пушкин даже ставил его, как поэта, выше себя:

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

(«19 октября», 1825)

Стихотворения «домашнего» жанра выделяются среди лицейской поэзии Пушкина особенной искренностью и непосредственностью. Все здесь конкретно и оригинально. Таковы и «Пирующие студенты»: простота языка, серьезное чувство, скрытое под маской шутки (в обращении к Пушкину), быстрые переходы из тона в тон при обращении к тому или другому из товарищей — все это пророчит мастерство будущего, зрелого Пушкина.

УЧИТЕЛЯ-ПОЭТЫ И САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ПУТЬ

Лицейская поэзия Пушкина развивалась под влиянием Батюшкова и Жуковского, причем заметнее всего было влияние Батюшкова, поэзия которого, пластическая и ясная, была и по форме и по духу очень близка моло-

дому поэту. Батюшковские мотивы уединения, мягкой грусти, любовных наслаждений, простодушной дружбы и т. д. повторяются и у Пушкина. В частности, батюшковские стихи сыграли крупную роль в формировании пушкинского языка.

Влияние Жуковского труднее поддается точному определению, так как оно обнаруживается не в частности, не в сходстве мотивов, а в общих свойствах лицейской поэзии Пушкина — в напевной мелодике его стиха, в лирической глубине тона, в серьезности эмоций, которая временами проявляется и в стихотворениях «легкого» батюшковского жанра. Так, например, «Городок» (1815) — подражание «Моим пенатам» Батюшкова и аналогичным посланиям Грессета. Однако изображение минуты вечернего вдохновения звучит совсем не по-батюшковски и не по-грессетовски. В эмоциональном напряжении стиха, в серьезности тона, в сплошном речевом потоке, охватывающем длинный период:

Когда же на закате
Мой гений невидимкой
Летает надо мной;
И я в тиши ночной
Сливаю голос свой
С пастушьею волынкой... —

как и в мотиве поэтического бессмертия («Не весь я предан тленью...») — ясно слышится Жуковский. Сам Пушкин считал для себя наиболее существенным именно влияние Жуковского. О Батюшкове он судил впоследствии с полной свободой, оценивая его критически. Совершенно иначе говорил он о Жуковском. При всем идейном отличии своей поэзии от поэзии Жуковского (отличии, которое он прекрасно понимал), он все же безоговорочно признавал Жуковского своим учителем. Так, в 1825 году, по поводу статьи Вяземского, он ему писал: «Но ты слишком бережешь меня в отношении Жуковского. Я не следствие, а точно ученик его... Никто не имел и не будет иметь слога, равного в могуществе и разнообразии слогу его. «В бореньях с трудностью силач необычайный»¹.

Подчиняясь влиянию Жуковского и Батюшкова,

¹ Цитата из послания Вяземского «К Жуковскому».

часто подражая им, Пушкин, однако, уже в ранние годы проявлял самостоятельность — «брел своим путем». Поэзия их была для него только исходной точкой. Жуковский и Батюшков, взамен условности классической, создавали новую условность — романтическую. Их авторское «я» отделено было от реальной авторской личности, заменялось отвлеченным образом романтического поэта, пребывающего в мечтательном, романтическом мире. Живая действительность мало отражалась в их поэзии. Они сознательно отгораживались от нее.

Между тем уже в первых произведениях Пушкина — и не только «домашнего» жанра — видна ориентация на реальную действительность. Поэзия его вся «земная». В его стихах гораздо отчетливее, чем у Жуковского и Батюшкова, выступает авторское лицо, яснее вырисовывается окружающий его предметный мир. В этом отношении он ближе к Державину, у которого, когда он не настраивал свою «лиру» на торжественный лад, тотчас появлялись и «шекснинска стерлядь золотая» («Приглашение к обеду»), и лунные узоры на «лаковом полу» («Видение мурзы»), и свежие, играющие живыми красками картины природы: почти некрасовская зима в оде «На рождение в Севере порфиородного отрока» и в оде «Осень во время осады Очакова», водопад Кивач в «Водопаде». В натуре Пушкина было много родственного чисто «земной» натуре патриарха русской поэзии.

Была одна очень существенная разница между молодым поэтом и его учителями-романтиками: это его политическая мысль, дух критики, которым в конечном счете определялись и его реалистические тенденции. Жуковский и Батюшков, культивируя пренебреженные классиками стихотворные жанры и отчасти вводя новые, все же уживались с классической системой. Между тем Пушкин отвергал ее не только формально, как анахронизм, но и идейно. Его задорное вольнодумство колебало самые основы эпигонского классицизма, который в начале 10-х годов представлял собой оплот не только литературной, но и политической реакции. Литературному спору карамзинистов с шишковистами Пушкин придавал иное, более серьезное значение. Торжественная классическая поэзия ассоциировалась у него с поэзией «придворной», как о том свидетельствует послание Горчакову (1814):

Пускай, не знаясь с Аполлоном,
Поэт, придворный философ,
Вельможе знатному с поклоном
Подносит оду в двести строф..

Пушкинский «Романс» («Под вечер осенью ненастной...», 1814) написан на тему, близкую к двум стихотворениям Жуковского 1813 года («Сиротка» и переведенная с французского «Песня матери над колыбелью сына»). Тема брошенного ребенка трактуется у Жуковского в сентиментально-оптимистическом плане. Стихотворение «Сиротка» посвящено восхвалению благотворительной деятельности императрицы Марии Федоровны в период французского нашествия: ребенок, потерявший «родимую» мать, находит мать «добрую» в лице императрицы, которая и устраивает его в «гостеприимную обитель», то есть в воспитательный дом. Содержание «Песни матери» — главным образом тоска об изменившем возлюбленном (стихотворение французского сентиментального поэта XVIII века Беркена, послужившее оригиналом Жуковскому, так и озаглавлено: «*Les plaintes d'une femme, abandonnée par son amant*») ¹. Финал у Жуковского более или менее благополучен: мать обещает сыну быть «хранителем» его «нежных лет», в надежде, что и он будет ей «на старость утешитель». Пушкин вносит в эту концепцию реалистическую поправку, и сентиментальная тема Жуковского превращается у него в протест против социальной несправедливости в духе «поэта-радищевца» Пнина:

Закон несправедливый, ужасный
К страданью присуждает нас... ²

Мысль стихотворения выражается не в абстрактной форме общего рассуждения, а в конкретной картине. Будущее брошенного ребенка рисуется реалистическими красками, причем вводится диалог:

Дадут покров тебе чужие
И скажут: «Ты для нас чужой!»
Ты спросишь: «Где ж мои родные?» —
И не найдешь семьи родной!

¹ «Жалобы женщины, брошенной своим возлюбленным» (франц.).

² Письмо И. И. Пнина (незаконного сына князя Репнина) «Вопль невинности, отвергаемой законом», посвященное вопросу о «незаконнорожденных», было широко распространено в списках.

Горе матери, расстающейся навсегда со своим ребенком, передается характерной для Пушкина четкой эмоциональной антитезой:

Меня навеки *ты забудешь...*
Тебя *не позабуду я..*

Заканчивается стихотворение живой мимической сценой:

Склонилась, тихо положила
Младенца на порог чужой,
Со страхом очи отвратила
И скрылась в темноте ночной.

Несмотря на легкий налет сентиментальности, пушкинский «Романс» подкупает искренностью тона и напевным ритмом. Все это, в связи с бытовой остротой темы, создало отроческому произведению Пушкина необыкновенную популярность. «Романс» стал народным романсом, вошел почти во все песенники, перекладывался на музыку и получил широкое распространение в лубочных изданиях.

В этом приближении к действительности, в этой «историчности» было главное отличие юного Пушкина от поэтов старшего поколения. Отсюда же разница и в политической ориентации. Уже все лицейские стихотворения Пушкина, в том числе и посвященные чисто личным мотивам любви, дружбы, веселья и т. д., проникнуты духом независимости. Везде слышится голос юного борника свободы.

Послание «Лицинию» (1815) — не общее рассуждение на тему о свободе и рабстве, как, например, «Перуанец к испанцу» Гнедича. Подобного рода «тираномахию», как у Гнедича, можно найти и у Сумарокова в «Дмитрии Самозванце», и у Николева в «Сорене», и даже у Шаховского в «Деборе». У Гнедича отсутствуют какие бы то ни было реалистические краски: нет ни туземцев-инков, ни географии страны. Все переведено в план абстрактной декламации. Если можно соотносить стихотворение с русским крепостным правом, как это делают некоторые исследователи, то разве в самой общей форме, потому что в нем идет речь о покорении коренного населения пришлыми завоевателями. Послание Гнедича представлялось настолько безобидным, что Жуковский спокойно перепечатал его в своем «Собрании русских стихотворений» (ч. IV, 1811, стр. 204—208).

Сила пушкинского послания в его конкретности и ювеналовской страстности, с какой обличаются «нравы сих веков» Перед нами ряд ярких, почти скульптурных картин: «любимец деспота» Ветулий, «спесиво развальясь», мчится на колеснице прямо в народную толпу; ликторы перед ним «народ несчастный» гонят; сенаторы и льстецы провожают его жадным взглядом, «ждут в тайном трепете улыбку, глаз движенья»; под портиком появляется «в изорванном плаще» философ Дамет и т. д. И после всех этих конкретных изображений, нигде не выходящих за пределы быта и нравов императорского Рима, раскрывается наконец основная мысль послания, выраженная в лапидарной, по-пушкински ясной и четкой антитезе: «Свободой Рим возрос, а рабством погублен». Нигде не видно прямых намеков на русскую обстановку, но аналогия с ней ясно сквозит в подобранных в определенном направлении деталях. Такие формулы, как: «Я сердцем римлянин, кипит в груди свобода», — были непосредственным отражением преддекабрьских настроений. Недаром Пушкин впоследствии помещал свое юношеское послание во главе издаваемых им собраний лирики (в 1826 и в 1829 годах). По-видимому, он сам придавал особенное значение этому первому выражению своего свободолюбия.

В позднейшей переделке (для издания 1826 года) Пушкин заострял сатирический смысл своего юношеского произведения, вводя новые резкие краски и придавая речи более сжатый, ударный характер.

Сокращается, выигрывая в силе, описание встречи с Даметом. Семь строк лицейской редакции сводятся к трем, причем «людства ненавижу» заменяется прямым и резким «рабство ненавижу»:

«Куда ты, наш мудрец, друг истины, Дамет!»
«Куда: не знаю сам; давно молчу и вижу;
Навек оставлю Рим: я *рабство* ненавижу».

Лицейская редакция:

Не ошибаюсь я, философ то Дамет.
«Дамет! куда, скажи, в одежде столь убогой
Средь Рима пышного бредешь своей дорогой?»
«Куда? не знаю сам. Пустыни я ищу,
Среди разврата жить уж боле не хочу,
Япетовых детей пороки, злобу вижу,
Навек оставлю Рим: я *людства* ненавижу».

Мотив «пустыни» заменен в позднейшей редакции мотивом ненависти к рабству.

Аналогии с античным миром были в ходу у декабристов, и Пушкин воспользовался ими для политической пропаганды. Его послание представляло собой явную сатиру на русские порядки — на деспота царя и на его фаворитов, «простерших ярем» на народ и «бесславящих отечество». Оно на пять лет опередило послание Рылеева «К временщику», где так же, как у Пушкина, античная обстановка служила маскировкой для обличения царского режима, причем под римским «временщиком» подразумевалось определенное лицо — Аракчеев.

Политические мотивы, отражавшие декабристские взгляды, входят и в «домашнюю» лирику Пушкина. Они индивидуализируются, связываются с конкретными деталями и, таким образом, становятся выражением действительных настроений юного поэта при таких-то и таких-то обстоятельствах. Стихотворение «Товарищам» (1817) начинается лирикой прощания:

Промчались годы заточенья;
Недолго, милые друзья,
Нам видеть кров уединенья
И Царкосельские поля.
Разлука ждет нас у порога,
Зовет нас дальний света шум,
И каждый смотрит на дорогу
С волненьем гордых, юных дум.

Простая, почти разговорная речь, ни одного лишнего слова, искренний лирический тон — и вдруг после этого переход к сатире и иронии. «Гордые, юные думы» внезапно поворачиваются своей реальной, бытовой стороной:

Иной, под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул —
В крещенской утренней прохладе
Красиво мерзнет на параде,
А греться едет в караул.
Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя...

И затем, в противоположность этим путям, ведущим к жизненным успехам, указание на собственный путь — путь свободы:

Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассессора...¹

Для себя он выбирает красный колпак, символ свободы, хотя это и грозит ему «шишаком», то есть солдатчиной:

Друзья! немного снисхожденья —
Оставьте красный мне колпак,
Пока его за прегрешенья
Не променял я на шишак...

Характерна здесь быстрая, совершенно естественная смена интонаций — от грустной и задумчивой к шуточной и иронической. Появляются уже типичные для Пушкина, как и для Вяземского и других представителей «вольномыслия», своеобразные слова-сигналы, приемы эзоповской речи: «под кивер спрятав ум». «Ум» тут не просто «ум», а именно «ум» свободный, критический. В таком же смысле говорится об «уме высоком», скрытом «под легким покрывалом» «безумной шалости», в обращении к гусару П. П. Каверину (1817). Это же разумел и Грибоедов, называя свою комедию «Горем от ума» («Горе уму» в первоначальной редакции). «Бессмертное солнце ума» в пушкинской «Вакхической песне» (1825) являлось не только символом разума, мудрости, но и символом свободы. Вместе с тем и «тьма», противопоставляемая «солнцу», получала значение не только «тьмы» невежества, но и «тьмы» другого рода — удушающей реакции. «Общество умных» (курсив Пушкина) в плане «Русского Пелама» (1835) указывало на тайное общество декабристов. На «умников», нигилистически относящихся к русским порядкам, нападала реакционная журналистика («Северный наблюдатель» и «Русский пустынный», 1817). Их изображали в карикатурном виде в своих комедиях Шаховской («Липецкие воды», «Пустодомы») и Загоскин («Добрый малый»). Вопросу об «уме» посвятил целую статью Орест Сомов, близкий к декабристским кругам («Сын отечества», 1823)².

Говоря о «вечном союзе», которого не могут разрушить «грозные судьбы» («В альбом Пушкину», 1817), и

¹ Замечательная точность выражений: в капитаны именно «рвутся грудью», а в «ассессора» — «ползут».

² Подробно о значении термина «ум» в 10-х и 20-х годах см. в моей статье «Грибоедов и драматургия его времени» (сборник «А. С. Грибоедов», изд. Гос. Литературного музея, 1947).

о «лицейском святом братстве» («Кюхельбекеру», 1817). Пушкин имел в виду не просто школьное товарищество, а общие политические цели. Это были тоже слова-сигналы, политический смысл которых был ясен и реакционерам. На «неблагоданмеренность» этих формул указывал известный В. Н. Каразин в донесении министру народного просвещения¹.

«Биографизм» лицейской лирики Пушкина не есть еще настоящий реализм, широко охватывающий жизнь, а пока только школа реализма. Юный поэт как будто еще не решается оторваться от непосредственных впечатлений и пуститься в область обобщенной поэзии, для которой у него не хватает достаточного жизненного опыта. После окончания Лицея расширяется круг его наблюдений, появляются новые мотивы, крепнет мысль — и крепнет вместе с тем подготовленный в лицейские годы реалистический метод.

ПОЛИТИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Если «Вольность» увлекала в свое время декабристскую молодежь и до сих пор еще производит впечатление, то не только своей политической программой, но и темпераментом молодого автора, его энтузиазмом и живой, одушевленной речью.

Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Это тон и жесты молодого трибуна. Вся ода — ряд быстрых, стремительных движений:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!..

Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...

И среди этих бурных призывов, скорбных возгласов («Увы! куда ни брошу взор...») и торжественно возвещаемых формул кунцынского «естественного права» («Лишь там над царскою главой...») — возникающие

¹ «Русская старина», 1899, № 5, стр. 279.

перед умственным взором поэта картины-примеры (казнь Людовика XVI, убийство Павла I).

Восходит к смерти Людовик. .

Когда на мрачную Неву...

Ода легка, порывиста, вся соткана из живых, психологически (а не только логически) мотивированных эмоциональных движений. И в каждом слове личность поэта, обстановка, момент:

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает...

Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец —
И слышит Клии страшный глас...

Это Михайловский замок Павла I, на который смотрел поэт из окон квартиры Н. И. Тургенева на Фонтанке. Он «пустынный», потому что связан был с тяжелыми воспоминаниями для Александра I и оставался необитаемым. Он в «тумане» — потому что речь идет, очевидно, об осенних месяцах 1817 года, когда Пушкин был постоянным гостем у Тургенева. К тому же «туман» этот как нельзя лучше гармонирует с мрачным зрелищем заброшенного замка. Каждая черточка здесь нужна, о чем-то говорит, на что-то намекает. Так, например, обращение к «возвышенному галлу»: «открой мне благородный след того возвышенного галла», явно относится к Андре Шенье¹.

Чем определеннее выбранный угол зрения, тем ярче ложатся свет и тени, точнее вырисовываются очертания предметов, яснее и шире раздвигается перспектива.

¹ Пушкин был точен и конкретен в своих косвенных указаниях. Признаки неназванного лица всегда у него ясны и не допускают никаких кривотолкований. Не мог он, как это утверждают многие исследователи, титуловать «возвышенным галлом» малоизвестного Экушара Лебрена, пользовавшегося к тому же репутацией «флюгера». Не мог он называть «гимнами» его риторические оды. Точно так же не мог он называть так и военный марш Руже де Лилля, распространявшийся без имени автора. И не мог он считать «смелыми» «гимны», если они не грозили автору никакой опасностью. Все эти признаки — и «возвышенность», и служение свободе, и «смелость» — могли в устах Пушкина, с точки зрения его понятий 1817 года, быть применимы только к Андре Шенье. (См. мою статью об Андре Шенье в Материалах Пушкинского дома, т. IV.)

Этот художественный закон особенно важен в таком субъективном жанре, как лирика, требующая максимальной краткости и выразительности. В этом отношении Пушкин лучший образец.

В том же ораторском тоне, что и «Вольность», написан «Кинжал» (1821). Общие положения, как и в «Вольности», высказываются в первых строфах, а затем следуют конкретные примеры. Основные политические принципы находят себе логически ясную формулировку. Поэт не отступает от идеала «закона», не защищает террора, а изображает его как неизбежное следствие нарушения «закона». Он ограничивает применение «кинжала» только теми случаями, когда «дремлет меч закона»:

Где Зевсов гром молчит, где дремлет меч закона,
Свершитель ты проклятий и надежд...

Тиран, нарушающий «закон», сам становится вне закона, и его настигает «карающий кинжал», «последний судия позора и обиды».

В дальнейших строфах приводятся примеры из европейской истории. Стиль этих примеров варьируется. Убийство Цезаря изображается в античном лапидарном стиле. События определяются одной конкретной чертой:

Шумит под Кесарем заветный Рубикон...

Концовка скульптурная:

Ты Кесаря сразил — и мертв объемлет он
Помпея мрамор горделивый...

Убийство Марата описывается в духе французского журнального красноречия. Ни одной конкретной черты — только абстрактные метафоры:

Апостол гибели, усталому Анду
Перстом он жертвы назначал...¹

В заключительных двух строфах, посвященных Карлу Занду, выдержан стиль германской революционной романтики. Убийца не указан. Убийца, студент Занд, характеризуется признаками германского Тугендбунда («Союза добродетели»):

О юный праведник, избранник роковой,
О Занд, твой век угас на плахе;

¹ Как известно, дворяне-революционеры отрицательно относились к якобинскому буржуазному террору, и Пушкин в этом отношении не составлял исключения.

Но добродетели святой
Остался глас в казенном прахе...

И в концовке возвышенная метафора в духе германского романтизма:

И на торжественной могиле
Горит без надписи кинжал.

Иной характер носит композиция «Деревни» (1819). Тема крепостного права возникает здесь как будто случайно. Стихотворение начинается в медитативно-элегических тонах:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья...

Это все те же знакомые мотивы Батюшкова и лицейского Пушкина: «мирный шум дубрав», «тишина полей», «оракулы веков», «отрадный глас» которых слышнее «в уединенье величавом», и т. д.

Но вот пейзаж:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крилаты...

Это пейзаж реальный — видимый с холма, на котором расположена Михайловская усадьба, и изображенный именно в той перспективе, в какой он представляется взору. «Два озера» — это озеро Кучане и другое, поменьше, — Маленец. «Нивы полосаты» указывают время: это июль, еще до начала жатвы — как раз то время, когда Пушкин приехал в Михайловское в 1819 году. И не то чтобы поэт сознательно стремился к уточнению, — нет, это просто передача непосредственных зрительных впечатлений¹.

И вдруг контрастный переход:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает...

Переход этот кажется неожиданным, но он оправдан психологически: «парус рыбака», «овины дымные»,

¹ Ср. сходный пейзаж в наброске «Вновь я посетил...» (1835): озеро, рыбак, нивы, мельницы.

«мельницы крилаты» и прочие признаки крестьянского труда естественно ассоциируются в уме юного апостола свободы с «рабством тощим». Мирный элегический тон сменяется страстным, «витийственным»:

О, если б голос мой умел сердца тревожить!
Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой витийства грозный дар!..

Это не тот искусственный «лирический беспорядок», который составлял обязательное правило классической оды, а живой ход мыслей, чувств, впечатлений и ассоциаций. Тема развивается не в резонерском отвлечении, а в движении, которое завершается патетической, «программой» — как в «Вольности» — формулой:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря?

Замечательно, что большинство стихотворений после Лицея и до ссылки писалось не для печати и даже не для распространения в списках. Пушкин в те годы почти не появлялся в печати. С конца 1817 года до начала 1820 в разных журналах («Северный наблюдатель», «Сын отечества», «Труды Общества любителей российской словесности», «Благонамеренный», «Соревнователь просвещения и благотворения», «Невский зритель») напечатано было четырнадцать его стихотворений, из которых восемь еще лицейского времени и всего шесть, написанных в 1817—1820 годах. Все остальное — около семидесяти стихотворений — оставалось в рукописи. Из этого общего числа только некоторые (до двадцати пяти) — да и то с урезками по цензурным или личным причинам — были опубликованы Пушкиным позднее (в собрании 1826 года и в альманахах), а значительная часть (около сорока) увидела свет уже после его смерти.

Стихотворения петербургского периода — это главным образом дружеские, интимные послания эпистолярного стиля, живая смесь автобиографических подробностей с политическими высказываниями, целая галерея названных и неназванных современников, непосредственные впечатления светского Петербурга (отразившиеся потом и в первой главе «Евгения Онегина»), яркие зарисовки различных общественных кругов. В плане

лирического развития темы возникают живописные бытовые картинки. Иногда это законченные мимические сценки:

Затянутый невежда-генерал
Красавицам внимательным и сонным
С трудом острит французский мадригал,
Глядя на всех с нахальством благосклонным,
И все вокруг и дремлют, и молчат,
Крутят усы и шпорами бренчат,
Да изредка с улыбкою зевают...

(«Послание к Горчакову», 1819)

И так почти всегда у Пушкина: деталь за деталью, и все вместе складывается в широкую панораму нравов. Это своего рода дневник «рассеянной» жизни поэта, где личные мотивы свободно сплетаются с политической сатирой.

Если «Вольность» и «Деревня» выдержаны в патетическом, «витийственном» стиле, с примесью традиционных славянизмов, то параллельно с этим в стихотворениях «домашнего жанра» проходит иная, «прозаическая» струя:

Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый, но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготее надо мной...

Утешь и ты полубольного!..

Дай руку мне. Приеду я
В начале мрачном сентября:
С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря...

(«В. В. Энгельгардту», 1819)

Это уже зародыш того самого «прозаического» стиля, каким писался, например, «Граф Нулин»:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)...¹

Информация о состоянии здоровья, просьба посетить «полубольного» перед его отъездом в деревню, попутно сопоставление городской скуки с «деревенской свободой», затем обещание вернуться в сентябре — и заключение, показывающее настроение вольного кружка «Зеленой лампы»:

¹ Повторены даже рифмы: сентября — говоря,

С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного.

Немного слов — а сколько сказано! Тут и биографические факты, и личность адресата, «счастливого беззаконника», и краткая характеристика петербургского света, и поэзия деревни, и «Зеленая лампа» — лирика и сатира, — и все это на пространстве тридцати одной строки. Не нужно никаких справок, чтобы точно датировать послание: это июнь или начало июля 1819 года. И в основе всего — радостное ощущение молодости, выздоровления после болезни, когда человек точно заново смотрит на окружающее. Это совсем не литературное «послание» в карамзинистском смысле, а просто письмо, которое, однако, Пушкин — и не без основания — счел возможным включить в собрание 1826 года (разумеется, с пропуском последних стихов, обозначенных в печати точками).

Была однажды попытка приписать Рылеву послание «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...») на основании альбомной копии с именем Рылеева, истолковав это послание как обращение к А. А. Бестужеву. Но, помимо других данных, подтверждающих авторство Пушкина, есть еще одно весьма веское соображение: это вся фактура стихотворения, в которой ясно видна именно пушкинская рука.

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья...

Это «она» (перед наименованием самой вещи) совсем не рылеевское. У Рылеева нет этих эмоциональных прорывов, нарушающих синтаксическую логику. Не свойственна Рылеву и постепенность в раскрытии темы:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман...

И вдруг — в меланхолическое течение размеренной элегической речи врезаются восемь активных энергических строк:

Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой

Отчизны внемлем призыванье,
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья...

Четвертные созвучия (желанье — призыванье — упованья — свиданья; роковой — душой — святой — молодой), создающие эффект эмоционального напора; страстность горячей, взволнованной речи, перебивающая меланхолическую интонацию, — все это именно пушкинское.

Но пока еще нет самого главного. Начинается новый взлет:

Пока свободою горим...

И, наконец, расшифровка того, о чем раньше говорилось неопределенно:

Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Тут и темперамент автора, и смена его настроений, и вместе с тем лицо адресата. «Товарищ, верь» — так можно было обращаться только к тому, кто скептически относится к революционным перспективам. Именно такова и была позиция Чаадаева. Все здесь типично для Пушкина, и никому другому приписывать авторство нельзя¹.

По традиции это послание датировалось 1818 годом, но по внутренним признакам оно должно быть отнесено к 1820 году, моменту наибольшего обострения революционных настроений Пушкина, как это убедительно показал профессор Ю. Г. Оксман².

Лирическая тема в этот период у Пушкина драматизируется. Таков лирический ход «Вольности»: отказ от «изнеженной лиры» — угроза тиранам и призыв к «пад-

¹ Когда (в 1910 году) пушкинист М. Л. Гофман в своем докладе, читанном в Пушкинском обществе при Ленинградском (тогда Петербургском) университете, доказывал принадлежность данного стихотворения Рылееву, то председатель общества профессор С. А. Венгеров, вместо всяких возражений, просто прочел медленно все стихотворение вслух и сказал с добродушной улыбкой: «Да ведь это же Пушкин!» Факт характерный.

² В докладе «Политическая поэзия Пушкина 1817—1820 годов», читанном в Ленинграде на Пушкинской конференции Пушкинского дома в июне 1955 года.

шим рабам» — исторические картины — и в самом конце формулировка основной мысли:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Другое послание к Чаадаеву («К чему холодные сомнения?») связано с крымскими впечатлениями, но обработано для печати в 1824 году — вероятно, уже в Михайловском. Послание как будто посвящено «мифологическим воспоминаниям» об Оресте и Пиладе. Но за этим мало-помалу вырисовывается что-то другое. Все послание построено на иносказаниях, на словах-сигналах:

Я верю: здесь был грозный храм,
Где крови жаждущим богам
Дымились жертвоприношенья...

Смысл этих намеков раскроется, если припомнить строки из стихотворения «Была пора...» (1836):

И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари...

«Грозный храм» Дианы, жаждущие «крови» боги, «жертвоприношенья» (однозначные с «алтарями») — все это собрано не случайно, все это говорит о «грозных» законах истории, требующих «крови». «Крови жаждущие боги» в послании 1824 года соответствуют «таинственным» историческим силам в стихах 1836 года:

Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы...

Строка точек перерезывает послание надвое, как бы подчеркивая его зашифрованность. И затем переход к личному:

Чадаев, помнишь ли бывшее?..

Реальные развалины храма Дианы ассоциируются с «иными развалинами» — «обломками самовластья».

Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?

Сейчас эти «развалины» только памятник дружбы (Ореста и Пилада):

На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.

«Дружба» — слово-сигнал. Оно обозначает (как и в лицейских посланиях) общность мысли, верность прежним убеждениям, несмотря на изменившуюся обстановку.

В черновике об этой антитезе «былого» и нынешнего говорится прямее, без иносказаний:

В объятях (?) Вольности младенец .
Я, пьяный (?) Вольностью младенец...

В окончательном тексте прямое высказывание заменяется иносказательным. Недоговоренность, намек действуют иной раз сильнее, чем точные определения. Эзоповский язык у Пушкина достигает величайшей тонкости, выразительности и артистичности — сам становится художественным орудием: в самом деле, открытый переход к своей личной истории дисгармонировал бы с тем античным духом, в каком выдержано все послание, придал бы стихотворению аллегорический характер. Оно кратко, как бы отрывочно, но сколько в нем и личного и исторического!

Послание не рассчитано было на посторонних читателей, так как смысл его мог быть понятен только тому, кому оно адресовано. Если Пушкин перепечатывал его пять раз (начиная с «Северной пчелы», 1825), то по соображениям личного характера. Это стихотворение *для одного*. Этим, может быть, объясняется и неясность некоторых фраз, оставшихся без исправления при всех перепечатках:

И душ великих божество
Своим созданием возгордилось.

При правильной расстановке слов было бы: «И божество возгордилось своим созданием великих душ». Другими словами: жестокость «божества» — исторических законов — отступает перед великодушием самоотверженной дружбы (намек на счастливую развязку мифа об Оресте и Пиларе, спасенных вмешательством «грозной» богини Дианы). Или точнее: крепость «дружбы» людей, верных своим убеждениям, одолеет историческую инерцию.

К той же категории стихотворений *для одного* относится и «Ответ Катенину» (1828), впервые расшифрованный Ю. Н. Тыняновым. До комментариев Тынянова стихотворение оставалось непонятым. Подобные зашифровки были обычными в 20-х годах («Старая быль» Катенина и пр.).

Послание «К Овидию» (1821) написано в традиционной форме: шестистопный ямб, соседние рифмы, обстоятельное, систематическое развитие темы. Но в эту традиционную форму поэт вкладывает столько своего, личного, столько живых черточек и красок, что самая мысль о ее традиционности как-то не приходит в голову. Так здесь все свежо и ново. Это точно страница из дневника. Пушкин открыто сопоставляет свое изгнание с изгнанием Овидия. В белой рукописи послание заканчивалось демонстративным заявлением своей политической позиции:

Но не унижил век изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Однако в печати эти энергические строки заменены элегическими:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на берега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал,
И ни единый друг мне в мире не внимал;
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.

Трудно сказать, что играло роль при этой замене — цензурные ли причины или какие-нибудь другие соображения. Может быть, Пушкину казалось неудобным говорить в таком тоне о своей гражданской твердости, унижая вместе с тем Овидия, а может быть, и то, что элегическое окончание более подходило к характеру всего послания и более соответствовало настроению данного момента¹.

Субъективная нота слышна и в передаче «молений» поэта-изгнанника:

О други, Августу мольбы мои несите...

Недаром Пушкин цитировал это в письме к брату, добавляя, по своему обыкновению, каламбур: «Но август смотрит сентябрем» (октябрь 1822 года). Как показы-

¹ Во всяком случае, Академическое издание проявило должную осторожность, сохранив в основном тексте печатный вариант, а рукописный дав тут же в сноске (т. 2, вып. 1, стр. 221).

вает черновой автограф, вся эта тирада была введена не сразу. По-видимому, Пушкин опасался, что она прозвучит слишком автобиографически.

Но тут не только личность самого автора, но и характеристика того лица, которому посвящено послание. Торквато Тассо Батюшкова, Камоэнс Жуковского мало индивидуализированы, изолированы от исторической обстановки, а пушкинский Овидий — подлинный римлянин. Это не поэт-изгнанник вообще, а именно Овидий, представленный на фоне своей эпохи, со всеми особенностями своей судьбы и поэзии.

Работая над стихотворением, Пушкин, как и всегда, обогащал его конкретными деталями. Он выделяет из Овидиевых «*Tristia*» картину зимней реки:

Я вспомнил опыты несмелые твои,
Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем,
Когда ты в первый раз вверял с недоуменьем
Шаги свои волнам, окованным зимой...¹
И по льду новому, казалось, предо мной
Скользила тень твоя, и жалобные звуки
Неслися издали, как томный стон разлуки...

Удивление перед незнакомым явлением природы, эти нерешительные шаги, недоверие к возможности ходить по льду — все это показывает южанина, очутившегося в новых для него климатических условиях, индивидуализирует Овидия, вводит в его ощущения. Эта конкретная картина появляется только в окончательном тексте. В черновике ее еще нет.

Выбор темы об Овидии не был только предлогом для автобиографических высказываний и не был продиктован одними внешними поводами — географическими ассоциациями, аналогией между своей судьбой и судьбой римского изгнанника. Он определялся более глубокими причинами. Из всех римских поэтов Овидий был ближе всего Пушкину по духу. Пушкина привлекали в нем его

¹ См. у Овидия: *Vidimus ingentem glacie consistere pontum, // Lubricaque immotas testa premebat aquas. // Nec vidisse sat est: durum calcavimus aequor, // Undaque mon udo sub pede summa fuit..*

(«*Tristia*», кч III эл. X)

Перевод: «Мы видели огромное море, покрытое льдом, скользящая скорлупа сдавливала неподвижные воды. Но мало видеть: мы ступали на твердую воду, и не было влаги сверху под мокрой ногою».

артистичность, грация, задушевная мягкость, грустная мелодия стиха, умение облекать самое уныние в изящные, стройные формы:

Твой безотрадный плач места сии прославил;
И лиры *нежный* глас еще не онемел...

Как часто, увлечен *унылых* струн игрою,
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою!..
Напрасно *грации* стихи твои венчали...

На первый план Пушкин выдвигает элегическую сторону Овидия, его «*Tristia*» («Жалобы») и «*Ex Ponto*» («С Понта») — и сознательно отбрасывает имевшиеся в черновике указания на его эротические произведения «*Ars amatoria*» и «*Amores*»:

Напрасно юноши с волнением в крови
Стихи твои зовут *училищем любви*...

Вместо этого в окончательной редакции:

Напрасно юноши их помнят наизусть...

Отличительные черты Овидия — его конкретность, умение передавать психологические нюансы и их внешние проявления. Подобно Пушкину, он рисует жесты, мимику, конкретные детали — и, таким образом, оживляет, делает осязаемыми мифологические сюжеты в «Метаморфозах»¹.

«Песнь о вещем Олеге» (1822) близка в жанровом отношении к «русским балладам» Катенина, «Думам» Рылеева и т. д. Но то, что было условным, искусственным в произведениях этой категории и потому скоро устарело, у Пушкина наполнилось жизненной правдой, которая и не позволила состариться его «Песне». Она и по сей час заучивается наизусть с детства и читается с тем же чувством, с каким ее читали современники. Психологическая верность и максимальная историческая точность, какая только возможна при изображении легендарной эпохи, гармонически сочетаются здесь с набро-

¹ Все эти особенности Овидия, особенно его «*Tristia*», Пушкин так характеризовал впоследствии (1836): «В сих последних («*Tristia*». — А. С.) более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли! Сколько живости в подробностях!»

шенной на рассказ романтической дымкой. Удивительно тонко угаданный угол зрения, наиболее подходящий для передачи старинного сказания, сжатое, выпуклое изложение, сохраняющее черты простодушного летописного стиля, и при всем том скрытая субъективная авторская мысль, невидимо присутствующая во всем повествовании, — все это было ново и необыкновенно, являлось настоящим открытием.

Пушкинский волхв говорит так, как должен был бы говорить волхв древних времен:

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.

Но вместе с тем разве в словах его не слышится авторский голос? Не перекликаются ли его слова с тем, что говорит автор в послании к Овидию о своей «гордой совести» и «лире непреклонной», и с позднейшими его высказываниями о роли «небом избранного» певца, глашатая правды перед лицом «могучего владыки»? Кудесник видит то, что недоступно обыкновенному взгляду:

Грядущие годы таятся во мгле;
Но вижу твой жребий на светлом челе...

Народное предание, зафиксированное в летописи, сохраняя всю простоту и прелесть летописного источника, все обаяние старины, принимает в то же время в поэтической обработке Пушкина отпечаток его личности — его свободолобивых стремлений, патриотических чувств и высоких понятий о достоинстве человека. Характерно, что в беловом автографе кудесник первоначально определялся только как «престарелый кудесник», но этот историко-бытовой эпитет тут же заменяется другим, приближающим его образ к образу поэта: «*вдохновенный кудесник*».

Пушкин стремился быть историчным, восстановить по возможности дух и обстановку X века. Первоначально он, по-видимому, намечал широкий эпический план, на что указывает черновая программа: «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — поход» — но потом остановился на эпизоде, который казался ему наиболее типичным для эпохи и вместе с тем давал простор для субъективно-лирического элемента. «Товарищеская лю-

бовь старого князя к своему коню, — писал Пушкин Бестужеву в оправдание своего выбора, — заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия, и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического». Именно «трогательное простодушие» этого «товарищеского» отношения к коню и поразило Пушкина. Для князя-воина, проводящего всю жизнь в седле, конь действительно не только «слуга», но и боевой «товарищ». Поэтому-то коню в балладе и отводится такое видное место¹.

Можно сказать, что это один из героев баллады, хотя и бессловесный. Он живо выступает перед нами и в похвалах кудесника, и в речах Олега. «Пушкин умел сделать интересным даже коня Олега, — замечает Белинский, — и читатель разделяет с Олегом желание взглянуть на кости его боевого товарища». Автограф показывает, как тщательно Пушкин создавал образ коня, заменяя один эпитет другим, более характерным с точки зрения мотивировки княжеского к нему отношения. Первоначальное чтение было:

Он по полю едет на *смирном* коне.

В окончательном тексте:

Князь по полю едет на *верном* коне.

И как ярко, скульптурно, с какой экономией средств выписаны жесты и мимика Олега!

Олег усмехнулся — однако чело
И взор омрачилися думой.
В молчанье, рукой опершись на седло,
С коня он слезает угрюмый:
И верного друга прощальной рукой
И гладит и треплет по шее крутой...

«Прощальная рука» — возможно ли такое сочетание где-нибудь вне данной фразы и данной ситуации? А здесь оно незаменимо — малейшее растолковывание сразу нарушило бы темп движений Олега и скульптурную их экспрессию. В этой «прощальной руке» в связи с последующим «и гладит и треплет по шее крутой» —

¹ Ср. тонкие замечания о пушкинской балладе в книге Г. А. Гукковского «Пушкин и русские романтики», Саратов, 1946, стр. 277—280.

и ласковость жеста, и гордая осанка коня, и взаимное положение коня и князя: она жестикуляционно связана с «шеей крутой» (что подчеркивается рифмой: «прощальной рукой» — «по шее крутой»). Это совсем не то, что «рука прощанья» (аналогичная «поцелую свиданья» и т. п.). «Прощальная рука» здесь мимирует — передает «выражение» руки (в том смысле, как бывает «выражение» лица).

Пушкинский Олег драматичен и в жестах, и в мимике, и в речи, которая сообразно обстоятельствам меняет эмоциональную окраску. Сначала властный, самоуверенный тон «могучего владыки»:

Открой мне всю правду, не бойся меня:
В награду любого возьмешь ты коня...

Момент сомнений, колебания:

Олег усмехнулся — однако чело
И взор омрачились думой... —

и затем трогательное прощание с конем:

Прощай, мой товарищ, мой верный слуга,
Расстаться настало нам время...

Весть о смерти коня (оправдались сомнения), минута печального раздумья (мимика, жест):

Могучий Олег головою поник
И думает: «Что же гаданье? —

и затем гневное обращение к кудеснику (внутренний монолог):

Кудесник, ты лживый, безумный старик!
Презреть бы твое предсказанье!
Мой конь и доныне носил бы меня...»

И тотчас решение, ассоциирующееся с каким-то жестом (решительно встает):

И хочет увидеть он кости коня...

Эмоция грусти и нежности, в порядке усиления, достигает высшей точки в последнем прощании с конем:

...Спи, друг одинокий!
Твой старый хозяин тебя пережил...

И скорбь, дошедшая до предела, переключается, как у сильного человека, в злую иронию:

Так вот где таилась погибель моя!
Мне смертию кость угрожала!

И тут же:

Из мертвой главы гробовая змея
Шипя между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужаленный князь...

Недоверие Олега к предсказанию составляет драматический стержень баллады: сначала это только «усмешка», сомнение, потом полная уверенность в лживости предсказания и, наконец, развязка: судьба настигает Олега как раз в тот момент, когда он бросает ей дерзкий, насмешливый вызов. В этой драматической структуре сказывается уже Пушкин-драматург.

«Песнь о вещем Олеге» — не стилизация, не бесстрастное воспроизведение древней легенды. Поэт смотрит в туманную даль времен глазами человека XIX столетия. В балладе есть субъективный, авторский момент: это (романтическая в своей сущности) мысль о судьбе, властвующей даже над такими людьми, как «могучий» Олег, — о судьбе, от которой, по слову народной половицы, «не уйдешь» (ср. «крови жаждущих богов» в послании к Чаадаеву, «таинственную игру» исторических сил в стихотворении «Была пора...», «И от судеб защиты нет...» в «Цыганах», «И где мне смерть пошлет судьбина?...» в стансах «Брожу ли...» и т. д.). Эта близкая поэту мысль придает его произведению неуловимый оттенок грусти, выражающийся и в тоне авторской речи, и в напевном течении балладного стиха (комбинация четырехстопного амфибрахия с трехстопным, как в балладах Жуковского). «Поэт умел набросить какую-то поэтическую туманность на эту *более лирическую, чем эпическую* пьесу, — говорит Белинский, — туманность, которая очень гармонирует с исторической отдаленностью представленного в ней героя и события и с неопределенностью глухого предания о них. Оттого пьеса эта исполнена поэтической прелести, которую особенно возвышает разлитый в ней *элегический* тон и какой-то чисто русский склад изложения»¹.

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 364—365. (Курсив мой. — А. С.)

Романтики были недовольны пушкинской балладой. Они находили, что пушкинский Олег «холоден, без чувства и воображения», — это оттого, что в старине они искали главным образом простора для фантазии. Историческим героям они приписывали собственные мысли и побуждения, не особенно заботясь об исторической верности. В «Думе» Рылеева (1822) Олег прибывает к воротам Царьграда щит «с гербом России», хотя тогда никакого герба не было, да и Россия была не «Россия», а «Русь». Рылеев, конечно, знал это — он просто употребил условное выражение, так как точность реалий его не интересовала. Пушкин сразу отметил ошибку Рылеева, дав в рукописи своей «Песни» краткую историческую справку о русском гербе, которую, очевидно, предполагал поместить в примечании. Позднее в письме к Рылееву (1825) он пенял ему за то, что он не исправил этого «герба России» при перепечатке стихотворения в «Думах», и тут же приводил точный текст летописи: «Тоже повеси щит свой на воротах в показание победы» (у Пушкина в «Олеге»: «Твой щит на воротах Цареграда»). Таким образом, пушкинская романтика имела под собой исторический или бытовой факт, реалистическую подкладку.

РОМАНТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ И РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ

Пушкинский романтизм имеет особый характер, отличный как от созерцательно-пассивного романтизма Жуковского, так и от боевого, пропагандистского романтизма Рылеева. Внутри романтической оболочки у Пушкина всегда есть твердое реалистическое ядро — факт, событие.

Архиромантический «Узник» (1822) имеет определенную биографическую основу. Узник за решеткой и запертый вместе с ним «орел молодой» — вот образы, в которые ссыльный поэт облекает свою тоску о свободе. Мотив узника — типичен для романтизма. Он впервые введен Жуковским в «Шильонский узник», переведенный из Байрона, повторяется у Пушкина в «Братьях разбойниках» и в «Узнике», а потом в ряде стихотворений Лермонтова («Узник» 1837, «Пленный рыцарь» 1841, «Соседка» 1841).

Редкий у Пушкина трехсложный размер (амфибрахий) и парные мужские рифмы придают его «Узнику» сосредоточенно мрачный характер. Это типичный романтизм мрачного уныния. Но обработка темы имеет реалистические черты. Мысль сжата здесь в строгие логические формы. Она раскрывается не сразу, а постепенно. В первой строфе — картина темницы, во второй — призыв на волю («Давай улетим!»), в третьей — изображение этой воли:

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

Замечательно, что просторы эти изображены в соответствии с географическим положением Кишинева: белеющая на горизонте гряда меловых гор — «морские края» (берег) — и затем только свободное море. Мечта, таким образом, приобретает реальные очертания. Это не просто мечта, а определенный замысел бегства.

«Вскормленный в неволе орел молодой» представлен в своих характерных движениях, и именно таких, какие должны быть в неволе:

Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,

Клюет и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовет меня взглядом и криком своим...

В черновике нет этого жеста: «махая крылом». Орел там «обескрылен»:

Пленен, обескрылен орел молодой...

Но тогда теряет смысл призыв: «Давай улетим!..» Жалостный образ беспомощности, «обескрыленности» заменяется в окончательном тексте образом энергии и непобеденной воли.

При переработке Пушкин стремился к конкретному, но вместе с тем обобщенному выражению своей мысли. Поэтому он устранял слишком прозрачные биографические намеки. В черновике этот биографический момент подчеркивался:

Мой верный товарищ в изгнанье моем...

Ясно, что упоминание об «изгнание» бросало какой-то метафорический свет на «темницу глухую», о которой говорилось в начальном стихе:

И тихо и грустно в темнице глухой ..

В окончательном тексте это упоминание вычеркнуто. Так частное, биографическое вырастает в общее. Орел, увиденный поэтом, становится символом свободы.

В стихотворении «К морю» (1824) использованы все завоевания романтического искусства: слова, окруженные роем неуловимых ассоциаций, живущие как бы двойной жизнью, музыкальные переливы стиха, яркая эмоциональная окраска речи. Игра света и красок («волны голубые», «и блеск и тень»), волнообразное движение ритма, передающее движение морских волн, шум моря, отраженный в подборе звуков, фразовая и ритмическая акцентировка на гулкие гласные — «ы», «у», «о», — все это вызывает живое ощущение моря:

В последний раз передо мной
Ты катишь *волны голубые*...

Как *друга ропот заунывный*,
Как *зов его* в прощальный час,
Твой *грустный шум*, твой *шум призывный*
Услышал я в последний раз...

Как я любил твои *отзывы*,
Глухие звуки, бездны глас...

И *долго, долго* слышать *буду*
Твой *гул* в вечерние *часы*...

Перенесу, тобою полн,
Твои *скалы*, твои *заливы*,
И *блеск*, и *тьнь*, и *говор волн*...

Море рисуется сквозь призму элегических, прощальных настроений автора:

Твой *грустный шум*, твой *шум призывный*
Услышал я в последний раз...

При этом вводятся субъективные мотивы, куски авторской биографии: замысел бегства по морю в чужие страны (о чем говорится в письмах), «могучая страсть» (к графине Воронцовой), приковавшая поэта к берегам,

ссылка в деревню, в «леса» и «пустыни молчаливы» Михайловского. За словами и образами открываются иные значения, иные перспективы. Море, с одной стороны, настоящее, реальное море — все стихотворение наполнено его дыханием. С другой — это символ свободной, гордой, непреклонной души. Характерно, что Пушкин избегает среднего рода в применении к морю (это было бы слишком буквально, слишком частно) и говорит о нем в мужском роде (подразумевая океан):

Но ты взыграл, неодолимый...

Ты ждал, ты звал...

И только в конце прямо назван океан:

...Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?..

Антитезой свободного моря является земля, символ рабства и косности:

Не удалось навек оставить
Мне скучный, неподвижный брег...

На почве этих двойных значений, в порядке совершенно естественных, географически мотивированных ассоциаций, возникают образы двух «властителей дум» — Наполеона и Байрона. Оба они являются в роли представителей личной энергии, противоположной косности и застою окружающего их общества. Отсюда и антитеза «блага» (первобытной свободы) и «просвещенья»:

Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран...

Такая же антитеза положена и в основу писавшихся тогда же «Цыган» («дикая» свобода цыганской общины — «неволя душных городов»). Наиболее отчетливо она выражена в отброшенном потом (в связи с видоизменением замысла) монологе Алеко над колыбелью сына.

Объединение Наполеона с Байроном, как носителей индивидуального начала, типично для романтического сознания. Именно в эти годы создавалась романтическая легенда о Наполеоне, надолго укрепившаяся в литературе (Гюго, Зейдлиц, Гейне, Лермонтов и др.). Но Пуш-

кин вносит в эту наполеоновскую романтику свойственный ему элемент трезвой критики. Его «хвала» Наполеону не безусловная, как у романтиков, а относительная. Это не апофеоз, а скорей реабилитация, двусторонняя оценка с исторической точки зрения. Сполна эта точка зрения раскрыта в оде «Наполеон» (1821), где он характеризуется, с одной стороны, как ненасытный властолюбец, «тиран», а с другой, как «великий человек», завещавший «миру вечную свободу из мрака ссылки». В стихотворении «К морю» тема Наполеона затронута слегка — только в той мере, в какой она соприкасается с темой моря. Однако в немногих строках, посвященных Наполеону — в этой недоговоренности, в этом элегическом подборе мотивов, — чувствуется все-таки особый взгляд, далекий от романтического апофеоза:

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

Там он почил среди мучений...

Характерно, что в черновых вариантах «героический» мотив звучал сильнее:

Героя мысли величавы...
Героя думы величавы...

И, наконец:

Воспоминая величавы...

Снимается эпитет «героя», акцент переносится на историческое значение деятельности Наполеона: «величавы» не его «мысли» и «думы», а «воспоминая» о событиях, связанных с его именем.

Пушкин предполагал было высказать яснее свой взгляд на Наполеона, но отказался от своего намерения, так как это слишком отяжелило бы стихотворение и нарушило бы единство его лирической темы (прощание с морем). Относящиеся сюда две строфы («Искуплены его стяжанья...», «Где, устремив на волны очи...») он перенес в оду «Наполеон», получившую окончательную отделку только в 1824 году (стихи 97—112). В стихотворении «К морю» остался только намек на эту двойственную оценку Наполеона.

Стихотворение в первом варианте ограничивалось лирическим прощанием с морем, которое рисовалось преимущественно с элегической стороны и включало при этом некоторые биографические моменты. Потом море символизируется — подчеркивается мотив его «неодолимости» и капризной смены величавого покоя и бурных порывов:

Ты тих, как сельская река,
И бедный парус рыбака,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит поверх твоих зыбей,
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей...

Но «сельская река» ослабляет эффект силы, могущества. Она вычеркивается, и вместе с тем слишком прозаический «рыбак» превращается в «витийственного», созвучного морю «рыбаря» (ср. «парус рыбака» в «Деревне»). Инструментовка на *м — р — н* делает ощутимее рокош моря:

Смирный парус рыбака...

И наконец, рамки стихотворения расширяются — появляются острые политические вопросы современности, связанные с именами Наполеона и Байрона. Так, возникнув из биографического источника, стихотворение постепенно обогащается конкретными красками и приобретает размах политических размышлений — становится декларацией свободы и протестом против рабства¹.

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

Сила пушкинской лирики в полной гармонии формы и содержания, в том, что она плотно — и в то же время с необычайной грацией и мягкостью — охватывает предмет, конкретизирует его, отражая вместе с тем — хотя бы иной раз и косвенно, отдаленно — личную позицию

¹ О стихотворении «К морю» в связи с одой «Наполеон» см. работы Н. В. Измайлова («Пушкин. Временник Пушкинского дома», вып. VI) и Т. Г. Цявловской («Пушкин. Исследования и материалы», т. 1, стр. 187—207).

автора, его индивидуальное отношение к предмету, «биографическую» ситуацию данного момента. Пушкинская лирика проникает в глубь факта, раскрывает его внутренний смысл, его сущность. Не все прямо «выговаривается» — многое ощущается за словами — в созвучной теме музыке стиха, в переливах интонаций, во всей композиции вещи.

Первая строфа послания в Сибирь (1827) звучит торжественно и печально, как хорал:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье...

Слова живут здесь не только своим буквальным, логическим значением, но и сопряженными с ними ассоциациями. «Скорбный труд» — не «подвиг» или что-нибудь в этом роде, а именно «труд» в коренном его значении: боль, страдание («...начати старыми словесы трудных повестей о плъку Игореве, Игоря Святославлича...») ¹. В этом «труд» — особенно в связи с эпитетом «скорбный» — и сознание безнадежности предприятия декабристов для настоящего времени, и вместе с тем скрытый намек на то, что их «труд» — для будущего.

Если придерживаться только буквального смысла, стихотворение говорит как будто только о «прощении» декабристов, о возвращении их из ссылки. Но в этом «не пропадет», в этих глухих ассоциациях, во всем музыкальном строе стихотворения открывается иной, тайный смысл. Речь идет, как это выясняется из контекста, не о «прощении», а именно о торжестве идей декабристов, их высоких «дум».

Ссылка декабристов изображается не отвлеченно, а в нарочито подчеркнутых конкретных чертах: «глубина сибирских руд», «мрачное подземелье», «каторжные норы». «Дум высокое стремленье» и страшная картина каторги, куда оно привело, — вот резкая антитеза, на которой строится все стихотворение.

¹ Ср. «трудное время», «трудиться» и т. д. Того же корня «страда». Пушкин возвращает слово к его первоначальному коренному значению.

«Гордое терпенье» — да, «гордое» от сознания правоты своего дела и неизбежного торжества его в будущем. Это раскрывается в последней строфе:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Темницы не откроются, а *рухнут*, уничтожатся совсем. Какая свобода *радостно* примет заключенных? Очевидно, свобода *победившая*. И если «братья» отдадут им «меч», то именно как воинам свободы (римский *меч* — намек на шпаги, переломленные над головами декабристов, в знак лишения чинов и дворянства).

И вся эта глубина исторического прогноза, раскрывающаяся постепенно в ходе стихотворения, заключена уже, как основная музыкальная тема, в этих двух формулах первой строфы: «гордое терпенье» и «скорбный труд», аккомпанирующих друг другу и звуком и смыслом.

«Гордое терпенье» и «скорбный труд» составляют музыкально-смысловую тему первой строфы. «Надежда», поставленная под ритмическим ударением в начале стиха («Несчастью верная сестра — *Надежда* в мрачном подземелье...»), дает тон второй строфе (контрастируя с «мрачным подземельем») и ведет за собой «бодрость» и «веселье»:

Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора...

В третьей строфе — «любовь и дружество», побеждающие мрак каторги; слышнее становятся мажорные ноты, но соответственно, по контрасту, усиливается и мотив каторги, повторяющийся дважды и подчеркнутый рифмовкой:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь *мрачные затворы*,
Как в ваши *каторжные норы*
Доходит мой свободный глас...

И, наконец, четвертая строфа звучит гимном победы: то, что раньше служило только мотивировкой для «гордого терпенья» (первая строфа) и являлось предметом неопределенной «надежды» (вторая строфа), здесь высказывается в категорической форме, как «вещее» пророчество поэта, основанное на законах истории: таким обра-

зом, оправдывается «гордое терпенье», о котором говорилось в первой строфе. Этот строгий, логический план выражается и в музыкальном строе стихотворения. Мысль и музыка идут вместе, сливаясь в единое, гармоническое целое.

Наблюдения над «инструментовкой» и «мелодикой» стиха вызывают обыкновенно скептические замечания: «это *вы* так читаете», «это *вы* так слышите». Всякие суждения по этому поводу представляются субъективными, произвольными. И действительно, иногда такого рода музыкальный анализ превращается в самоцель, отвлекается от содержания, становится формалистическим. Иное дело, когда звуковой состав и мелодия стиха тесно связаны с темой, обусловлены ею, из нее вытекают. Пушкин не подбирал нарочито звуков, как Бальмонт («Легкий лист на липе млея...» и пр.), — они произвольно, неназойливо, сами собой ложились под перо, как необходимое проявление одушевляющего поэта чувства (надо при этом иметь в виду, что одни и те же звуки в различных комбинациях, в связи с тем или иным контекстом, приобретают различную эмоциональную окраску).

Разве можно считать случайностью это «р», которое прокатывается через всю первую строфу, звучит почти в каждом слове и в сочетании с повторным «у» — и, конечно, в связи с содержанием — производит мрачный, траурный эффект?

*Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье...*

И разве можно считать случайностью рифмовку: «руд» — «труд», акцентирующую сочетание «ру» и отзывающуюся эхом в последней строфе, но в ином смысловом и звуковом контексте и, следовательно, в иной, мажорной функции:

Оковы тяжкие падут...

И братья меч вам отдадут.

То же «р», которое придавало такую суровость первой строфе («руд» — «труд»), здесь, в соединении с откры-

тым «а» («ра́достно», «бра́тья»), звучит прозрачно и празднично.

Эта гармония мысли и звука могла быть достигнута только потому, что все стихотворение вылилось из глубоко потрясенного авторского чувства (как это бывает и в жизни: при сильных душевных потрясениях сами собой рождаются нужные слова). Во всем тоне речи, во всей музыке стиха есть глубокий, субъективный момент, который и придает стихотворению убедительную искренность:

Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас...

«Каторжные норы» — «свободный глас». Как красноречива эта антитеза! Так мог сказать только союзник, обращаясь к «друзьям, братьям товарищам», как Пушкин называл декабристов в письме к Вяземскому (1826): «Повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна». «Мой свободный глас» — не только в том смысле, что сам поэт остался на свободе, но и в том смысле, что он сохранил верность идеалам свободы — поет «гимны прежние», как об этом говорится в ярко автобиографическом «Арионе» (1827), где все многозначно. В нем создается вполне реальная картина плавания и вместе с тем намекается на вполне реальные события, связанные с движением декабристов. Так с реальностью связаны строки: «На руль склонясь, наш кормщик *умный* (может быть, Пестель. Ср. пушкинскую запись в дневнике о Пестеле: «*Умный* человек во всем смысле этого слова») в молчанье правил грузный челн», и личная позиция поэта, который «пел пловцам», «*беспечной веры полн*» (ср.: «Товарищ, *верь...*») — и, наконец, явно автобиографическое иносказание:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны *прежние* пою...

Характерно, что этот последний стих, намекающий на политическую позицию автора, появился только в печатном тексте, через три года («Литературная газета», 1830). В беловом автографе речь шла только о личном спасении поэта:

Гимн *избавления* пою...

В первоначальных вариантах «Ариона» видна была попытка замаскировать его автобиографическое значение путем рассказа в третьем лице:

Их было много на челне...

*А он, беспечной веры полн,
Пловцам он пел...*

В последней редакции:

Нас было много на челне...

*А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел...*

Если бы возможно было хоть малейшее сомнение в том, как относился Пушкин к декабристам, то, помимо всех прочих данных, достаточно было бы одного послания «В Сибирь», чтобы доказать всю глубину его связи с ними. Музыка речи, игра многозначностью слова, произвольность, внерассудочность ассоциативных значений — все это может возникнуть только из подлинного потрясенного чувства. Послание «В Сибирь» воистину «нерукотворный» памятник декабристам, воздвигнутый на века гениальным мастером.

Слова и образы Пушкина — ни в коем случае не аллегория, не символ или тайнопись. Они имеют прямой, реальный смысл, живут самостоятельной жизнью, независимой от подтекста.

В стихотворении Лермонтова «Тучки небесные...» (1840) «тучки» получают смысл только при соотнесении их с судьбой ссыльного автора:

*Кто же вас гонит? Судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?..*

Не так у Пушкина. Его «последняя туча рассеянной бури» («Тучи», 1835) действительно туча, одиноко несущаяся «по ясной лазури», и такой остается до самого конца. Поэтому стихотворение не требует никаких толкований — оно может быть воспринято само по себе, как изображение затишья после бури. Но вот, когда читаешь его, начинает звучать какой-то подтекст, встают какие-то сопоставления и ассоциации, и мало-помалу оно озаряется каким-то новым светом.

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день...

Четырехстопный амфибрахий, соседние рифмы (женские в первых двух стихах, мужские в последних), тройная анафора («Одна ты...») — все это придает первой строфе элегически-созерцательный характер. И после этого *andante* вдруг переход к бурному *allegro furioso* во второй строфе:

Ты небо недавно кругом облежала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем...

Сильные выражения («молния *грозно...*», «таинственный гром», «*алчную* землю...»), в связи с темпом речи и повторным «И» в начале стиха, создают живое ощущение грозы и бури. Но это было и прошло. И последняя строфа возвращает нас к спокойному настоящему:

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась.
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Радует ли поэт этой «успокоенности»? Нет, не радость, а какая-то усталость слышится в этом: «Довольно, сокройся!» Нет никаких признаков, чтобы поэт разделял общее «ликование» природы. Напротив, весь ход стихотворения — это повышение тона во второй строфе и понижение в последней — заставляет воспринимать умиротворение природы если не прямо враждебно, как нечто отрицательное, то по крайней мере как некоторого рода «необходимость», с которой так или иначе приходится мириться.

Что обозначает эта антитеза покоя и бури, не раз повторяющаяся у Пушкина? Вот набросок 1823 года:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд, безмолвный и дремучий,
Поток мятежный обратил?..
Взыграйте, ветры, взройте воды,
Разружьте гибельный оплот —
Где ты, гроза, символ свободы?
Промчись поверх невольных вод...

В стихотворении «К морю» аналогичная антитеза «неподвижного берега» и вольных порывов «неукротимого моря»:

И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений...

Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец...

Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим...

Совершенно ясно становится из этих сопоставлений, что «рассеянная буря» в стихотворении «Туча» говорит не об индивидуальной истории поэта (не о его «бурной» молодости, например), что «молния» и «таинственный гром» тут слова-сигналы, хотя, может быть, в свое время и понятные немногим. Ведь «туча» только теперь осталась «одна», а еще недавно она «небо кругом облежала», и молния «грозно» ее «обвивала». Таким образом, открывается второй план: стихотворение связано тайными нитями с десятилетием 14 декабря. Комментарием к нему служат слова Пушкина в письме к П. А. Осиповой: «Как подумаю, что 10 лет протекло после этих несчастных волнений, мне кажется, что это был какой-то сон. Сколько событий, сколько перемен во всем, начиная с моего собственного образа мыслей, моего положения и т. д. и т. д.» (26 декабря 1835 года). Когда-то, вскоре после восстания, Пушкин приветствовал его героев бодрым, оптимистическим посланием, в котором пророчил им конечную победу. Но вот прошло десять лет, возбуждение улеглось. Не «рухнули» темницы, остались на месте «мрачные затворы», мало кто помнит о сосланных каторжниках — и «свободный глас» поэта звучит уже не бодрой верой, а грустью и усталостью. Певец декабристов среди этого «ликующего дня» чувствует себя одиноким, ненужным, лишним, как «последняя туча рассеянной бури»:

Довольно, сокройся! Пора миновалась...

Вполне реальная «туча», видимая на «ясной лазури», получает, таким образом, и биографическое и эпохиальное значение.

«ВЕЛИЧАВЫЙ» СТИЛЬ

Два стиля проходят сквозь лирику Пушкина. Один — строгий, «величавый», унаследованный от классицизма, но очищенный от риторики и поставленный в тесную связь с реальной действительностью. Другой — простой, разговорный, блещущий умом и юмором или согретый теплым человеческим чувством. Между обоими этими стилями множество вариаций, столь же бесчисленных и разнообразных, как разнообразны и бесчисленны интонации живой человеческой речи. В сущности, каждое пушкинское стихотворение имеет свой собственный стиль, образует особую стилистическую систему.

«Анчар» (1828) отличается от прочих стихотворений «возвышенного» жанра своим сосредоточенно мрачным, суровым тоном, по наружности как будто совершенно спокойным, бесстрастным. Авторское «я» как будто отсутствует, и если проявляется, то косвенно — в ярких, красноречивых антитезах, в эмоционально окрашенных эпитетах:

Но человека человек,
Послал к анчару властным взглядом...

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки...

«Человек» и «человек». Оба равны, оба люди. Но один «послал к анчару *властным* взглядом», а другой «*послушно* в путь потек» («е», а не «ё», потому что рифмуется с «человек»). Равенство тут же на глазах превращается в неравенство, тождество в противоречие. Слово «человек» двоятся, представляясь в двух значениях: силы и слабости, господства и подчинения. Далее точнее определяется эта разница: один — «бедный раб», другой — «непобедимый владыка». «Бедный» и «непобедимый» — слова одного корня («бед»), перекликающиеся между собой в звуковом отношении, но противоположные по смыслу. Антитеза становится от этого еще ярче. Ничего прямо не сказано, нет никаких патетических тирад от лица автора (как, например, в юношеской «Вольности»), но центральная мысль выражается с необычайной силой в этих сжатых до предела сопоставлениях «человека» с «человеком», «бедного раба» с «непобедимым владыкой».

И совсем бесстрастно, как простая констатация факта, звучит развязка:

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Что такое это: «А царь...»? Обыкновенная форма противительного сочинения — но сколько в нем сарказма! Так вот для чего понадобилась смерть раба! *Человек* превращен в слепое орудие — такое же «послушное», как «послушливые» стрелы — властолюбивых замыслов другого *человека*, «царя». И только ослабить этот противительный оборот, заменить это «А» в начале строфы хотя бы простым «И» («И царь тем ядом...») — и эффект был бы уже не той силы.

Не сразу создалось это лапидарное и столь красноречивое сопоставление «человека» с «человеком». В черновике было:

Но человек
К анчару страшному подходит, —

то есть подходит сам. И только в последующих вариантах указывается, что он послан другим:

Но человека человек
Послал к анчару властным словом,
И тот безумно в путь потек...

Но «безумие» тотчас заменяется рабским «послушанием»:

И тот за ядом в путь потек
И возвратился с ним *послушно*...

И затем, уже в печатной редакции, это «послушно» переносится на первое место и таким образом акцентируется:

И тот *послушно* в путь потек,
И к утру возвратился с ядом...

Так выковывается адекватная словесная форма для ясного и четкого выражения основной мысли. Негативным путем устанавливается в принципе естественное человеческое равенство, нарушаемое социальным строем.

В том же направлении ведутся и другие исправления. В первоначальном варианте повелитель снисходит до

объяснений с рабом, а раб характеризуется, как «смелый»:

Ступай, мне нужен яд, он рек,
И смелый...

Далее идут поиски наиболее сжатой и ясной характеристики отношений раба и повелителя:

Послал к анчару *властным словом...*
Послал к анчару *самовластно...*
Послал к анчару *равнодушно...*

И, наконец, во втором черновике экспрессивная мимическая формула:

Послал к анчару *властным взглядом...*

Не словесный приказ — достаточно только «взгляда».

Соответственно меняется и мотивировка послушания раба. Сначала это преданность — «безумие», «смелость», «верность».

Принес — и умер *верный раб...*

И затем только появляется эпитет «бедный»:

И умер *бедный* он у ног
Самодержавного владыки...

Но «бедный» звучит здесь двусмысленно («бедный» как будто только потому, что умирает). И поэтому в последней редакции дается более определенная формулировка:

И умер *бедный раб* у ног
Непобедимого владыки...

Едва ли только по цензурным причинам эпитет «самодержавный» заменен эпитетом «непобедимый». Несомненно, тут играли роль и другие соображения: корневое сродство слов «бедный» и «непобедимый» и их созвучность делали резче антитезу раба и господина. Кроме того, «непобедимость» являлась более уместной в применении к царьку дикой страны, чем «самодержавие», которое ассоциируется с определенными историческими условиями и сужает мысль стихотворения, сводя его к частному факту.

В связи со всем этим меняется и эпитет, прилагаемый к «стрелам» в последней строфе. Сначала они

«губительные», «догадливые», «пернатая смерть» — и, наконец, такие же «послушные», как «послушен» раб. Это еле заметный штрих, но он устанавливает какую-то параллель между стрелами и рабом, как слепыми орудиями власти.

В «Детском чтении» Новикова (которое, несомненно, и натолкнуло Пушкина на тему «Анчара») рассказ о ядовитом дереве упас, растущем на Яве, дан как любопытный отрывок из записок голландского путешественника XVIII века, представляющий интерес исключительно с точки зрения экзотики¹. Гибель людей, посылаемых местными царьками за ядом, упоминается здесь мимоходом, причем совсем не в том смысле, как у Пушкина: к ядовитому дереву посылаются преступники, осужденные на смертную казнь, и, если им удастся вернуться невредимыми, им даруется прощение². Из этого рассказа Пушкин выделил именно этот поразивший его эпизод, но внес в него весьма существенные перемены, придающие ему другой смысл: не преступник посылается к анчару, а просто раб, и гибель его изображается как неизбежная — повелитель посылает его на верную смерть.

Пушкин всегда стремился к конкретизации, но только в той мере, в какой она способствовала более яркому и глубокому освещению темы. Поэтому в работе над «Анчаром» он постепенно устранял лишние подробности, заимствованные из источников. Так вычеркивается строфа о тигре и орле, сохранявшаяся еще во втором черновике:

И тигр, в пустыню забежав,
В мученьях быстрых издыхает,
Паря над ней, орел стремглав,
Кружась, безжизненный, спадает...

¹ «О некотором ядовитом дереве, находящемся на о-ве Яве», «Детское чтение», 1786, ч. VII, № 27—37, стр. 101. Переиздано в 1819 году. Этот источник впервые указан в неопубликованном докладе Е. П. Приваловой о детской литературе XVIII века и в моих комментариях в юбилейном трехтомнике Пушкина (Детиздат, М. — Л. 1937, т. I, стр. 717).

² Так трактуется сюжет упаса в драме Кольриджа и в других обработках. См. заметку Д. П. Якубовича об «Анчаре» в «Литературном наследстве», 1934, № 16/18, стр. 869—876.

Вместо этого в окончательном тексте всего полторы строки:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет...

Оно в то же время и естественнее, так как животные и птицы обладают острым чутьем, не позволяющим им идти навстречу опасности. От сокращения картина выигрывает и с реалистической точки зрения.

Устраняются также и всякие географические указания. Вычеркивается, например, упоминание об Африке, куда Пушкин думал было перенести «дерево яда»:

Природа Африки моей
Его в день гнева породила...

Но, не говоря о том, что это «моей» звучало слишком интимно-автобиографически, в разрез с общим, как бы бесстрастно-объективным тоном стихотворения, всякая географическая локализация ограничивала образ анчара. Географически анчар никак не локализуется. Это не местное любопытное явление природы, а воплощение смертоносной силы вообще, в масштабе «всей вселенной»:

Анчар, как грозный часовой,
Стоит один во всей вселенной...

Во всех рукописях повелитель именуется «князем», — очевидно, по соображениям этнографической точности. Но в печатном тексте «Северных цветов» (1832) он назван уже «царем». Поскольку при описании анчара устранялись все лишние подробности (отчего, однако, он не терял своей конкретности) и он из частного явления превращался в грандиозный символ смерти, постольку и повелитель должен был стать не местным «князем», а воплощением власти человека над человеком вообще. В этом случае слово «царь» звучало гораздо внушительнее. Замена эта диктовалась тем широко обобщенным смыслом, какой приобрело стихотворение в процессе обработки. Это последний удар кисти великого художника, и если потом, в издании стихотворений Пушкина¹ (вышедших в том же 1832 году), восстанавливается первоначальное «князь», то это сле-

¹ А. Пушкин, Стихотворения, ч. III, СПб. 1832.

дует рассматривать как невольную уступку обстоятельствам (как известно, появление «Анчара» в «Северных цветах» вызвало неудовольствие Николая I, который через Бенкендорфа потребовал от поэта объяснений по этому поводу)¹.

Чернышевский, имевший перед собой только материалы Анненкова, первый обратил внимание на то, какое значение имело предварительное обдумывание в процессе пушкинского творчества. Он писал по поводу «Сцен из рыцарских времен»: «Это произведение яснее всего показывает, что существенная красота заключена не в словах, которыми умеет гениальный писатель облечь свои мысли, а в том гениальном развитии, которое получает мысль в его уме, воображении, соображении, назовите это, как хотите, — в художественности, с какою представляется ему план, а не в выражении»². Исчерпывающий материал вариантов в Академическом издании подтверждает этот вывод Чернышевского, сделанный на основании издания Анненкова. Действительно, мы видим, что художественная отделка сама по себе никогда не являлась самоцелью у Пушкина — она служила средством для более полного и точного выражения мысли. По мере того как расширялась и углублялась мысль, полновеснее и содержательнее звучало слово, крепче и музыкальнее становился стих. Мысль — вот что являлось руководящим началом в работе Пушкина над текстом.

Ярким примером в этом отношении может служить история текста стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). Как видно из недавно опубликованной переписки Карамзиных, оно было написано по поводу журнальных нападок на Пушкина. Об этом мы узнаем из письма Александра Карамзина. «Пушкин показывал ему (Н. Муханову, приятелю Карамзиных. — А. С.), — пишет он 21 августа 1836 г. своему брату Андрею, — только что написанное им стихотворение, в котором он жалуется на неблагоприятную и

¹ Надо сказать, что Академическое издание проявило, может быть, чрезмерную осторожность, сохранив в основном тексте название «князь» (согласно формальному принципу печатания по *последнему* тексту).

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1949, т. 2, стр. 458.

ветреную публику и напоминает свои заслуги перед ней. Муханов говорит, что эта пьеса прекрасна»¹. Что речь идет именно о «Памятнике», это явствует из совпадения дат: в рукописи стихотворение помечено 14-м августа, а письмо написано через неделю. Т. Г. Цявловская справедливо отмечает в связи с историей «Памятника» обычный ход работы у Пушкина: частный факт в процессе обдумывания обобщается и приобретает широкое значение².

В дошедшей до нас черновой редакции Пушкин так формулировал свои права на бессмертие:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел,
Что вслед Радищеву восславил я свободу
И милосердие воспел...

Гораций видел свою заслугу в том, что первый сумел перевести эолийские напевы на итальянские лады (*ad Italos modos*). Державин — в том, что он «первый дерзнул в забавном русском слого о добродетелях Фелицы возгласить, в сердечной простоте беседовать о боге и истину царям с улыбкой говорить». На первый план он выдвигает, таким образом, содержание, а в отношении формы ограничивается попутным указанием на «забавный русский слог».

Пушкин в первоначальной редакции начинает с формальной стороны (о «звуках новых»), а затем уже переходит к содержанию (о Радищеве, свободе и милосердии). Однако отражается ли здесь подлинный взгляд Пушкина на значение своей поэзии? Думал ли он действительно, что будет «любезен народу» за «новые звуки», которые он «обрел» для песен? Не есть ли это просто реминисценция из Горация? Какое «милосердие» он «воспел»? Совершившееся или только ожидаемое? Во всем этом чувствуется, что мысль не дошла еще до полной ясности и четкости, — не схвачено что-то самое главное, обобщающее, что даст силу и жизнь всему стихотворению. Поэтому и в стихе нет еще достаточной крепости, и язык не достигает той сжатости

¹ Ираклий Андроников, Из писем Карамзиных, «Новый мир», 1956, № 1, стр. 168.

² Там же.

и простоты, как обычно у Пушкина. Слово «обрел» в конце стиха (в рифму с «воспел») звучит тяжеловесным архаизмом, не нужным в данном случае.

Совсем другой вид принимает строфа после переделки:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал...

Все стало ясным, полнозвучным, глубоким по смыслу. Вместо условной, натянутой формулы о «новых звуках» с неуместно-архаическим «обрел» — жизненно-правдивая и многозначительная мысль о «чувствах добрых», выраженная сжато и просто. «Чувства добрые» — именно они и составляют душу поэзии, только они и могут заслужить поэту всенародную любовь. В этой связи получает свой смысл и предшествующая строфа:

И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий
Тунгуз, и друг степей калмык...

· Действительно, неужели же за «звуки новые» станут ценить поэта «дикий тунгуз» и «друг степей калмык»? Нет, если они и оценят его, то, конечно, только за «чувства добрые», потому что эти «чувства добрые» понятны всем людям без изъятия.

«Зачеркивается формула эстетическая, — писал когда-то С. А. Венгеров, первый обративший внимание на значение этой переделки, — и взамен ее дается формула учительно-гражданская»¹. Да, это так, но надо заметить, что общественная формула — о свободе и притом с конкретной ссылкой на Радищева — была и в первоначальной редакции; она совмещалась с эстетической формулой о «новых звуках». Смысл переделки поэтому глубже: эстетическая формула совершенно снимается, как не имеющая самостоятельного значения при определении прав на поэтическое бессмертие: бессмертно лишь «солнце ума».

Если Пушкин убрал в окончательном тексте ссылку на Радищева, как на своего предшественника, то от-

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1910, т. IV, стр. 45.

нюдь не по цензурным причинам (стихотворение вообще и не предназначалось для печати), а потому, что это была частность, своего рода литературная справка, относившаяся главным образом к «Вольности», между тем как речь шла обо всей пушкинской поэзии, проникнутой духом свободы. Гораздо сильнее звучало: «в мой жестокий век», потому что оно давало исторический фон, бросало свет на ту историческую действительность, в условиях которой восхваление свободы приобретало особенное значение, а эпитет «жестокий» выражал самую характерную черту, самую сущность николаевского «века».

И, наконец, уточняется в последней редакции и мысль о «милосердии»:

И милость к падшим призывал...

Тут все многозначно: «падшие» ассоциируются с воинами, павшими в бою, а так как в предшествующем стихе говорилось о свободе, то это «падшие» получает смысл «падших» в бою за свободу (ср. «меч» в послании «В Сибирь»); а в слове «призывал» звучит глухой намек на то, что призывы поэта остались без ответа: «призывал», но «призвал» ли? Каждое слово здесь шире своего буквального значения.

Так строфа, первоначально смутная, условная, традиционная, обогатилась в процессе работы историческими красками и приобрела всеобъемлющее значение поэтического и общественного «символа веры».

Тот же характер носят поправки и в остальных строфах. Устраняются частности — выделяется общее, существенное. Так, например, уже в первом черновике вычеркивается в последней строфе биографический намек на «изгнание»:

Изгнанья не страшась, не требуя венца...

«Изгнание» это частный случай. Поэтому в окончательной редакции дается более общее выражение:

Обиды не страшась...

Но остается без перемены заключительная строка, потому что она нужна для подкрепления основной мысли:

И не оспаривай глупца.

Это не полемическая выходка, а глубоко продуманная мысль, вынесенная Пушкиным из его писательского опыта. «Глупцы» с их самоуверенной «ложной мудростью» — препятствие на пути поэта, работающего для будущих поколений. Это то же самое, что не раз высказывалось Пушкиным:

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм...

(«Поэту», 1830)

Глупец кричит: куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь...

(«Езерский», 1833)

Все эти размышления о положении поэта, преследуемого невежественными окриками «глупцов», нашли выражение в заключительной строфе «Памятника», в ее торжественно-спокойном тоне:

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

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ РАЗУМ!»

Мысль, одушевлявшая поэзию Пушкина, не удаляется в отвлеченность, не замыкается в раз навсегда установленные пределы, как у многих поэтов философского направления (Баратынский, Тютчев и т. д.). Она всегда конкретна, относится к определенным явлениям, вытекает из жизни, обнимает ее с различных сторон, со всеми ее противоречиями. Оттого так трудно уложить в единую формулу идейную суть Пушкина и так легко навязать ему то или иное «мировоззрение», подобрав, в зависимости от вкуса, соответствующие цитаты (которые часто имеют только относительное, а не безусловное значение, выражая только определенный момент).

Пушкин «жил и мыслил» (как он говорит о своем Онегине) — жил полной жизнью и размышлял обо всем: великом и малом, преходящем и вечном. Воз-

можность «мыслить» для него главная ценность человеческого существования:

Я жить хочу, чтоб *мыслить* и страдать...

(«*Безумных лет...*», 1830)

«Музы» в пушкинской поэзии живут в тесном содружестве с «разумом» — и недаром они ставятся рядом в «Вакхической песне» (1825):

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Постоянное присутствие логического начала обнаруживается в метких афоризмах, имеющих то грустное, то ироническое значение, и в тонких психологических наблюдениях:

Две-три весны, младенцем, может быть,
Я счастлив был, не понимая счастья;
Они прошли, но можно ль их забыть?..

(«*Горчакову*», 1817)

В момент счастья человек не понимает, что он счастлив; он начинает понимать это потом, в воспоминании. «Я еще не знал тогда, что был счастлив», — говорит Кириллов у Достоевского. Эта мысль лежит и в основе многих повестей Тургенева. Каким же надо было обладать светлым умом, чтобы в семнадцать лет, в эпоху, когда никому еще не ведомы были подобные тонкости, так верно уловить эту особенность человеческой психики и передать ее так коротко и так ясно! Полнее и детальнее эта мысль выражена в позднейшем стихотворении «Если жизнь тебя обманет...» (1825), имеющем афористический характер и построенном сплошь на антитезах:

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день *уныния* смирись:
День *веселья*, верь, настанет.
Сердце в *будущем* живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет,
Что пройдет, то будет мило.

Последняя строка звучит как пословица.

Такого рода афоризмы обычны в пушкинской лирике:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...

(«19 октября», 1825)

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

(«Пора, мой друг...», 1834)

Особенно богат афоризмами «Евгений Онегин» — именно потому, что это роман лирический:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она...

(Глава вторая, строфа XXXI)

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей...

(Глава четвертая, строфа VII)

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел...

(Глава восьмая, строфа X)

и т. д.

Стихотворения Пушкина такой же плод «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», как и его лирический роман.

Под живой плотью пушкинских стихов всегда ощущается крепкий логический стержень, на который нанизано все это богатство красок и звуков. Внешним образом это сказывается в сжатых — то лирических, то иронических или каламбурных антитезах, характерных для Пушкина с лицейских лет:

И в лиру превращать не смею
Мое гусиное перо...

(«Горчакову», 1814)

Твоя заря — заря весны прекрасной,
Моя ж, мой друг, — осенняя заря...

(«Горчакову», 1817)

Не честь, а почести любя...

(«Товарищам», 1817)

От вас беру воспоминанье,
А сердце оставляю вам.

(«Простите, мирные дубравы...», 1817)

Свободу потеряв навек,
Неволю сердцем обожаю...

(«Голлицыной», 1818)

Утешится безмолвная печаль,
И резвая задумается радость...

(«К портрету Жуковского», 1818)

Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного...

(«Энгельгардту», 1819)

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

(«На Воронцова», 1824)

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

(«Вакхическая песня», 1825)

Так иногда разлуки час
Живее сладкого свиданья...

(«Цветы последние...», 1825)

Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши...

(«19 октября», 1825)

Город пышный, город бедный.
Дух неволи, стройный вид...

(1828)

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый...

(«К вельможе», 1830)

и т. д.

Эта внутренняя логика, проявляющаяся, помимо отдельных словесных формул, в самом построении стихотворений, и придает им такую прозрачную ясность.

Юношеское стихотворение Пушкина «Возрождение» (1819) правдиво передает процесс очищения от всего ложного и наносного. Спадают «краски чуждые», наложенные на «картину гения», и она выходит перед нами «с прежней красотой». Так «исчезают заблужденья» с «измученной души» поэта, и возникают в ней «виденья первоначальных чистых дней». Варварский «беззаконный» рисунок в первой строфе, возрождение «картины гения» во второй и, наконец, сравнение с самим поэтом в третьей — таков простой и стройный план

стихотворения, построенного на четких антитезах: «картина гения» — «рисунок беззаконный», «краски чуждые» — «прежняя красота», «заблужденья» — «виденья первоначальных чистых дней».

В стихотворении «К морю» сопоставляется «неподвижный берег» и полное движения, «неукротимое», свободное море; в послании «В Сибирь» — «дум высокое стремленье» и «мрачное подземелье»; в «Анчаре» — «бедный раб» и «непобедимый владыка» и т. д.

Стихотворение «Поэт» (1827) строится на контрасте между двумя противоположными состояниями: «хладным сном» души поэта, погруженного в заботы «суетного света», и ее пробуждением, когда до слуха коснется «божественный глагол» Аполлона, требующего его «к священной жертве». Это совершенно реальный психологический процесс, знакомый всякому человеку, не только поэту.

Стихотворение «Поэт» вызвано определенными житейскими обстоятельствами: Пушкин утомлен окружившими его со всех сторон заботами — перепиской с Бенкендорфом, тяжбой с Ольдекопом, денежными хлопотами. От всей этой житейской суеты Пушкин спасся в Михайловское, когда явилась настоятельная потребность в работе. «Я убежал в деревню, почуя рифмы», — пишет он Погдину (август 1827). Этот биографический факт и составляет предмет стихотворения, которое тут же, вслед за данной фразой, Пушкин приводит целиком, добавив при этом: «Назовите эти стихи, да и тисните» (в «Московском вестнике»). Стихотворение является, таким образом, не чем иным, как частью письма — заменяет всякие объяснения причин, заставивших поэта «убежать» в деревню. Замечательно, что это «убежать» так и осталось в тексте стихотворения:

Бежит он, дикий и суровый...

Все говорит здесь о действительных фактах:

В заботы суетного света
Он малодушно погружен...

Это заботы о деньгах, возня с Ольдекопом и т. д.

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...

Это унижительная переписка с Бенкендорфом, со всей этой казенной фразеологией: «приемлю смелость» и т. д.

И вот мало-помалу из всех этих мелочей создается путем обобщающей мысли стройная антитеза, постепенно обрастающая яркими, живыми красками и облекающаяся в гармонические звуковые формы. В первоначальной редакции контраст между двумя состояниями — падением и подъемом — еще недостаточно резок. И то и другое рисуется слишком обыденно, полутонами:

Пока *свободного* поэта
Не вызывает Аполлон...

Его *заброшенная* лира
Вкушает *беспокойно* сон...

Те же полутона и в описании вдохновения:

Душа поэта *встрепенется*,
Как *испугавшийся* орел...

Бежит он, дикий и суровый,
С *пугливой* лирою своей
В широкошумные дубровы,
В глухую тишину полей...

Тут речь идет просто о писании стихов, условно обозначаемом «лирой», и только в окончательной редакции раскрывается высокое значение поэтического труда. Тон повышается, Аполлон не «вызывает» поэта, а «требует» к «священной жертве». Лира — не «заброшенная» и «пугливая», а «святая»:

Пока не *требует* поэта
К *священной жертве* Аполлон...

Молчит его *святая* лира,
Душа вкушает *хладный* сон...

И та же сила в описании вдохновения:

Душа поэта *встрепенется*,
Как *пробудившийся* орел...

Бежит он, дикий и суровый,
И *звуков и смятенья* полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Вместо «пугливой лиры» — выразительная формула: «и звуков и смятенья полн», ярко рисующая возбужденное состояние в минуту вдохновения. «Широкошумные дубровы», прежде стоявшие в предпоследней строке и поэтому звучащие приглушенно, в порядке «проходной» интонации, теперь замыкают стихотворение и в качестве заключительного аккорда получают настоящее звучание — широкое, медленное и плавное. Повышение смысла повышает и гармонию стиха. Эпитет «широкошумные», перенесенный в финальную строку, дает ясно осязаемую звуковую картину (повторное «ш», передающее шелест листьев; длина составного слова, иллюстрирующая протяжность лесного шума). Это одно из тех оригинальных словообразований гомеровского типа, которые могут быть употреблены только раз (подобно тютчевскому «громокипящему кубку») и не допускают повторения, ибо при повторении прозвучали бы цитатой.

ЛИРИЧЕСКИЙ ХОД

Мысль Пушкина широка и многостороння, и в этом причина изумительной подвижности его лирики. Поэт не топчется на месте, не увязает в теме — он стремится вперед и вперед, безжалостно выбрасывая стихи и целые строфы, если они тормозят лирическое движение. В этом смысл тех сокращений, которые типичны для пушкинской работы над текстом.

И как неожиданны иной раз и вместе с тем психологически понятны эти быстрые переходы от темы к теме, из тона в тон:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит...

Резкие антитезы, суровая, сжатая речь — и после этого внезапный переход к личной, интимной теме и к простой разговорной интонации, не то шуточной, не то лукавой:

*Все же мне вас жаль немножко.
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.*

Мрачное лицо поэта как будто вдруг озаряется улыбкой. И все эти, казалось бы, несовместимые темы — и характеристика николаевского Петербурга, и нежные воспоминания — укладываются в пределах всего восьми строчек. Два четверостишия контрастируют друг с другом и по тону и по содержанию.

В плане статьи о русских песнях (для «Современника») есть у Пушкина загадочный пункт: «лестница чувств». Неясно, разумел ли здесь поэт всю гамму чувств, заключающуюся в песнях вообще, или же лирическое движение в пределах одной песни. Скорее всего последнее, ибо «лестница чувств» одна из типических особенностей как композиции народных песен, так и пушкинских стихотворений¹.

Такие же перебои тона и в «Евгении Онегине», романе лирическом по преимуществу. Если бы убрать из «Евгения Онегина» лирический элемент, то он потерял бы половину своего обаяния.

В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» (1825) каждая пара строф образует определенную ступень «лестницы»: в первой паре — радостное воспоминание о первой встрече; во второй — жизнь «во мраке заточенья», забытая любовь; в третьей — восторг воскресшей любви при новой встрече. Каждая пара имеет свою окраску: мечтательную в первой паре, мрачную во второй, патетическую в третьей. Стихотворение это, сознательно построенное на словесных штампах романтической школы («чудное мгновенье», «мимолетное виденье», «гений чистой красоты» и т. д.), действует главным

¹ Мое истолкование «лестницы чувств» (в «Заметках о лирике Пушкина», «Литературная газета», 1953, № 67, 6 июня) вызвало возражение Т. М. Акимовой в ее работе «Пушкин о народных лирических песнях» («Ученые записки Саратовского университета», 1953, т. XXXIII, стр. 56—57). Т. М. Акимова находит мой «подход» неверным, так как этот пункт плана «может быть расшифрован путем анализа народных песен, а не пушкинской лирики». Но моя-то статья посвящена именно пушкинской лирике, а не народным песням, и, следовательно, мне вполне естественно было интересоваться этим вопросом только с точки зрения Пушкина, то есть как материалом для характеристики его собственной лирической композиции. Что касается до самой расшифровки термина «лестница чувств», то я полагаю, что Т. М. Акимова произвольно суживает его, ограничивая его значение таким чисто внешним признаком, как «ступенчатый» порядок. В народных песнях есть *внутреннее эмоциональное движение*, и, конечно, именно эту черту имел в виду Пушкин.

образом этими переливами интонаций и вытекающей отсюда мелодией стиха.

Сквозь все стихотворение проходят одни и те же рифмы: мгновенье — виденье (в первой строфе), заточенья — вдохновенья (в четвертой), пробужденье — виденье (в пятой), упоенье — вдохновенье (в шестой). Их прорезывает другой ряд повторных рифм во второй и третьей строфах: безнадежный — нежный, мятежный — нежный. Точно так же повторяются рифмы и в четных строках: ты — красоты (в первой строфе), суеты — черты (во второй), мечты — черты (в третьей), ты — красоты (в пятой). На двадцать стихов (из двадцати четырех) приходится, таким образом, всего три рифмы (на — *енье, ежный, ты*), причем в некоторых случаях рифмующиеся слова повторяются (виденье, вдохновенье, нежный, ты, красоты, черты). Эти вариации на одни и те же рифмы придают стихотворению певучий романсный характер. Попробуйте прочесть его с бытовыми интонациями (как это делают некоторые чтецы), и получится пародия.

В стихотворении есть только один глухой биографический намек:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои...

В черновике было определеннее:

В степях, во мраке заточенья... —

то есть в Бессарабии, куда был сослан Пушкин после знакомства с А. П. Керн в Петербурге. Эта детализация устранена при обработке.

Все остальное — чистая эмоция, чистая музыка, без обычных у Пушкина конкретных деталей, которые не подходили к условно-романтическому стилю, в каком написано стихотворение.

Стихотворение «Брожу ли...» (1829) начинается в элегическом тоне. Звучит заунывное «у»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам...

И затем торжественно и мрачно:

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды, —
И чей-нибудь уж близок час...

Это тон безапелляционного приговора. «Сойдем» — не в обыкновенную могилу, а «под вечны своды». Эти «своды», рифмующиеся с «годы», придают речи суровый, многозначительный характер. Они ассоциируются с представлением о подземном царстве, о «сводах тартара» (как в «Прозерпине») или об усыпальнице.

Но среди этой погребальной музыки начинают звучать какие-то другие — мягкие, сердечные ноты. Это любовь к родным местам, к «милому пределу»:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать...

«Почивать», а не просто «спать», «покоиться», «лежать». Это слово вызывает представление о чем-то уютном, домашнем. Так самый выбор слов предопределяет интонацию.

И отсюда уже легок переход к финальному гармоническому аккорду:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечно сиять.

«Гробовой вход» конкретизирует представление о «вечных сводах» во второй строфе, как о «сводах Тартара» или гробницы, и показывает, что эти «своды» совсем не случайная метафора: они соответствуют всему повышенному стилю стихотворения. Не является случайностью и переключка рифмы «входа — природа» с рифмой второй строфы: «годы — своды». Там она звучала траурно, а здесь, в новом звуковом и смысловом контексте, звучит светло и бодро. От заунывного «Брожу ли...» к сияющему «сиять», от мрака к свету, от минорного тона к мажорному, от личного к общему — таков лирический путь стихотворения. «Пушкин не дает судьбе победы над собою», — говорит Белинский. «Как истинный художник, он владел этим инстинктом истины,

этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему как на источник и горя и утешения и заставлял его искать целения в той же существенности, где постигла его болезнь».

Мысль раскрывается постепенно. Сначала (первая строфа) это просто «мечты», контрастирующие с «улицами шумными», «многолюдным храмом» и весельем «юношей безумных»: «Я предаюсь своим мечтам...» Каким «мечтам»? Это раскрывается во второй строфе: это дума о смерти, неизбежной для всех: «Мы все сойдем под вечны своды...» В следующих двух строфах переход к собственной смерти — сначала в сопоставлении с долговечностью дуба: «Переживет мой век забвенный...», потом в сопоставлении с младенцем: «Мне время тлеть, тебе цвести...» Затем — поэт гадает о дне и часе:

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать...

Не «встречать», а именно «провождать» (в смысле «сопровождать») — поэт провожает каждый миг, следит непрерывно за убегающим временем. В шестой строфе дальнейшая конкретизация: где и как достигнет поэта смерть? «И где мне смерть пошлет судьбина?..» И тут просвет: переход по ассоциации к «милому пределу» (седьмая строфа). Наконец, разрешающий аккорд в последней строфе: личность растворяется в вечной смене поколений и всеобщей гармонии природы; личность умирает, но жизнь продолжается. Поэт не дает сразу готового решения, а подводит к нему постепенно, в порядке стройного лирического хода: оно рождается на наших глазах в результате реального психологического процесса.

Этой постепенности нет в черновых редакциях. Там мысль о смерти объявляется сразу, в первой же строфе, в общей форме, без детализации, и притом в применении не ко всем, как в окончательной редакции, а только к себе:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной...

Нет разнообразных примеров шумной суеты, вызывающей по контрасту представление о тишине «вечных сво-

дов». Мысль о смерти возникает без подготовки, независимо от внешних впечатлений. Отсутствует поэтому самая сильная и звучная вторая строфа: «Я говорю: промчатся годы...» И кончается текст рукописи так же печально, как начато:

Вотще! Судьбы не переломит
Ни скорбь, ни смех, ни суета,
Но не вотще меня знакомит
С могилой важная мечта.

Поэт не находит еще исхода из мрачных размышлений. Нет просвета, нет утешения. Нет и величавого «гробового входа», как нет и «вечных сводов». Вместо этого — прозаическая «могила». Поэтому нет и движения в развитии лирической темы. И только в процессе обработки стихотворение, начатое в духе романтического уныния и отражавшее только мгновенное настроение, озаряется светом реалистической мысли, приобретая вместе с тем и звук, и силу, и внутреннее движение.

Та же тема преодоления смерти, победы света над мраком развивается — совсем на другом материале, на других звуках и красках и в ином порядке — в песне Мери из «Пира во время чумы» (1830). Воспоминание о недавней мирной жизни в первой строфе пронизано светом и радостью. Всей строфе дает тон открытое, светлое «а» в рифмах и в подударных слогах:

Было время, процветала
В мире *наша* сторона:
В воскресение бывала
Церковь божия полна,
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса...

Церковь, школа сразу вводят нас в обстановку старой Шотландии. «Быстрая коса» (самый характерный эпитет для косы!), в связи с «шумной школой», дает ощущение полной движения жизни.

С этой картиной шумной жизни резко контрастирует тишина смерти во второй строфе. Голос меняется, все слышнее становятся заунывные «ы» и «у»:

Ныне церковь опустела:
Школа *глухо* заперта;
Нива праздно перезрела;

Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит —
Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит...

И, как удары похоронного колокола, звучит это повторяющееся «Поминутно»:

Поминутно мертвых несут,
И стелания живых
Боязливо бога просят
Успокоить души их!
Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!..

И затем просвет: не о себе забота, не о своей смерти, а только о нем, о милome. Речь льется единым вольным потоком, с эмоциональными прорывами, как в живом разговоре: «Ты, кого я... чья любовь... я молю...» Все восемь строк — один период, горячий, задушевный, звучащий «языком сердца»:

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

Теперь только названо имя: «Дженни», — и как нежно звучит это имя, произносимое от лица возлюбленного!

Наконец, разрешающий аккорд:

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

Лирический путь закончен: «чувства добрые» торжествуют над смертью. И как простодушно и сердечно звучит это «А» в последней фразе, где впервые названо имя милого: «А Эдмонда...» Поэта здесь как будто нет:

есть только Мери и Дженни, о которой она поет. И невольно хочется повторить вместе с председателем из «Пира во время чумы»:

Благодарим, задумчивая Мери,
Благодарим за жалобную песню!..

Замечательно при этом, что эта «жалобная песня» написана хореем, «плясовые» тенденции которого преодолеваются и смыслом, и интонацией, и ритмом, и звуком. Это показывает мастерство, с каким Пушкин пользуется любым размером, придавая ему тот или иной характер. Достаточно только сравнить, как звучит тот же четырехстопный хорей в «Зимнем вечере», «Утопленнике», «Бесах» или в сказках:

Ветер весело шумит,
Судно весело бежит...

В стихотворениях Пушкина всегда что-то случается, что-то решается, совершается какой-то путь, как бы коротко стихотворение ни было. В стихотворении «Ангел» (1827) всего двенадцать строк, но на протяжении этих двенадцати строк совершается некое событие, психологический кризис: «мятежный» демон, «дух отрицанья, дух сомненья», приходит к «умиленью» при виде сияющего кротостью «духа чистого».

Ангел — положительный полюс антитезы:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял...

«Нежность», «сиянье» и эта «поникшая глава», пластическое выражение кроткой печали — в двух строках сказано все. Это не торжество, не самодовольство святости — нет, пушкинский ангел *грустит*. И тут же отрицательный полюс:

А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал...

Симметрический контраст света и мрака, сияющего покоя и мятежного движения — и тотчас кризис, примирение противоположностей:

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар *невольный* умиленья
Впервые смутно познавал...

Тут нет ни поражения, ни победы. Познал ли бы демон «жар невольный умиленья», если бы ангел явился перед ним в торжествующем ореоле? Нет, именно эта «поникшая глава», признак грустной думы, и поразила его как нечто близкое ему и понятное. Он остается при своем отрицании, но в его мрачную, протестующую душу проник на миг луч света — и поэтому:

Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал.

Это полупримирие, признание какой-то правды за другим, противоположным началом — решение двустороннее. И ни малейшего елеса во всем этом, никакой сентиментальности, в которую так легко было впасть. Перед нами живой психологический процесс, передаваемый не только смыслом слов, но и самой музыкой стиха. Все четные строки (а их всего двенадцать) рифмуют на одно и то же «сияющее» «а», столь созвучное теме душевного просветления: сиял — летал — взирал — познавал — сиял (снова) — презирал.

И так почти всегда у Пушкина. Во всяком почти стихотворении есть скрытое драматическое зерно, завязка и развязка, есть движение, возникающее из контрастного сопоставления различных психологических моментов. Это лирическое движение резко отличает пушкинскую лирику от монотонии Жуковского, Баратынского, Тютчева и других романтиков. Из последующих поэтов в наибольшей степени унаследовал это пушкинское свойство Некрасов — и это потому, что он ближе всех к пушкинскому реализму.

ЗАКОН ПЛАСТИКИ И ДВИЖЕНИЯ

Есть у Пушкина одна замечательная особенность — это необыкновенное умение рисовать внешние проявления чувства, находить самые нужные для данной ситуации, самые характерные с определенной точки зрения жесты, движения, мимические детали. Такие выражения, как «прощальная рука» (в «Песне о вещем Олеге»), «властный взгляд» (в «Анчаре»), «поникшая голова» (в «Ангеле») и пр. (примеров можно привести бесконеч-

ное множество), — бросают свет на идею стихотворения и представляют собой одновременно скульптуру и живопись. С молодых лет проявляется у Пушкина тяготение к антологической форме. Пушкинская антология идет по двум линиям: или это стихотворения чисто античного содержания и стиля («Нереида», 1820, «Муза», 1821, «Дионея», 1821 и т. д.), или взятая вне античной обстановки личная лирика, которой придается антологическая форма («Редает облаков...», 1820, «Виноград», 1824, «Труд», 1830 и др.). Особую группу составляют стихотворения, непосредственно посвященные статуям («Царскосельская статуя», 1830, «К бюсту завоевателя», 1829, «На статую играющего в свайку», 1836, «На статую играющего в бабки», 1836, и т. д.).

Общая черта пушкинских антологических стихотворений — сжатость, музыкальность и гармоническая закругленность. Это как бы застывшее, остановленное на лету мгновение, одно какое-нибудь чувство, впечатление, один какой-нибудь жест, экспрессивный скульптурный или живописный момент:

Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала...
(«Муза», 1821)

Этим сказано все: отвлеченная муза сразу, одним этим жестом, превращается в живую грациозную девушку.

Точно так же и в стихотворении «Нереида»:

Над ясной влагою — полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала...

Нереида взята здесь не статически, не условно, а в естественном движении. Она остается Нереидой, но вместе с тем это реальная девушка в определенный момент, когда она готовится выйти на берег после купания.

В окончательной редакции стихотворения «Дионея» отбрасывается вся предыстория:

Подруга милая, я знаю, для чего
Ты с нынешней весны от наших игр отстала...

и пр.

Зато выпуклее становится мимическая деталь в концовке:

...И долго после, Дионея,
Улыбку нежную лицо твое хранит.

Так и в позднейшем отрывке «Из Анакреона» (1835):

Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам:
В них сияет пламень томный —
Наслаждений знак нескромный.

Иногда портрет рисуется сквозь призму личных настроений автора:

Я верю: я любим; для сердца нужно верить...
(«Дориде», 1812)

И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.
(«Дориде», 1819)

Две «Дориды» не походят друг на друга: одна характеризуется чистосердечием («все непритворно в ней...»), «стыдливостью робкою», «младенческой нежностью»; другая — легкомыслием, порывистой страстностью. Каждая из них представляет собой индивидуализированный портрет.

Этим разнообразием пушкинская антология — даже первоначального периода — резко отличается от вольных переводов Батюшкова из греческой антологии, опубликованных в 1820 году в книжке Уварова. В греческой антологии, которой следовал Батюшков, преобладают «картины без фигур» («tableaux de genre»):

Свершилось: Никагор и пламенный Эрот
За чашей Вакховой Аглаю победили...
О радость! Здесь они сей пояс разрешили,
Стыдливости девической оплот.
Вы видите: кругом рассеяны небрежно
Одежды пышные надменной красоты;
Покровы легкие из дымки белоснежной,
И обувь стройная и свежие цветы:
Здесь все развалины роскошного убора,
Свидетели любви и счастья Никагора!

Слов нет, все подробности здесь изображены, как пишет Уваров, «мастерскою кистью». Но нет ни Аглаи, ни

Никагора — нет человека, нет и авторской позиции. Да и самые вещи — вещи вообще, отмеченные только признаками «пышности» и «роскоши». Стихотворение носит поэтому, в отличие от Пушкина, отвлеченный характер.

Антологические тенденции проявлялись у Пушкина до его знакомства с антологией Батюшкова или А. Шенье. Они вытекали из тончайшей его восприимчивости к движениям и пластике. В послании Кривцову (беловой автограф, декабрь 1817) — одни движения:

Каждый у своей гробницы
Мы присядем на порог...

Круговой нальем сосуд,
И толпою наши тени
К тихой Лете убегут...

Это не живопись, а графика, очерченные легкими линиями силуэты. Слова как будто еле прикасаются к предмету. И оттого так грациозен, так подходит к стилю стихотворения этот ассонанс вместо рифмы:

Смертный миг наш будет *светел*,
И подруги шалунов
Соберут наш легкий *пепел*
В урны праздные пиров.

Еще до опытов Батюшкова Пушкин угадал принцип греческой антологии, ее дух, столь родственный его собственной «земной» натуре:

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой...

Жизнь отождествляется с юношеской полнотой ощущений. Не то же ли самое высказано в виде афоризма в финальных строках «Евгения Онегина»?

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина...

Юная радость жизни в послании Кривцову изображается в контрасте с «гроба близким новосельем». Подобный контраст и в «Прозерпине» (1824), где минутная

любовь разыгрывается на фоне «сводов тартара». Все здесь в стремительном движении:

Плещут волны Флегетона,
Своды тартара дрожат;
Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пелиона
Из аида бога мчат...

Ада гордая царица
Взором юношу зовет,
Обняла — и колесница
Уж к аиду их несет;
Мчатся, облаком одеты;
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные берега...

Плещут волны Флегетона,
Своды тартара дрожат;
Кони бледного Плутона
Быстро мчат его назад...

«Бледный» Плутон, Прозерпина и ее минутный любовник — все это намеченные только легкими контурами силуэты, как бы пробегающие во сне тени. И все стихотворение поэтому воспринимается как легкий сон:

И Кереры дочь уходит
И счастливца за собой
Из элизия выводит
Потаенною тропой;
И счастливец отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой.

Быстрый темп хорея усиливает, как и в послании Кривцову, ощущение стремительного движения и придает стихотворению особую музыкальную грацию. «Прозерпина не стихи, а музыка, — писал Дельвиг, — это пенье райской птички, которое слушая, не увидишь, как пройдет тысяча лет. Эти двери мне давно знакомы. Сквозь них, еще в Лицее, меня часто выталкивали из элизия» (10 сентября 1824).

В первоначальной редакции нет ни музыки, так восхитившей Дельвига, ни темпа, ни тех оттенков, которые создают впечатление сумеречности царства мертвых:

Плещут волны Флегетона,
Берега его дрожат...

Кони грозного Плутона
Оставляют мрачный ад.
Вдоль пустынного залива
Ехал он путем глухим...

Другой поэт, не Пушкин, пожалуй, удовольствовался бы этой редакцией, стоящей, во всяком случае, на уровне Парни, у которого заимствована тема. Но Пушкину этого было мало. Безразличный стих: «Берега его дрожат» он заменяет более звонким: «Своды тартара дрожат», — и таким образом создает ощущение гула, разносящегося по подземному царству от конских копыт. Эпитет «грозный» недостаточно характерен для Плутона; он вычеркивается, и вместо него ставится эпитет «бледный», ассоциирующийся с «бледной» смертью и «бледными» тенями мертвых. Устраняются лишние подробности в описании пути («Вдоль пустынного залива// Ехал он путем глухим...»), но зато сразу указывается цель: «Быстро к нимфам Пелиона...» — и подчеркивается стремительность движения: «Быстро к нимфам Пелиона из аида бога *мчат*».

То же самое происходит и при изображении встречи Прозерпины с юношей. Сначала встреча эта описывается слишком обстоятельно:

Пред богинею суровой
Пал со страстию пастух...

В ней пылает пламень новый,
Пламень ревности потух...

Но зачем это точное определение: «пастух»? Здесь, в мире сновидений, он просто «юноша». «Страсть» и «пламень» — не слишком ли это сильно для царства теней, где все мимолетно, все мгновенный каприз? Поэтому в окончательной редакции устраняются психологические детали — даны только легкие контуры события:

Пред богинею колена
Робко юноша склонил.
И богиням льстит измена:
Прозерпине смертный мил¹.

¹ Вместо «...пал со страстию» (первая редакция) — только самое действие: «колена... склонил»; вместо «пламень ревности потух» — просто: «Прозерпине смертный мил».

При этом выигрывается темп. В первоначальной редакции рассказ ведется не так отрывочно, в более систематическом порядке, почему и принимает эпический отенок:

Там волшебное забвеньё
Ожидает их сердца...

Этот приступ отбрасывается, и поэт переходит к описанию наслаждений, причем полное предложение с подлежащим и сказуемым заменяется быстрым перечислением с повторным «там», усиливающим эмоциональное движение:

Там бессмертье, там забвеньё.
Там утехам нет конца...

Вместе с тем заменяется и стих черновика: «Но прошли любви часы...» — более энергичным: «Но бегут любви часы...» Таким образом, при обработке стихотворения Пушкин сознательно стремился к ускорению темпа и большей звучности и вместе с тем подчеркивал лейтмотив «сновидений ложного роя» — лейтмотив, так чутко угаданный Дельвигом.

Соседство мотивов света и мрака, жизненной радости и смерти — совершенно в духе древних, но в то же время связано с собственной мыслью Пушкина, которая в различных вариациях, с преобладанием то светлого, то мрачного начала выражается в его поэзии. Вспомним, например, слова Моцарта:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой или с другом — хоть с тобой, —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Тут те же составные элементы, что и в послании восемнадцатилетнего поэта к Кривцову: «подруги шалунов», друзья, «гроба близкое новоселье» — но только иначе расположенные и в другой функции.

Пушкин писал, обращаясь к художнику-ваятелю:

Гипсу ты *мысли* даешь, мрамор послушен тебе...

(«Художнику», 1836)

И раньше в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» (1830):

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени деревьев кумиры,
И в ликах их печать *недвижных дум...*

Если Пушкин умел угадывать «мысли» и «думы» в гипсе и мраморе, то именно потому, что сам влагал и «мысли» и «думы» в свои собственные скульптурные образы, созданные на материале слова. Противоположные начала Аполлона и Диониса, мужественной гордости и женственного сластолюбия он изображает в виде мраморных изваяний:

Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой, женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный...

(«В начале жизни...»)

Четверостишие «Отрок» (1830), написанное древним элегическим дистихом (гекзаметр с пентаметром), представляет собой как бы законченную скульптурную группу, полную мысли и движения:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал...

Это пока только внешнее расположение фигур. Но вот мысль, освещающая всю группу:

...Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Здесь вся суть, вся идея сказочной судьбы Ломоносова — этого головокружительного подъема из народных низов к верхам культуры. Жесты и мимика как будто отсутствуют, а между тем какие-то зрительно-моторные представления возникают в связи с обращением: «Отрок, оставь рыбака!» — и сопоставлением простого рыбацкого невода с «мрежами иными», ожидающими гениального мальчика в будущем: поза отца, оглядывающегося на сына, мечтательный взор отрока, устремленный куда-то в даль «студеного моря», и т. д. В стихотворении как бы задана тема для скульптора.

«Царскосельская статуя» не есть вполне адекватное воспроизведение фонтанной статуи скульптора Соколова, стоящей в Царскосельском парке и изображающей Перетту из басни Лафонтена. Басенную тему о девушке, которая, размечтавшись, разбила кувшин с молоком, Пушкин перевел в античный план, заменив кувшин «урной», а молоко «вечной струей» воды. Он, можно сказать, пересоздал статую, вложив в нее собственную мысль, которую едва ли имел в виду художник. Стихотворение представляет собой «оскульптуренную» мысль, запечатленный момент:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

Невозможно формулировать в рассудочном плане всего, что заключено в этих двух строчках — в этом противоречивом, воистину «чудесном» сочетании «вечной струи» и неподвижной, «вечно печальной» фигуры. Тут все; и державинская «река времен», и гераклитовское «Πάντα ῥεῖ»¹, и тема «вечной печали» (ср.: «там Ниобея-печаль» в стихотворении «Художнику»), и какое-то утешение при виде никогда не иссякающей «вечной струи» («Чудо! не сякнет вода...»), и мысль об искусстве, торжествующем над временем, — и многое, многое другое, что не поддается «выговариванию», потому что тут, кроме всего, в качестве обертона есть и прямо не выраженное в словах ощущение величавой гармонии Царскосельского парка. И при этом ни малейшей аллегоричности: статуя остается видимой, зрительно-ощутимой.

Вот два стихотворения, написанные в последний год пушкинской жизни, — о статуях Логановского («На статую играющего в свайку») и Пименова («На статую играющего в бабки»). Это чистое движение, скульптурно воспроизведенное тем же элегическим дистихом:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился...

Мускульное напряжение достигает высшей точки — и тогда раскрывается мысль:

...прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай *русской удалой игре*.

¹ Все течет (*греческ.*).

Движение как композиция и движение как предмет изображения — вот закон пушкинской лирики (и не только лирики, как увидим дальше). Моменты движения пластически воплощаются на самом разнообразном материале, включая и восточный, который, как отметил еще Белинский, принимает в пушкинской обработке антологический характер:

Знаю: смерть тебя не встретит;
Азраил, среди мечей,
Красоту твою заметит —
И пощада будет ей!
Но боюсь: среди сражений
Ты утратишь навсегда
Скромность робкую движений,
Прелесть неги и стыда!

(«Из Гафиза», 1829)

Юноша воин характеризуется одними движениями, выражающими одновременно и восточную «негу», и сдерживающий ее «стыд». Если бы даже здесь совсем не было «Азраила», то одна эта «нега» в сочетании со «стыдом» дает ощущение Востока. Вся пластика выступает тем более выпукло, что она раскрывается только под самый конец, как мотивировка того, почему именно «красавцу молодому» не следует «бросаться в бой кровавый с карабахскою толпой»: «скромность робкая движений» дается, таким образом, по контрасту с резкостью боевых движений. Стихотворение представляет собой живую речь, связанную с определенной обстановкой и исходящую от определенного лица — не женщины, а, применительно к восточным вкусам, от мужчины, ибо не женщине свойственно ценить «прелесть неги и стыда» или «скромность робкую движений» (в рукописной редакции еще яснее: «скромность *девственных* движений»). Ссылка на Гафиза подчеркивает восточный колорит стихотворения, которое на самом деле, как известно, является вполне самостоятельным произведением Пушкина.

«Подражание арабскому» (1835) начато было от лица женщины как чистая эмоция, без пластической конкретизации:

Отрок милый, отрок нежный,
Я твоя, навек ты мой;
В край безлюдный, в степи снежны
Я готова за тобой.

Но явилось конкретное, мило шутливое сравнение с «двойным орешком» — и стихотворение приобрело ориентальный, чувственный характер:

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой;
Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной.
Не боюсь я насмешек —
Мы сдвоились меж собой:
Мы точь-в-точь двойной орешек
Под единой скорлупой.

Эмоция приобрела рельефную телесную форму, в связи с чем первоначальное «мы сдвоились *душой*» — заменилось стихом: «Мы сдвоились *меж собой*». — И тут же легким намеком обрисовывается и пластика стыдливых движений «отрока», и насмешливое отношение к любовному экстазу со стороны прочих: «Не боюсь я насмешек...».

Этот чувственный любовный экстаз, в такой же телесной оболочке, представлен и в стихотворении на библейский мотив:

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И *двигнется* ночная тень.

(1825)

В этом «двигнется» (не «двинется», а более затрудненная форма: «двигнется») ощущается тяжелое движение насыщенного ароматами воздуха южной ночи и вся атмосфера знойной чувственной страсти. «Последний стих, — писал Белинский, — *по-нашему* (речь идет о совместном чтении с Кудрявцевым. — А. С.), дает художественный колорит всей пьеске и принадлежит к немногочисленному числу таких стихов, которые, по-видимому, ничего не заключая в себе, заключают в себе целые миры»¹. Белинский, с его колоссальным, исключительным поэтическим чутьем, недаром выделил эту строку: в ней сосредоточена вся динамика стихотворения, обна-

¹ В. Г. Белинский, Избранные письма, Гослитиздат, М. 1955, т. 1, стр. 242.

жен его динамический нерв. Эта динамика есть и в предшествующем: «дохнет веселый день». Именно «дохнет» — лучше не передать движения свежего утреннего ветра. Эмоция у Пушкина никогда не бесплотна — ей даются телесные признаки: «Душа тобой уязвлена». Так и в «Бахчисарайском фонтане» о Зареме:

Чей страстный поцелуй живей
Твоих язвительных лобзаний?..

«Дело в том, — шутил Пушкин, — что моя грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике» (декабрь 1823, Вяземскому).

Пушкинская пластика, по словам Белинского, не «внешний наряд», не «искусственная отделка», не «известная манера», но необходимое выражение содержания, «внутреннего и сокровенного духа жизни». Вот изображенный с максимальной пластической осязательностью виноград (определенного сорта!) — «продолговатый и прозрачный, как персты девы молодой» («Виноград», 1824). Но это пластически осязательное, конкретное изображение воспринимается на фоне предшествующей лирической подготовки, замыкает лирический ход:

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной;
Мне мил и виноград на лозах,
В кистях созревший под горой,

Краса моей долины злачной,
Отрада осени золотой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Весна — синоним юности:

Мне вас не жаль, года весны моей...

(1820)

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?..

(1826)

Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья...

(1830)

Но здесь «весна» (с эпитетом «легкая») имеет двойной смысл: в сочетании с «увядшими розами», это моло-

дось с ее легкомыслием; вместе с тем это и реальное время года, сопоставляемое с такой же реальной «осенью златой», которая аналогична поре зрелости и связанным с нею творческим трудам. Реальное, зрительно-пластическое впечатление созревшего «винограда на лозах», ложась на душу поэта, пробуждает мысли и воспоминания, создающие определенный лирический фон. Каждое слово здесь вызывает ряд отголосков. И оттого так внушительно и полновесно звучат заключительные две строки:

Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой.

Именно это пластическое сравнение и явилось первоначальным зерном стихотворения. С него и начинаются черновые наброски:

Напоминает красотой...
И схожий дивною красой...

Похожим дивною красой
На персты девы молодой...

В основе стихотворения «Редет облаков...» (1820), которое сам Пушкин причислял к «эпиграммам во вкусе древних», — один момент, одно впечатление, одно воспоминание, возникающее в порядке контраста прошлого с настоящим. Сияющая над осенними «увядшими равнинами» звезда — «звезда печальная, вечерняя звезда» — приводит на память другой, южный пейзаж:

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило...

И на этом фоне рисуется в туманных очертаниях, подобно мраморному изваянию, белеющему во мраке, образ девушки:

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

В рукописи этот стих читался иначе:

И именем своим с улыбкой называла.

Но эта конкретная черта противоречила ночной обстановке, в которой нельзя было видеть «улыбку», и нарушала поэтическую неясность образа, рисующегося в тумане воспоминания.

«Искала», «называла» — это дает какое-то представление о положении фигуры, о мимике, о тоне голоса, и этого довольно, чтобы обозначить какую-то тайную связь между девушкой и «вечерней звездой». Прелесть недосказанности, какой-то загадочности делает стихотворение чистой музыкой. И мы, пожалуй, ничего не выиграли бы (в эстетическом отношении), если бы узнали точный смысл намека¹.

Отличительную особенность единого цельного чувства Пушкин подчеркивает негативным путем, что-то ему противопоставляя. Так сонет «Мадона» (1830) начинается отрицанием:

Не множеством картин старинных мастеров
Украсить я всегда желал свою обитель...

И после этого особенно отчетливо выступает смысл той одной картины, которой поэт — в своем «простом углу», «среди медленных трудов» (простота трудовой обстановки подготавливает восприятие картины) — «желал быть вечно зритель»:

...чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель —

*Она с величием он с разумом в очах —
Взирали, кроткие, во славе и в лучах...*

Все сосредоточено только в одном выражении глаз, а эта мимика дает понятие и о положении обеих фигур. Это та живописно-скульптурная форма, в которую отливается чувство поэта, его мечта о «чистейшей прелести»:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Точно так же и в стихотворении «Красавица» (1832) чувство «благоговения» перед «святыней красоты» сосредоточено в одном моменте, в одном движении:

Но, встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься неволью,
Благоговей богомольно
Перед святыней красоты.

¹ Из публикации Б. В. Томашевского («Пушкин», изд. АН СССР, 1956, стр. 488, примечание) явствует, что здесь изображается Екатерина Николаевна Раевская.

И точно так же это впечатленье необыкновенной красоты подчеркивается негативным путем — сопоставлением с другими красавицами:

Ей нет соперниц, нет подруг;
Красавиц наших бледный круг
В ее сиянье исчезает... —

и сопоставлением с поверхностными увлечениями:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, —
Но, встреться с ней...

«Поэт может вносить в антологическую поэзию содержание совершенно нового и, следовательно, чуждого классицизму мира, — говорил Белинский, — лишь бы только мог выразить его в рельефном и замкнутом образе, этими волнистыми, как струи мрамора, стихами»¹. На этом основании он причислял к антологии такие стихотворения, как «Безумных лет угасшее веселье...» (1830), где нет никаких внешних очертаний, но самое чувство настолько полно, сосредоточенно и рельефно, что производит скульптурное впечатление. Стихотворение это не статично. Оно выражает сложное, противоречивое чувство, в состав которого входит и печаль, и желание жить, несмотря на горе, которое сулит поэту «грядущего волнуемое море», — жить, «чтоб мыслить и страдать». Это один зафиксированный момент, в котором разрешаются внутренние противоречия, — своего рода лирический жест².

То же внутреннее движение и в стихотворении «Труд» (1830), антологический характер которого подчеркивает формой элегического дистиха:

Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?..

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1954, т. V, стр. 258—259.

² Любопытное замечание по поводу этого стихотворения делает поэт П. Антокольский: «Лирика — это спор. В стыке, в лобовой атаке сошлись полная безнадежность и упоительная вера в будущее» («Литературная газета», 17 апреля 1956). Об этом драматическом зерне пушкинской лирики см. выше, стр. 74—82.

Снова момент противоречивых ощущений — радости выполненного труда и тайной грусти о его окончании:

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Этим ретроспективным взглядом обрисовывается уединенная обстановка, в которой совершалась вдохновенная работа: ночь, заря, родной угол.

Пластика Пушкина — простейший элемент, который входит как составная часть во все его стихотворения. Она никогда не бывает только созерцательной — в ней всегда заключено, хотя бы и в скрытом виде, внутреннее драматическое движение.

ЗАКОН ПРЕДМЕТНОСТИ

Есть поэты — и даже хорошие поэты, — застывшие в одной созерцательной позиции. Не таков Пушкин. Он деятелен, активен в своей лирике (как и во всем своем творчестве) — всегда в движении. Его лирический герой — он сам, и действует он всегда в окружении людей, природы и вещей предметного мира. Его стихотворения — живой комплекс впечатлений и порождаемых ими эмоций, «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Белинский называл пушкинские картины природы «живописью в поэзии». Да, это живопись, но связанная с людьми и со всей обстановкой. Уже первая строчка «Зимнего утра» (1829) вводит нас в настроение яркого солнечного дня:

Мороз и солнце — день чудесный!..

Это восклицание дает основной тон всему стихотворению. Прилив бодрости, жизненной энергии чувствуется в каждом стихе. Метко выбранные реалии создают ощущение домашнего уюта:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки...

А из окна:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит...

И все это представлено в виде диалога с любимой девушкой — простого, обыденного, отмеченного народными словечками, характерными для деревенского быта:

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась...

А *нынче*... погляди в окно...

Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запретить?..

И тотчас повышение тона, переход от разговорности к чистой музыке лирической речи:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня...

Эти переливы тона, отражающие малейшие лирические оттенки, придают пушкинскому стихотворению необыкновенную прелесть. Каждый звук, каждая нота полны жизни и движения.

Первоначально стихотворение начиналось прямо с описания утреннего зимнего пейзажа, без сопоставления с тем, что было «вечор»:

Под голубыми небесами
Необозримыми коврами
Лежит, как саван, белый снег...

Потом только вводится диалогический элемент: обращение к красавице, напоминание о вечерней вьюге и т. д. Строфа: «Под голубыми небесами...» переносится на третье место, после строф: «Мороз и солнце...» и «Вечор, ты помнишь...», и, таким образом, включается в диалог:

А *нынче* — погляди в окно:
Под голубыми небесами...

и т. д.

Вместе с тем упрощаются реалии. Слишком парадный «конь черкасский»:

...в санки
Коня черкасского запретить... —

заменяется более соответствующей простому деревенскому быту «кобылкой бурой»:

...в санки
Кобылку бурую запречь...

В черновике говорится вообще о «доме»:

Наш дом блестит янтарным блеском...

В окончательном тексте конкретнее, уютнее:

Вся комната янтарным блеском...

Стихотворение «Зима. Что делать...» (1829) — как бы страница из повести. Здесь и охота, и разговоры помещиков в гостиной, и неожиданный приезд двух девушек-соседок, двух «белокурых» и «стройных» сестриц, и быстро разыгрывающийся на зимнем фоне мимолетный роман с поцелуем под занавес:

Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Можно ли ярче передать ощущение зимы и мороза, чем через этот «поцелуй» и «пыль снегов»? Николай Ростов у Толстого целует Сою, и чувство поцелуя смешивается у него с запахом жженой пробки. Роман Нехлюдова с Катюшей разыгрывается под аккомпанемент ломающегося льда на реке. Никитин у Чехова объясняется Манюсе в любви и держится за синюю материю, которая у нее в руках, и т. д. Этот способ обрисовки целой картины через какую-нибудь характерную мелочь идет от Пушкина. И как разговорно-просто звучит у него старинный шестистопный ямба!

Ряд мелких подробностей складывается в яркую бытовую картину зимнего времяпрепровождения в усадьбе: «свеча темно горит...», «за шашками сижу я в уголке...» и пр. Автор здесь не отвлеченное лицо: он поэт, деревенская скука парализует его вдохновение. И кстати — совсем между прочим — выясняются принципы пушкинской поэтики. Это требование музыкальности, темпа, конкретности:

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

В черновике так описывается ход любовного романа:

Сначала издали застенчивые взоры,
Потом короткие простые разговоры,
А там и дружный смех и шепот за столом,
И взгляды долгие и игры вечерком,
И вальсы жаркие, и страстные признанья,
И в темных уголках стесненные свиданья;
И дева вечером выходит на крыльцо...

Какие, кажется, тут требуются еще переделки? Все так хорошо, живо. Но нет, «взыскательного художника» это не удовлетворяет: в описании нет постепенности. Если уже были «страстные признанья», то почему же потом «стесненные свиданья», которые к тому же дублируют «застенчивые взоры»? И вот в окончательной редакции устанавливается другой порядок, более естественный. Сначала «песни вечерком» (вместо «игр»), «вальсы резвые» (вместо «жаркие») — словом, обыкновенное молодое веселье, — а затем уже более интимные проявления: «шепот за столом», «взоры томные» (вместо «взгляды долгие») и «на узкой лестнице замедленные встречи», подводящие непосредственно к финальному поцелую на морозе. Эта «узкая лестница» (заменяющая неопределенные «темные уголки») вводит характерную черту для помещичьего дома, а «замедленные встречи» несравненно ярче передают взаимное смущение, чем абстрактные «стесненные свиданья». Точно так же и «косвенно-внимательные» взоры гораздо экспрессивнее в мимическом отношении, чем «издали застенчивые взоры». В результате и без того живое описание становится еще ярче и рельефнее:

Сначала косвенно-внимательные взоры,
Потом слов несколько, потом и разговоры,
А там и дружный смех, и песни вечерком,
И вальсы резвые, и шепот за столом,
И взоры томные, и ветреные речи,
На узкой лестнице замедленные встречи;
И дева в сумерки выходит на крыльцо...

Неизвестно, какая это из двух «сестриц». Она определяется одной только чертой: «дева русская». И этого достаточно: главное тут не «дева», не авторская муза и пр., а зима, которая делается осязатее в конкретной обстановке, в связи с людьми и бытом.

Пушкин тонко чувствовал, где и какая нужна детализация. Поэтому и последний стих в черновике:

Как дева русская бела *среди снегов!* —

он заменил более конкретным:

Как дева русская *свежа в пыли снегов!*

«Пыль снегов», связанная с упомянутой в начале «порошей» («Пороша. Мы встаем...»), делает особенно ощутимой зимнюю обстановку (как и в «Евгении Онегине»: «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник...»).

Описание зимней вьюги в «Зимнем вечере» (1825) дается в форме диалога со старушкой няней и через это приобретает особенную живость:

Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?..

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей...

Речь принимает народную окраску потому, что она обращена к женщине из народа. В то же время это вполне натуральная речь самого поэта, выражающая ласку и заботу и совпадающая с общим элегическим тоном стихотворения.

Рядом с этим чисто литературная речь:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...

То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит...

Иной стиль — и вместе с тем иная интонация.

Эта комбинация монолога с диалогом придает стихотворению как бы сценическое течение. Буря изображается под определенным углом зрения — изнутри «ветхой лачужки», где «печально» и «темно», — и поэтому воспринимается *только через звуки*:

То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...

Ряд деталей конкретизирует обстановку:

То по кровле обветшало
Вдруг *соломой* зашумит...

Или дремлешь под жужжанье
Своего *веретена?*..

Обрисовывается и второе действующее лицо, старушка няня: она «добрая подружка». В самом тексте стихотворения нет указания на вечер, но вечернее настроение чувствуется во всем его тоне, содержании, во всех эмоционально окрашенных деталях. Есть и легкий биографический намек — на «бедную юность» в изгнании, в сообществе с одной только старушкой няней, о которой Пушкин тогда же писал: «она единственная моя подруга — и с нею только мне не скучно» (декабрь 1824).

В первых двух строфах исключительно одни только печальные краски: «завыванье» бури, однообразное «жужжанье веретена» и пр. В последних двух — выход из тоски. Песни, «кружка» создают ощущение какого-то домашнего уюта, в противоположность бушующей за окошком буре, и подводят к некоторому просветлению в концовке: «Сердцу будет веселей». В «печальной и темной лачужке» точно становится светлее. Таков лирический ход стихотворения. Вьюга представлена здесь в живом, индивидуализированном авторском восприятии.

Зимняя вьюга изображается и в «Бесах» (1830), но вьюга в поле, в пути, а не за окошком. Отсюда разница в развитии темы. В «Бесах» тоска не находит исхода и к концу только усиливается:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Самая вьюга, однако, в обоих стихотворениях характеризуется одинаково. В «Зимнем вечере»:

То, как зверь, она *завоет*,
То *заплачет*, как дитя...

В «Бесах»:

Вьюга злится, вьюга плачет...

В звуках вьюги там и тут отмечаются злобный «звериный» вой и вместе с тем плач, жалобный визг. Предмет тот же, но восприятие разное, в зависимости от ситуации.

Как и в «Зимнем вечере», лирическая речь от лица автора комбинируется в «Бесах» с диалогом, который в репликах ямщика принимает простонародный характер. Начало чисто литературное (от лица автора):

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна...

На этом фоне выступают единичные народно-поэтические выражения:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...

Этим подготавливается переход к простонародному диалогу с ямщиком:

«Эй! пошел, ямщик!..» — «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело...

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно...»

«Бес», подсказанный ямщиком, входит в воображение автора, который уже от себя развивает подсказанный ему образ и в связи с этим переводит речь ямщика в литературный план, как бы передает ее своими словами:

«Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон — теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там *верстою небывалой*
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой»...

Этим достигается своеобразный художественный эффект: голос ямщика абстрагируется, как бы удаляется,

заглушаемый свистом бури, и за него говорит сам автор.

Далее снова лирический монолог, прерываемый только кратким диалогом:

Кони стали... «Что там в поле?»
«Кто их знает? пень иль волк?»

Реальный «волк» сливается с представлением о «бесе»:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вот уж *он* далече скачет...

Это «он» одинаково относится и к «бесу» и к «волку» (тоже подсказанному ямщиком). Реплики ямщика дают толчок представлениям автора, которые разворачиваются в «бесовскую» символику метели¹.

Быстрый темп хорей и симметрическое повторение через каждые две строфы (в первой, четвертой, седьмой) четверостишия: «Мчатся тучи, вьются тучи...» — иллюстрируют однообразное кружение метели. Тот же хорей и в «Зимнем вечере», где четверостишие «Буря мглою небо кроет...» повторяется дважды — в первой строфе и в заключительной.

В черновых набросках стихотворение «Бесы» имело описательный характер и начиналось поэтому в третьем лице:

Путник едет в чистом поле,
Колокольчик дин-дин-дин...

В связи с этим явилась попытка перейти на элегический ямб:

«Пошел, пошел, ямщик!» — «Нет мочи,
Дорогу снегом занесло...»

Но динамика метели заставила вернуться к хорей:

Верно, снег он подымает
Или плюет на меня...

В окончательной редакции темп усилен:

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня...

и т. д.

¹ Ср. замечание В. В. Виноградова о том, что «символика метели вовлекается в авторский язык из речи ямщика» («Язык Пушкина», изд. «Academia», М. 1935, стр. 434).

С целью ускорения темпа вычеркивается предпоследняя строфа, заключающая слишком распространенное перечисление разных сказочных мотивов и, очевидно, связанная с прежним описательно-элегическим замыслом:

Что за звуки!.. аль бесенок
В люльке охает больной,
Или плачется козленок
У котлов перед сестрой,
Али мертвых черти гонят —
Не русалки ли поют?..

«Долгие песни ямщика» в «Зимней дороге» (1826), составляющие лирический центр стихотворения, аккомпанируют лирическим размышлениям автора. Смена лирических мотивов (скука зимнего пути и ожидание завтрашнего любовного свидания) находит себе отклик в двух песенных стихиях: «сердечной тоске» и «разгулье удалом». «Сердечная тоска» конкретизируется однообразием русского зимнего пейзажа и деталями дорожных впечатлений:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она...

Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит...

Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне...

Лейтмотив скуки и грусти прерывается в двух строфах мыслями о том, что предстоит завтра:

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь, не наглядясь...

И снова минорный тон в заключительной строфе, повторяющей детали зимнего пути.

Грустно, Нина! путь мой скучен,
Дремля, смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Не сразу находится центральная формула «сердечной тоски» и «разгуляя удалого», связывающая песни ямщика с авторскими настроениями. В черновом автографе песни ямщика первоначально рассматриваются как нечто постороннее, составляющее только объект авторского наблюдения:

Сердце русское простое...
Чувство русское простое...
Что-то слышится живое...

И только под конец устанавливается (в том же автографе) то, что роднит авторскую лирику с народными песнями:

Что-то слышится *родное*...

Дорожные мотивы не только отражают странническую жизнь Пушкина, имеют не только частно-биографический смысл. За конкретными детализированными изображениями вырисовываются какие-то иные перспективы, открывается какой-то простор — «бездна пространства», по выражению Гоголя. Однако это не аллегория, даже не символика. Это простое, искреннее чувство, переданное во всей своей непосредственности, во всех своих реальных связях с окружающей действительностью, но чувство *типическое*, характерное для данной исторической эпохи и для человека вообще. Эти «печальные поляны», озаренные «печальным» светом луны, — не говорят ли они о той печали русских полей, о которой говорит Гоголь в «Мертвых душах»: «Русь! Русь!.. Бедно, разбросанно и неприятно в тебе...»? А «колокольчик однозвучный» не есть ли это тот же «однозвучный жизни шум», о котором говорится в стихотворении «Дар напрасный...» (1828)?

И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум...

А этот взгляд вперед, в радостное «завтра», когда кончится «скучный путь» и поэт возвратится к своей «милой», — разве не перекликается с тем, что сказано в стихотворении «Если жизнь тебя обманет...»? (1825)

Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло...

Конкретная дорога получает, таким образом, значение жизненного пути вообще со всеми его печальями и радостями.

Это метафорическое значение открыто выражено в «Телеге жизни» (1823). Несмотря на ряд конкретных деталей и подчеркнутых «руссизмов», вроде «порастрясло нас», «полегче, дуралей!» и пр., вплоть до «русского титула», дорога имеет здесь метафорический характер. «Телега», «ямщик лихой», «косогоры», «овраги» и т. д. — все это только метафоры («ямщик лихой, седое время» и пр.). И «руссизмы» употреблены здесь с иронической целью.

Иначе обстоит дело в позднейших дорожных стихотворениях. В «Зимней дороге» и «Бесах» — дорога настоящая, со всей совокупностью путевых впечатлений и личных авторских настроений. Простонародные эффекты в «Телеге жизни» — только предмет игры, оболочка для элегантно-скептической метафоры, между тем как в «Зимней дороге» и «Бесах» народный элемент органически включается в собственную лирику автора и потому воспринимается лирически-серьезно.

В «Дорожных жалобах» (1829), как и в «Телеге жизни», дорожная тема обобщается. Но обобщение дано иначе. Дорога сохраняет все свое реальное значение, составляя необходимую основу для размышлений автора о своих странствиях, о будущем, о домашнем покое и т. д. Автор здесь не лицо отвлеченное, а человек с определенной биографией: он холост, мечтает о невесте, ему надоели скитания. У него богатый опыт по части дорожного обихода и всяких дорожных сюрпризов, ему много приходилось иметь дела с ямщиками, трактирами и т. д. Всем этим мотивируется перечисление дорожных «реалий», от «шлагбаума» до «карантина» и «холодной телятины» включительно, и иронически-простонародный строй речи, которая уснащается в изобилии эффектными вульгаризмами:

Не в наследственной берлоге...

Иль чума меня подцепит...

Иль мне в лоб шлагбаум влепит...

Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантине...

Сравнение окончательной редакции с первоначальным текстом автографа показывает систематическое стремление придать речи народно-разговорный характер, усиливая вместе с тем и ее темп. Так первоначальный вариант:

Видно, на большой дороге
Умереть мне рок судил... —

заменяется более энергичным:

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил...

«Мне» перенесено в первую строку, чтобы заменить грамматическое «видно» народно-разговорным «знать». Вместе с тем абстрактно-литературный «рок» с успехом заменяется общенародным «господь», а «большая дорога» выдвигается вперед и таким образом акцентируется.

В том же направлении и другие переделки:

Пред обедом рюмка рома,
Ночью сон, а *утром* чай;
То ли дело, братцы, дома...

Эта слишком аккуратная фраза первоначальной редакции заменяется в окончательном тексте более разговорной, энергичной, более соответствующей по темпу быстро пробегающим дорожным мыслям:

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома...

Пушкинские стихотворения об осени носят ясно выраженный автобиографический, дневниковый характер. В первой строфе «19 октября» (1825) рисуется унылая осенняя природа:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле...

В первоначальной редакции было:

Дохнул мороз на *убранное* поле...

«Сребрит мороз» конкретнее, зрительно ощутимее, чем метафорическое «дохнул», а «увянувшее поле» сильнее говорит о печали осенних полей, чем «убранное поле», которое к тому же относится к ранней осени, а не к

поздней. Эта отделка показывает тщательную заботу о конкретности деталей и календарной точности и вместе с тем подчеркивает элегический тон стихотворения.

И тут же, в противоположность, картина домашнего уюта:

Пылай, камин, в моей пустынной келье,
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук...

Эта строфа не есть случайное, формальное вступление. Нет, это исходная точка всего лирического движения. Осень дает толчок воспоминаниям и размышлениям. Все стихотворение дышит осенью. Она ощущается как подтекст в каждом стихе, слышится в пятистопном медитативном ритме. И как лейтмотив звучит цитата из лицейской прощальной песни:

...На долгую разлуку
Нас тайный рок, быть может, осудил!

Рисуются портреты друзей юности, причем обращение к каждому индивидуализируется, как это было и в лицейских «Пирующих студентах»: меняется интонация, выделяется доминирующая индивидуальная черта. Но какая разница! Там, в «Пирующих студентах», господствовало беззаботное юношеское веселье, здесь все окрашено осенней грустью.

Однако меланхолические мотивы одиночества и разлуки («Печален я: со мною друга нет...») сливаются с иными, мажорными тонами. Поэт ощущает в себе внутреннюю силу, которую он смело противопоставляет и царскому гонению, и всем превратностям судьбы. У него есть душевная опора: это «прекрасный союз» «лицейских друзей» (а мы знаем, что значит «союз» и «дружба» на языке Пушкина) и «служение муз», которое не терпит «суеты». Этим подготавливается гармонический финал:

Пускай же он, с отрадой хоть печальной,
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

В характерном пушкинском оксюморе — «печальная отрада» — примиряются обе лирические линии: осенней грусти и душевной бодрости.

В «19 октября» осень изображается во вступлении, а затем ощущение осени переходит в подтекст. В отрывке «Осень» (1833) она является ведущей темой. Это гимн осени, которая представлена здесь со своей праздничной стороны. «Унылые» черты, которыми она характеризуется, тут же снимаются при помощи противоречивых оксюморонных определений, и самое ее «уныние» превращается таким образом в особенную, своеобразную красоту:

*Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса...*

Не элегические воспоминания и размышления составляют содержание стихотворения, а тот прилив жизненных и творческих сил, которые «золотая» осень порождает в душе поэта:

*К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят, — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...*

Поэт является здесь не пассивно-меланхолическим, а деятельным (в связи с предметами внешнего мира):

*Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривую, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол, и трескается лед...*

Картина домашнего уюта не противопоставляется внешнему окружению, а гармонирует с ним, выражая то же бодрое, приподнятое настроение, каким проникнуто все остальное:

*Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю,
Иль думы долгие в душе моей питаю.*

*И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем...*

Этот дух энергии сказывается в особом словесном отборе. Вот один характерный пример. В «19 октября» говорится:

Роняет лес багряный свой убор...

«Роняет» — слово пассивное, обозначающее усталость. Человек «роняет» платок, перчатку случайно, от невнимания, усталости и т. д. В «Осени» в аналогичном описании употреблено слово активное, показывающее как бы сознательное действие:

*Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей...*

И так везде: сосед «*поспешает* в отъезжие поля с охотою своей», под копытом коня «*звонко звенит* промерзлый лед» и т. д. Все рисуется яркими, энергически-ми красками.

Каждый звук, каждое слово у Пушкина порождает отголоски, обертоны, окружено роем ассоциаций. Вот осень в «Евгении Онегине»:

*Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась...*

Опять осень, воспринимаемая через падение листьев, но с новым оттенком. «Сень» (а не «покров») вызывает представление тишины, покоя («осенять»). Она «таинственная», потому что дает простор мечтам и думам. Шум «печальный», потому что аккомпанирует печальным настроениям разочарованного Онегина.

Пушкинские осенние стихотворения имеют одну особенность: они образуют комплекс самых разнообразных мотивов. Интересна в этом отношении история послания к Пушкину, которое было начато тотчас после его приезда в Михайловское (в январе 1825), затем частично было использовано в «19 октября» и, наконец, обработано было окончательно уже после ссылки Пушкина (декабрь 1826 года). Первая редакция послания написана была по поводу посещения Пушкиным Михайловского:

*Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,
Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил...*

Эти стихи вылились сразу и потом без изменения были перенесены в последнюю редакцию (адресованную уже в Сибирь). Все послание было выдержано в строгом декабристском духе.

Судьба, судьба рукой железной
Разбила мирный наш Лицей,
Но ты счастлив, о брат любезный,
[Счастлив ты, гражданин полезный,]
На избранной чреде своей.
Ты победил предрассужденья
И от признательных граждан
Умел истребовать почтенья;
В глазах общественного мненья
Ты возвеличил темный сан.
В его смиренном основанье
Ты правосудие блюдешь
И честь...

Но в таком виде послание приобретало несколько дидактический характер. Поступление Пущина на судейское место казалось к тому же слишком частным, малозначительным фактом в сравнении с его участием в подготовке к вооруженному восстанию (о котором он, по-видимому, сообщил Пушкину при свидании). Послание поэтому не было окончено.

Пушкин пытался включить тему судейской службы Пущина в «19 октября», оживив его контрастом с воспоминаниями о лицейских «проказах» и переделав четырехстопный ямб в пятистопный:

Мы вспомнили, как Вакху приносили
Безмолвную мы жертву в первый раз,
Мы вспомнили, как мы впервой любили,
Наперсники, товарищи проказ —
И все прошло: проказы, заблужденья...
Ты, освятив тобой избранный сан,
Ему в очах общественного мненья
Завоевал почтение граждан...

Однако и шаловливая приправа не спасала положения: риторический элемент все еще давал себя знать. И, наконец, остались только четыре чисто лирические строки, касающиеся свидания в Михайловском:

...Поэта дом опальный,
О Пущин мой! ты первый посетил;
Ты усладил изгнанья день печальный,
Ты в день его Лицея превратил...

В этих строках чувствовалось, как подтекст, многое другое: и то, что говорилось в послании, и то, что поэт мог лично узнать от Пущина. «День Лицея» в данном контексте получал смысл слова-сигнала, особенно в связи со стихами седьмой строфы:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен...

Трагическая судьба Пущина дала новый толчок вдохновению поэта. Лирическая волна смысла всю риторiku, и послание к Пущину отлилось в свою окончательную форму — краткую, взволнованную и выразительную. Тут уже не было места для рассуждений об отказе от блестящей карьеры и пр.: все побледнело перед новым, высоким подвигом Пущина — участием в восстании. Свидание в Михайловском теперь озарилось новым светом: оно стало последним. Первые пять стихов прежнего послания, говорившие об этом свидании (до «Твой колокольчик огласил...»), зазвучали по-новому. Они целиком перешли в последнюю редакцию (отправленную уже в Сибирь) с присоединением еще пяти стихов, которые придали всему посланию новую интонацию — горестную, трогательную и нежную:

Молю святое провиденье:
Да голос мой душе твоей
Дарует то же утешенье,
Да озарит он заточенье
Лучом лицейских ясных дней!

В этих пяти строчках выразилось все то, что было пережито поэтом в связи с разыгравшейся трагедией: тут и боль о судьбе друга, и благоговение перед его подвигом. Все то, что говорилось в досибирской редакции послания и черновике «19 октября», легло в эту последнюю редакцию как подтекст, ощутимый во всем его тоне, — в этом страстном воззвании к «провидению», в упоминании о «заточенье», в ссылке на «лицейские ясные дни». Так можно было обращаться не просто к другу, которого постигло несчастье, но именно к герою, борцу за правое дело, жертве «жесточкого века»¹.

¹ История послания к Пущину подробно рассказана в статье Б. В. Томашевского «Из Пушкинских рукописей», «Литературное наследство», 1934, т. 16—18, стр. 290—298.

Отрывок «Осень» (1833) вырастает из одновременно задуманного любовного стихотворения «Когда б не смутное влеченье...», которое в черновой редакции носило медитативный характер и начиналось с описания осени:

Настал октябрь — уже дуброва
Свои последние листы...

Другой вариант:

Октябрь уходит — уж дуброва
Обнажена — последний лист...

Эти строки, переработанные в шестистопный ямб, переходят в черновик «Осени»:

Октябрь уж наступил — с нагих своих ветвей
Последний лист уже дубравы отряхают...

В окончательной редакции дается иная, более свободная расстановка акцентов:

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

Описание осени, первоначально служившее вступлением к любовной теме, обособляется в самостоятельное стихотворение. В трех строфах характеризуются другие времена года (весна, зима, лето), а затем все дальнейшее посвящается одной осени. Осеннее «пробуждение поэзии», по-видимому, должно было явиться завершением всего лирического хода (недописаны, может быть, две-три строфы).

«ЯЗЫК СЕРДЦА»

Разговорность пушкинского языка делала его особенно гибким, свободно выражающим различные душевные движения. Иногда стихотворения приобретают характер темпераментного сценического монолога:

Я вас люблю, — хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!..

(«Признание», 1826)

Речь движется по ассоциациям, управляемая одним только чувством. Повороты происходят на темпераменте, как в сценической речи. Начатая фраза не оканчивается — как будто срывается голос:

Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!

Следуют безглагольные фразы, намекающие на что-то известное только двоим — автору и той, к которой он обращается:

Сказать ли вам мое несчастье,
Мою ревнивую печаль,
Когда гулять, порой в ненастье,
Вы собираетесь вдаль?
И ваши слезы в одиночку,
И речи в уголку вдвоем,
И путешествие в Опочку,
И фортепьяно вечерком?..

Сказуемых нет: о чем «слезы»? с кем «вдвоем»? Зачем в «Опочку»? что обозначает это «фортепьяно»? Стихотворение не предназначалось для печати; автор поэтому не дает разъяснений и ограничивается намеками, понятными только одной адресатке. Однако за этими намеками вырастает определенная картина: есть соперник, он живет где-то около Опочки, героиня уединяется с ним в уголку, что-то происходит за игрой на фортепьяно и т. д. Двумя-тремя штрихами обрисовывается и портрет героини — ее поза за пальцами:

Когда за пальцами прилежно
Сидите вы, склонясь небрежно,
Глаза и кудри опустя...

Простота речи показывает, что она обращена не к светской красавице, а к «уездной барышне»; поэтому так естественно звучат здесь народные выражения:

*И, мочи нет, сказать желаю,
Мой ангел, как я вас люблю!..*¹

¹ Ср. в речи ямщика в «Бесах»:

...Нет мочи
Коням, барин, тяжело...

Стихотворение кажется шуткой. Но только ли это шутка? Не проступает ли сквозь шутливую оболочку что-то серьезное?

Когда я слышу из гостиной
Ваш легкий шаг, иль платья шум,
Иль голос девственный, невинный,
Я вдруг теряю весь свой ум...

Интонация двоятся, становится сложной, как у персонажей в драматических произведениях Пушкина.

Стихотворение «Пора, мой друг...» (1834) точно выхвачено из пьесы. Это как бы продолжение спора, реплика на какие-то возражения:

Пора, мой друг, пора!..

Что «пора»? Это раскрывается только в конце:

Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Начало разговорное:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит,
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь, — как раз умрем...

Но по мере того как выясняется ситуация, речь принимает важный, «величавый» характер:

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

Ряд намеков рисует весь контекст событий: поэт устал от городской суеты, он чувствует себя рабом, хочет вырваться на волю, но близкий человек, с которым он связан, сопротивляется его желанию.

Пушкин, разумеется, не думал об опубликовании стихотворения, столь интимного по содержанию, но тем не менее обрабатывал его в определенном направлении, стремясь придать речи диалогический характер. В первоначальных вариантах тон был более резонерский:

Проходит быстро жизнь, и каждый день уносит
Надежду иль мечту — а мы с тобой вдвоем...

Прозаический план продолжения производит впечатление дневниковой записи: «Юность не имеет нужды

в at home¹, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу, — тогда удались он *домой*. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические, — семья, любовь etc., — религия, смерть». Если бы этот план получил осуществление, то стихотворение потеряло бы свой драматический характер и превратилось в медитативную элегию типа «Вновь я посетил...» По той или иной причине Пушкин воздержался от подробной расшифровки того, что уже ощущалось в стихотворении как подтекст.

В стихотворениях личного, интимного содержания мелодия стиха сочетается с сердечной интонацией простой разговорной речи:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!..

Мой первый друг, мой друг бесценный!..

В лицейском послании Горчакову:

Твоя заря — заря весны прекрасной,
Моя ж, мой друг, — осенняя заря...

Иногда самое повторение имени придает речи задушевную интонацию:

Будь же счастлива, Мери,
Солнце жизни моей!
Ни тоски, ни потери,
Ни ненастных дней
Пусть не ведает Мери.

(«Пью за здравие Мери», 1830)

Так же задушевно звучат имена в песне Мери (в «Пире во время чумы»):

Я молю, не приближайся
К телу Дженни ты своей...

А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах.

¹ в доме (англ.).

В «Евгении Онегине»:

А мне, Онегин, пышность эта...

За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас...

Это своего рода лирический жест. Тут и брошенный мельком взгляд, и внезапно проступившая в голосе нежность, и грусть о счастье, которое было «так возможно», и многое, многое другое. Воистину «бездна пространства» в одном этом назывании по имени.

Эмоциональный напор ломал иногда строгую синтаксическую связь, как это бывает в устной речи. Такого рода нарушения синтаксической нормы встречаются у Пушкина с лицейских лет. Так, например, еще в лицейской редакции стихотворения «К Морфею» (1816) — в финале, когда страстность речи достигает предела — происходит смещение разных конструкций (анаколуф):

Когда ж умчится ночи мгла
И ты мои покинешь очи,
О, если бы душа могла
Забить любовь до новой ночи!¹

Этому «языку сердца» Пушкин учился у Жуковско-го, который первый ввел в лирику подобного рода эмоциональные обороты. Так, например, стихотворение «Мой друг, хранитель ангел мой...» (1808) заключается неожиданным страстным возгласом, не совсем согласованным логически с контекстом:

Я в сердце твой приемлю глас,
Я пью любовь в твоём дыханье —
Восторги, кто постигнет вас,
*Тебя, души очарованье?..*²

¹ Начальное придаточное предложение предполагает иное продолжение: «то пусть душа моя...» — и т. д. Переход к восклицательному главному является неожиданным. Анаколупф здесь составляет художественную необходимость, так как включение придаточного предложения в восклицательное главное «О, если бы, когда умчится...» и т. д. невозможно. Вся фраза приобрела бы резонерский характер.

² «Души очарованье» получает двойной смысл: это душевное состояние (в связи с предшествующими «восторгами») и вместе с тем образ возлюбленной (в связи с обращениями «твой глас», «в твоём дыханье»). Тут не логика, а чистая эмоция, как в музыке.

Таков же и финальный аккорд стихотворения «19 марта 1823» (посвященного памяти М. А. Протасовой). Высшее напряжение скорбного чувства передается безглагольными фразами, которые только фиксируют созерцаемые предметы, голос к концу замедляется, как бы замирает:

Твоя могила,
Как рай, спокойна!
Там все земные
Воспоминанья!
Там все святые
О небе мысли...
Звезды небес!
Тихая ночь!..

Все это тот самый «язык, внятный сердцу», о котором Пушкин писал еще в лицейском послании к Юдину:

И все языком, сердцу внятным,
О нежной страсти говорит...

В пушкинском стихотворении «Я вас любил...» (1829) выражается то же альтруистическое чувство, что в песне Мери, с той разницей, однако, что в последней речь идет о взаимной любви, а там — о неразделенной. Не о себе мысль, не о своем счастье, а только о ней, о той, кого поэт любит. И так же, как в песне Мери, «чувства добрые» порождают совершенно особенную, трогательную интонацию:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Никакого отступления от синтаксической нормы как будто и нет, а между тем это «дай вам бог» (с обязательным акцентом на «дай») кажется относящимся к какой-то другой конструкции (естественно было бы: «Как вас не полюбит другой» и т. п.). Происходит это потому, что категорическая форма главного предложения (с нагнетательным «так — так») внезапно, под воздействием прорвавшейся эмоции, переключается в придаточном предложении в модальную (желательную) форму.

Характерно, что аналогичную пертурбацию в синтаксическом строе производит альтруистический элемент и в песне Мери:

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила, —
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей...

Тоже нагнетательно «ты — чья» и тот же эмоциональный прорыв в виде вводного «Я молю».

Живое чувство не передается гладкими фразами — оно требует свободных эмоциональных оборотов речи, улавливающих малейшие сердечные движения. Иногда пауза действует сильнее, чем какое бы то ни было — хотя бы самое краткое — высказыванье. Бывают случаи, когда «лишь молчание понятно говорит». И Пушкин был неподражаемым мастером игры на выразительных паузах. Это он показал и «пропущенными» и неполными строфами в «Евгении Онегине», и своей лирикой.

Вот стихотворение «Ненастный день потух...» (1824), которому намеренно придан фрагментарный характер. Это внутренний монолог, цепь поэтических ассоциаций. «Туманная луна» севера приводит на память другую, южную луну, связанную с радужными любовными воспоминаниями:

Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумящими волнами...

Поэт верит, что она так же верна ему, как он ей. Он представляет себе, как она сидит «под заветными скалами», «печальна и одна», — и четыре раза повторяет это «одна», как будто стараясь не допустить и мысли о возможности измены. Но длительные паузы, обозначенные многоточиями, выдают его затаенную тревогу:

Теперь она сидит, печальна и одна...
Одна... Никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвенье не целует;
Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных...

Далее пропуск: три строки точек — собственных пушкинских, так как они стоят в собрании 1826 года (авто-

графа не сохранилось). Что же скрывается за этим пропуском — конечно, мнимым? Ревнивые мысли. Дальше он отбрасывает их:

Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен.

Строка точек — и затем только два слова, развязка всей драмы ревности:

Но если...

Какая постепенность в развитии темы, какая художественная рассчитанность в этой недоговоренности и изумительной игре на паузах! «И сколько жизни, какой энергический порыв страсти высказывается в слове «но если», отрывисто заключающем пьесу! — восторженно писал Белинский. — Все это так просто, так естественно, во всем этом столько глубокой страсти, столько истины чувства...»

Неисчерпаем был арсенал средств, которыми владел Пушкин для достижения нужного впечатления. Там, где это требовалось темой, речь его делалась строгой и важной, как в «Анчаре» и «Памятнике»; славянизмы и архаизмы, которыми он пользовался с величайшим художественным тактом, способствовали повышению тона. При переходе к житейским предметам или тонким психологическим полуоттенкам речь его принимала разговорно-простой характер — то шуточный, иронический, то задушевный, интимный, в зависимости от темы. Тогда же, когда сильно возбуждено было чувство — будь то любовь, горечь или дружба, речь лилась страстным потоком, обрываясь паузами и превращаясь в музыку. Слова растворялись в этой музыке, становились знаками чувства. Нет в мире поэта, равного Пушкину в этой поразительной способности выражать мелодию чувства.

Что такое элегия «Для берегов отчизны дальней...» (1830), как не сплошная музыка скорби? Рыдающие звуки в первой строфе — минута прощания:

Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать...

Относительное успокоение во второй строфе — обещание нового свидания:

В тени олив любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим...

Глубокая пауза и — печальный каданс — известие о смерти возлюбленной:

Но там, увы, где неба своды...

Эмоциональное напряжение усиливается параллельными конструкциями:

В час незабвенный, в час печальный...

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды...

Мы как будто не слышим слов — слышим только мелодию горя, которая звучит и в нагнетательном движении речи, и в сквозной заунывной рифмовке на *анья*: лобзанья — изгнанья — свиданья, лобзанья — страданья — свиданья. И почти неощутимой становится в этом музыкальном потоке синтаксическая неувязка в последних стихах автографа:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
А с ним и поцелуй свиданья...

Это «с ним» заменяет здесь слишком прозаическое в данном случае «вместе с тем». Редакторская конъектура: «А с *ними* (красой и страданиями) поцелуй свиданья (исчез)», в сущности, не устраняет неувязки, так как фраза все равно получается не особенно складная. К тому же союз «и» здесь гораздо важнее, чем правильное грамматическое согласование, — он требуется всем интонационным построением.

Характерно, что Пушкин, обыкновенно стремившийся к простоте, здесь, напротив, усложняет речь. Так, например, в первоначальной редакции было:

Лобзанье горькое разлуки
Я умолял не прерывать...

Эту слишком простую фразу, звучавшую не в тон общей эмоционально-повышенной речи, Пушкин заменяет более экспрессивной, метонимической:

Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать...

Есть в «Каменном госте» одно замечательное место, которое раскрывает перед нами секрет пушкинской лирики:

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

Можно передавать любовь описательно, пространно, с некоторым риторическим оттенком, как это делали многие романтики. Но можно передавать ее без прикрас, во всей непосредственности, словами, которые сами собой приходят на уста, как это бывает в момент увлечения страсти. Тогда-то любовь и становится «мелодией». Эту «мелодию» мы слышим в стихотворении «Ночь» (1823). Она звучит и в ритме, и в интонации, и в этом страстном, прерывистом шепоте в концовке:

Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!

Тут нет никаких реалий, кроме «печальной свечи», горящей у ложа, — все остальное тонет во мраке. И в этой обстановке слышнее становится голос сердца — стихи текут, как «ручьи любви», «сливаясь и журча»:

...мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут полны тобою...

Такой же «мелодией», своего рода «песней без слов», является и элегия «На холмах Грузии...» (1829). В двух строках обрисована внешняя обстановка: ночная мгла, тишина кругом, только шум Арагвы. И затем мелодия любовной печали:

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

Печаль «светла», потому что она полна любви, а чувство любви само по себе уже есть наслаждение. Это понимал Пушкин еще в юные годы:

Нет! и в слезах сокрыто наслажденье...

Окончание стихотворения говорит о любви, как непреодолимой потребности сердца, которое не может «не любить»:

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может,

Это «оттого», поставленное в конце стиха, создает глубокую, эмоционально наполненную паузу. Последний стих звучит, как тихий вздох.

В черновой редакции имелось продолжение, в котором подчеркивалась основная тема стихотворения — «жертвенность», бескорыстность любви. Продолжение это стоит того, чтобы его процитировать полностью:

Прошли за днями дни — сокрылось много лет,
Где вы, бесценные созданья?
Иные далеко, иных уж в мире нет,
Со мной одни воспоминанья.
Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь
И без надежд, и без желаний,
Как пламень *жертвенный*, чиста моя любовь
И нежность *девственных* мечтаний.

Есть великий соблазн, сославшись на особые интимные причины, побудившие Пушкина откинуть эти стихи, включить их в окончательный текст — настолько они сами по себе прекрасны и близки к характерным альтруистическим мотивам пушкинской любовной лирики. Однако делать этого никак нельзя: воспоминания, размышления и слишком точная формулировка «жертвенности» придали бы элегии медитативный характер.

Сжатая, монументальная речь — такая, как, например, в «Анчаре» или «Памятнике», — служит для больших чувств и широких обобщений. Это лирическое движение вверх, к синтезу. Но есть другое движение — вглубь, к анализу, в сферу сложных, неясных, иногда противоречивых ощущений, в которых и сам человек не всегда может разобраться. И вот для адекватной, детализированной передачи всех этих психологических оттенков применяется иной язык — простой, разговорный, — тот самый, которым потом пользовались для психологического анализа Некрасов в стихах и Достоевский, Толстой, Чехов в прозе. Характерны в этом отношении пушкинские модальные обороты с предположительным «может быть» (ср. «почему-то» у Чехова при передаче сложных мотивировок):

Я славой был обязан ей —
А *может быть*, и вдохновеньем...

(«Кн. М. А. Голицыной», 1823)

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...

(«Поэт», 1827)

Я вас любил: любовь еще, *быть может*,
В душе моей угасла *не совсем*...

(«Я вас любил...», 1829)

И *может быть* — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной...

(«Безумных лет...», 1830)

Характерно, что этот модальный оборот появляется только в последней редакции. В первоначальном тексте фраза была категорической:

И ты, любовь, на мой закат прощальный
Проглянешь вновь...

Кто умел до Пушкина говорить этим особенным, таким простым, «сердцу внятным» языком, отражающим малейшие психологические движения — колебания, сомнения, неясные стремления, двойственные чувства и импульсы и т. д.? Отсюда эти оговорки, противопоставления, условные утверждения — вся эта *разговорность* пушкинской интимной лирики.

Цитированное уже стихотворение «Город пышный...» (1828) отражает определенный биографический момент. Поэту опротивело его «глупое существование» («*soite existence*») в Петербурге (письмо к П. А. Осиповой в январе 1828 года): он утомлен «хлопотами и неприятностями всякого рода» (письмо к Вяземскому в сентябре 1828 года по поводу истории с «Гавриилиадой»); ему хочется в деревню — прочь из «гранитного» Петербурга. Но остается что-то приятное, привлекательное в Петербурге — это А. А. Оленина, в которую он влюблен — по-моцартовски, «не слишком, а слегка». Ему не жаль Петербурга, где «скука, холод и гранит», а в то же время и жаль, хотя и «немножко». И вот суровая, лапидарная речь сменяется разговорной фразой с легкой, лукаво-шаловливой паузой, обозначенной многоточием:

Все же мне вас жаль *немножко*... (многоточие пушкинское)
Потому что здесь порой...

Сколько мягкого, сдержанного лиризма в этих ограничительных оговорках «все же», «немножко», разговорно-прозаическом «потому что», нерешительном многоточии!

Стихотворение «Когда б не смутное влечение...» (1833) начиналось с описания осени (которое потом развилось в особую медитативную элегию):

Октябрь уходит — уж дуброва
Обнажена — последний лист...

В этой связи возникает вопрос о «неясных желаниях», заставляющих поэта стремиться куда-то вдаль:

Чего ж ищу — куда стремлюся,
Куда мечты меня влекут?..

И, наконец, определяется лирический центр, и то, что раньше выражалось независимыми предложениями, обозначается одним только кратким придаточным. Все стихотворение в черновом варианте сливается в один условный период:

Когда б не ропот, не волнение
Чего-то жаждущей души —
Я здесь остался б, упоенье
Вкушая в радостной тиши...

Тут уже найдена основная формула, которая сохраняется и в последней редакции: «Чего-то жаждущей души». Идут поиски наиболее адекватных и простых выражений для передачи неясных, противоречивых стремлений — и стихотворение получает свой окончательный вид:

Когда б не *смутное* влечение
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал...

Мгновенная остановка на кульминационном пункте, — и вдруг спуск к конкретным деталям, которые обозначаются указательным оборотом:

И все бы слушал *этот* лепет,
Все б *эти* ножки целовал...

Как интимно, «сердцу внятно» звучат здесь эти указательные: «этот лепет», «эти ножки»! И сколько чувства в этих простых, таких обыкновенных словах, в этой разговорной интонации, которая на фоне предшествующего лирического движения принимает по инерции мелодический характер.

В утраченном автографе (бывшем у Анненкова) была помета: «1833, дорога, сентябрь». Она органически объединяется со стихотворением, в котором подразумевается дорога — именно осенняя: какая-то остановка где-то в усадьбе, тишина, маленькое любовное приключение и т. д. Слова: «Я здесь остался б...» — прямо говорят о дороге (значит, остаться нельзя, а надо дальше в путь). Таким образом, стихотворение примыкает к дорожному циклу.

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом?..

То ли дело быть на месте!..

То ли дело, братцы, дома!..

Н. О. Лернер в своих примечаниях в венгеровском издании¹ (до сих пор сохраняющих свое значение) убедительно доказал, что стихотворение «Когда б не смутное влеченье...» не может быть отнесено к А. А. Олениной, как полагали прежние комментаторы (следуя указанию Н. В. Гербеля). По-видимому, оно вообще никому не адресовано, а представляет собой одну из вариаций дорожных мотивов. Дорога, как и в других стихотворениях дорожного цикла, имеет здесь смысл жизненного пути вообще.

Незаконченное стихотворение «Вновь я посетил...» (1835) представляет собой как бы фрагмент интимного дневника. Пятистопный ямб без рифм, привычный для драмы, обеспечивает свободное течение речи с повышением тона в момент лирического одушевления. Меланхолические воспоминания о няне, пейзаж Михайловского, тот же, что в «Деревне» (озеро, рыбак с «убогим неводом», деревня на другом берегу, мельница),

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1910, т. VI, стр. 442—443.

три сосны у дороги и молодые кусты, которые «теснятся под сенью их, как дети», и затем оптимистический взгляд в будущее — вот ход стихотворения. Меланхолические размышления, как всегда у Пушкина, разрешаются гармоническим аккордом:

...Здравствуй, племя
Младое, незнакомое!..

...Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда...
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит...

Мотивы стихотворения непосредственно отражают биографические факты, совпадают с высказываниями в письмах. «В Михайловском нашел я все по-старому, — писал Пушкин жене, — кроме того, что нет уж в няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть...» (25 сентября 1835).

Стихотворение писано для себя, но черновые варианты показывают, как Пушкин старался придать ему композиционную стройность, вычеркивая лишние подробности и выделяя лирический стержень: сопоставление прошлого с настоящим и мысль о потомстве. Уже в первых вариантах стихотворение начинается с полустиха, чем подчеркивается его фрагментарный характер. Это как бы продолжение монолога:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел...

Указательные выражения напоминают приемы сценической речи:

...Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей...
Вот холм лесистый, над которым часто...

Сходные обороты в монологе князя в «Русалке» (вообще близком к мотивам пушкинского отрывка):

Знакомые, печальные места!
Я узнаю окрестные предметы —
Вот мельница! Она уж развалилась...
Ах, вот и дуб заветный, здесь она...

Такого же дневникового типа и отрывок «Когда за городом...» (1836). Желание быть похороненным не на тесном городском кладбище, где «гниют все мертвецы столицы, в болоте кое-как стесненные рядком», а на «кладбище родовом, где дремлют мертвые в торжественном покое», не раз повторялось Пушкиным. Еще в 1834 году он писал Наталье Николаевне: «Мало утешения в том, что меня похоронят в полосатом кафтане, и еще на тесном Петербургском кладбище, а не в церкви на просторе, как прилично порядочному человеку» (около 28 июня). Соответственно этому в отрывке два тона, два стиля. На городском кладбище — «мертвецы», которые «гниют»; на деревенском — «мертвые», которые «дремлют». Там «дешевого резца нелепые заги», «могилы склизкие» и проч.; здесь «камни вековые», простор, широкий дуб и т. д. Описание городского кладбища заканчивается вульгарным: «Хоть плюнуть да бежать»; совершенно иначе описывается деревенское кладбище:

Проходит селянин с молитвой и со вздохом...

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колебясь и шумя...

Стилистическая разница между двумя частями отрывка определяется общей мыслью — о преимуществах деревни. Говоря о смерти, Пушкин, в сущности, говорит о жизни. Его мысль, как всегда, идет гораздо дальше конкретных, непосредственных представлений.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНΙΑ

В стихотворный язык Пушкина свободно входят, не противореча друг другу, элементы литературные и разговорные, книжные и народные. И те и другие употребляются в нужные моменты, в зависимости от лирических переходов, чередования тем, комбинаций монологической и диалогической речи. Это совмещение различных языковых элементов создает почву для разнообразных стилистических вариаций. Так в «Зимнем утре» (1829): «*Вечор*, ты помнишь...», «*А нынче*:

погляди в окно...», «Но *знаешь*: не велеть ли в санки *кобылку* бурюю запречь?..» А вместе с тем:

Открой сомкнуты негой взоры,
Навстречу северной Авроры
Звездою севера явись!..

Стилистические переходы зависят здесь от того, на что в данный момент направлено внимание автора: разговорные обороты связаны с домашней обстановкой, литературные — с любовными мотивами и пейзажами.

В первой редакции рыцарского романса («Жил на свете...», 1829) речи «духа лукавого» — совершенно в духе театрального лубка — придается простонародная комическая форма:

Он-де богу не молился,
Он не *ведал-де* поста,
Не путем-де волочился
Он за *матушкой* Христа...

Но выше:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму...

В сатирической «Моей родословной...» (1830):

Мой предок Рача *мышцей бранной*...

Мы *к оной* руку приложили...

И, тут же:

Упрямыства дух нам всем *подгадил*...
С Петром мой прашур не *поладил*...

Интересно, что это архаическое «мышцей бранной» появилось только в последней редакции. Первоначально было просто: «службой бранной». Архаизм здесь употреблен с определенной художественной целью — для передачи колорита эпохи.

В отрывке «Вновь я посетил...»:

Минувшее меня *объемлет* живо,
И, кажется, *вечор* еще бродил
Я в этих рощах...

Совмещение книжного «объемлет» с народно-разговорным «вечор» тоже явилось здесь в результате художественной переделки. Первоначально было:

Минувшее во мне *теснится живо* —
И, кажется, *вчера* (вариант «вчерась») еще бродил...

В стихотворении «Мирская власть» (1836), где речь касается религиозных представлений, употребляются церковнославянские выражения:

Тогда по сторонам *животворяща* древа...

Мы *зрим* — поставлено на место жен святых...

Иль *мните* важности придать царю царей?..

И затем, при переходе к житейским предметам:

И, чтоб не потеснить гуляющих *господ*,
Пускать *не велено* сюда *простой народ*.

Стилистический контраст служит здесь для заострения сатирической концовки. Все это отнюдь не разнобой, а стилистическая полифония.

Мы уже указывали, что в пушкинской лирике две основные стилистические линии: приподнятый, величавый стиль (ораторский, медидативный, патетический и т. д.) и простой, прозаический (сказовый, диалогический, интимный и т. д.). В приведенных выше примерах разнородные стилистические элементы равномерно распределяются на всем протяжении стихотворения, совмещаясь иногда в пределах одной и той же строфы или фразы. Иногда же различные стилистические пласты отделяются друг от друга, создавая определенный лирический ход — от прозаически-бытового стиля к повышенному. Стихотворение «Зима. Что делать...» начинается в стиле сказа: разговор со слугой, старые журналы, соседи и пр. Но вот приезжают две гости — тон оживляется и в финале принимает повышенный лирический характер:

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

Такое же постепенное повышение стиля и в стихотворении «Была пора...» (1836). В начале:

Теперь не то: *разгульный* праздник наш
С приходом лет, как мы, *перебесился*.
Он присмирел, утих, остепенился...

Но далее:

Припомните, *о други*, с той поры...
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости *багрила алтари*...

Вы помните: *текла* за ратью рать...

Вы помните — как оживились вдруг
Сии сады, сии живые воды...

Прозаический стиль переходит в ораторский.

Язык отрывка «Осень» (1833), в отличие от приподнятого стиля «19 октября» (1825), местами принимает характер непринужденной беседы с читателем:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой...

...Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной...

Как это объяснить?..

Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм)...

Это уже некрасовский тон — та же разговорная речь, те же обращения к читателю:

Но если бы даже ты их ненавидел,
Читатель, как «низкого рода людей»...
Я все-таки должен сознаться открыто...

(«Крестьянские дети»)

и т. д.

Или:

Однако же речь о крестьянке
Затеяли мы, чтоб сказать,
Что тип величавой славянки...

(«Мороз, Красный нос»)

В пушкинской «Осени» прозаические речевые формы господствуют в первых шести строфах, сменяясь иногда повышенными (во второй строфе: «...в присутствии луны как легкий бег саней с подругой быстр и волен...» и пр.). В седьмой строфе сильный подъем («Унылая пора! очей очарованье!..»); резкий спуск в восьмой строфе; легкое повышение в девятой строфе — и затем окончательный переход к повышенному стилю в последних строфах, когда описывается минута «пробуждения» поэзии:

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...

Таким образом, хотя и медленно, с колебаниями в ту или иную сторону, все же совершается общее движение к повышенному стилю. При этом возникают резкие стилистические контрасты. С одной стороны: «Иль киснуть у печей за стеклами двойными...» (третья строфа), а с другой: «В багрец и золото одетые леса...» (седьмая строфа).

Контраст двух стилей резко подчеркивается в стихотворении «Когда за городом...»¹.

Эмоциональное воздействие лирики Пушкина объясняется тем ее свойством, которое очень удачно определялось как «многострунность» его лиры. Подобно тому как нет единого, скажем, синего цвета, а есть бесчисленное количество оттенков, которые может различить только опытный глаз художника, а мы обозначаем общим именем синего цвета, так и у Пушкина нет, например, единого элегического тона, а есть в каждом стихотворении, чуть ли не в каждой паре строк, своя элегическая неповторимая окраска.

Содержание двух стихотворений, посвященных лицейским годовщинам 1831 и 1836 годов («Чем чаще празднует Лицей...» и «Была пора...»), почти совпадает: и там и тут ретроспективный взгляд на исчезнувшую юность, грусть настоящего, мысль о пережитом. Но есть разница. Лирическим центром первого стихотворения (1831) является недавняя смерть Дельвига, и оно по этому звучит как реквием:

И, мнится, очередь за мной;
Зовет меня мой Дельвиг милый...

¹ См. выше, стр. 129.

Тема индивидуальной судьбы занимает здесь главное место. Была попытка включить исторические реминисценции:

Давно ль, друзья?.. Но двадцать лет
Тому прошло, и что же вижу?
Того царя в живых уж нет;
Мы жгли Москву, был плен Парижу.

Но эта строфа была вычеркнута, как расхолаживающая, и мотивы ее были использованы через пять лет в стихотворении «Была пора...» (1836), где на первый план выступала тема исторических перемен, исторического движения:

Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили.
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы...

Оба стихотворения — элегии. Но в первом случае тон мрачный, заунывный, почти безнадежный. Это панихида по Дельвигу и другим умершим друзьям и предвиденье своей скорой смерти. Периодическая речь с параллельными конструкциями принимает траурную окраску:

Чем чаще празднует Лицей
Свою святую годовщину,
Тем робче старый круг друзей
В семью стесняется едину,
Тем реже он; тем праздник наш
В своем *веселии мрачнее*; ¹
Тем глуше звон заздравных чаш,
И наши песни *тем* грустнее...

или:

Шесть мест упраздненных стоят,
Шести друзей не узрим боле,
Они разбросанные спят
Кто здесь, *кто* там на ратном поле,

¹ Характерный оксюморон!

*Кто дома, кто в земле чужой,
Кого недуг, кого печали
Свели во мрак земли сырой,
И надо всеми мы рыдали...*

Далее плач о Дельвиге:

*И, мнится, очередь за мной;
Зовет меня мой Дельвиг милый,
Товарищ юности живой,
Товарищ юности унылой¹,
Товарищ песен молодых,
Пиров и чистых помышлений,
Туда, в толпу теней родных,
Навек от нас утекший гений...*

Эта скорбная интонация создается и содержанием, и фразовым построением, и ритмом. Голос идет на понижение в кадансе каждой строфы. И нет поэтому обычной у Пушкина оптимистической концовки. Последняя строфа звучит приглушенно, неуверенно — какой-то робкой надеждой:

*Тесней, о милые друзья,
Тесней наш верный круг составим,
Почившим песнь окончил я,
Живых надеждою поздравим,
Надеждой некогда опять
В пиру лицейском очутиться,
Всех остальных еще обнять
И новых жертв уж не страшиться.*

Иным характером отличается тот же элегический тон в стихотворении «Была пора...». Речь идет здесь не об индивидуальных судьбах, а о законах истории:

*Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?..*

Перемена в настроении товарищеского круга — переход от прежнего беззаботного веселья к грусти — связывается с ходом истории:

*Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!..*

¹ Снова оксюморон.

Мысль освобождает от скорби, общее торжествует над частным:

Недаром — нет! — промчалась четверть века!..

Характерно, что этот энергичный жест: «Недаром — нет!» — появляется только в окончательном тексте. Первоначально было меланхолическое: «Как легкий сон...»

Параллельные двухстопные зачины каждой строфы придают речи мужественно-ораторский характер:

Была пора: наш праздник молодой...

Теперь не то: разгульный праздник наш...

Всему пора: уж двадцать пятый раз...

Припомните, о други, с той поры...

Вы помните: когда возник Лицей...

Вы помните: текла за ратью рать...

Вы помните, как наш Агамемнон...

И нет его — и Русь оставил он...

Бросив взгляд в прошлое, поэт должен был перейти к перспективам будущего, но запнулся на строках о Николае I:

И новый царь, суровый и могучий...

Он не смог повторить того, что писал в 1826 году:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни...

Не нашлось бодрых, оптимистических красок. Стихотворение осталось неоконченным.

В незаконченном отрывке «Румяный критик мой...» (1830) элегический тон окрашен горькой иронией. Ирония эта выражается, между прочим, в смешении различных стилистических элементов. Так, например, иронический характер имеет совмещение в одном стихе «лужи» с «Бореем» (поставленных к тому же на заметных местах — в начале и в конце стиха):

И листья на другом, размокнув и желтея,
Чтоб лужу засорить, лишь только ждут *Борея*...

Таково же ироническое сопоставление вульгарного «толстопузый» с «томной музой» (подчеркнутое рифмовкой):

Румяный критик мой, насмешник *толстопузый*,
Готовый век трунить над нашей *томной музой*...

Осенний пейзаж играет роль фона для изображения деревенской бедности. Речь снижена до разговорной прозы:

Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий...

Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено...

Мы не знаем, как дальше продолжено было бы стихотворение, но написанная его часть идет по линии сгущения элегических красок и завершается мрачной сценой, рисующей всю безотрадность крестьянского существования:

Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил.
Скорей! ждатель некогда! давно бы схоронил...

Пушкин вступает здесь на совершенно иной, неведомый путь. Деревня до Пушкина романтизировалась, изображалась преимущественно в идиллических красках, с помещичьей точки зрения. В литературу она входила своей поэтической стороной: фольклорной и обрядово-бытовой. Пушкин первый попытался показать прозаическую изнанку деревни, то есть нужду и горе крестьянства, и изобразил это в трезвом реалистическом плане. Здесь та же тема темноты и забитости крепостного крестьянства, которую он одновременно разрабатывал в «Истории села Горюхина». И по сниженному прозаическому стилю, и по содержанию незаконченный пушкинский набросок был предварением поэзии Некрасова.

Снижение стихотворного языка до уровня «смирненной прозы» было фактом огромного принципиального

значения. В основном эта «смирненная проза», врывавшаяся в заповедник дворянской поэзии, обозначала рост демократических симпатий, демократизацию поэзии и по языку и по содержанию. В 1830 году, в путешествии Онегина, Пушкин мог уже смотреть иронически на свое романтическое прошлое:

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

Этой романтической поэзии противопоставляется реалистическая по методу и демократическая по содержанию «проза»:

Другие дни, другие сны...
Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых...

Это та же картина деревенской бедности, как и в наброске «Румяный критик мой...» и в «Истории села Горюхина»; граница между стихами и прозой стирается. Почему же именно такого рода картины выбирает Пушкин для характеристики своего нового этапа? Ясное дело: речь идет совсем не об изменении стиля и предметов поэзии, а об изменении самой точки зрения, образа мыслей, направления идейных интересов — то есть о переходе на демократические позиции. Любопытно, что у таких превосходных поэтов, как Тютчев или Фет, мы не находим пушкинских «прозаизмов». При всем их огромном таланте, они все же остаются в пределах дворянской стилистики, а вместе с тем и дворянских понятий. Если говорить об их поэтических предках, то они идут скорее от Жуковского, почти *мимо* Пушкина. Истинный наследник Пушкина — Некрасов с его удивительным умением извлекать из прозаического, почти публицистического языка богатые и разнообразные музыкальные эффекты, возводить, подобно Гоголю, в «перл созданья» самые «прозаические» предметы:

О, милые плуты! Кто часто их видел,
Тот, верю я, любит крестьянских детей.
Но если бы даже ты их ненавидел,
Читатель, как «низкого рода людей», —
Я все-таки должен сознаться открыто,
Что часто завидую им:
В их жизни так много поэзии слито,
Как дай бог балованным деткам твоим...

(«Крестьянские дети»)

О чем тут речь? Только ли о крестьянских детях? Нет, смысл, конечно, и глубже и шире: речь идет о крестьянстве вообще, о тех неисчерпаемых залежах поэзии, которые, невысказанные, таятся в народной толще.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

«Стилизация», как таковая, была чужда Пушкину. Воспроизведение того или иного национального стиля никогда не было для него целью само по себе. Национальные краски служили только средством для наилучшего выражения собственных мыслей и чувств. Он не растворялся в изображаемом, сохранял свое авторское «я». Этому принципу он следовал сознательно. Так, например, он осуждал Томаса Мура за его чрезмерную «восточность». «Европеец, — писал он, — и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (Вяземскому, апрель, 1825). Его «Подражания Корану» (1824) на самом деле совсем не «подражания», хотя почти все сотканы из мотивов арабской священной книги. Яркие арабские краски понадобились здесь для полной, адекватной передачи того духа энергии и силы, который сказался и в «19 октября» 1825 года, и в позднейшем «Пророке» (1826)¹.

¹ Подробное сличение пушкинских «подражаний» с текстами корана произведено Л. Поливановым в его издании сочинений Пушкина 1887 года (т. II, стр. 128—141). Указания Поливанова использованы в комментариях Н. О. Лернера (Пушкин, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1910, т. III, стр. 536—544). Анализ «Подражаний» см. в статье Н. Фридмана «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина» («Ученые записки Московского университета», вып. 118, кн. 2, 1946).

Все девять частей «Подражаний» представляют собой целостную, композиционно рассчитанную музыкальную сюиту на тему борьбы за правду. Это гимн непоколебимому мужеству как в бою, так и в проповеди, отражающий преддекабрьские настроения. Тема мужества дана как интродукция в первой же части:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй...

«Стезя правды» — лейтмотив всего цикла. Он формулирован уже в первых вариантах:

Стезею правды)—(следуй...

Звучат субъективные ноты, намекающие на ссылку поэта и его «власть над умами»:

Нет, не покинул я тебя.
Кого же в сень успокоенья
Я ввел, главу его любя,
И скрыл от зоркого гоненья?...

Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?..

Энергичный, повелительный тон первой части сменяется мягким *andante* во второй части, где рисуется картина домашнего благообозия:

О жены чистые пророка,
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой сенью тишины
Живите скромно...

И затем в третьей части переход к суровому обличению нравственных «слепцов», не желающих видеть правду:

С небесной книги список дан
Тебе, пророк, не для строптивых;
Спокойно возвещай Коран,
Не понуждая нечестивых!..

Не то же ли самое говорилось потом в стихотворении «Поэт и толпа» («Подите прочь...», 1828) и в сонете «Поэту» (1830)?

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм...

Далее (третья часть) тон меняется:

Почто ж кичится человек?..
За то ль, что бог и умертвит
И воскресит его — по воле?..
За то ль, что дал ему плоды,
И хлеб, и финик, и оливу,
Благословив его труды,
И вертоград, и холм, и ниву?..

И после этого вдруг, подобно грому из ясного неба, внезапный переход а *allegro furioso*:¹

Но дважды ангел вострубит;
На землю гром небесный грянет:
И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет.

И все пред бога притекут,
Обезображенные страхом;
И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом.

Раскаты грома звучат в самой инструментовке стиха: «вострубит», «гром... грянет», «отпрянет». И какая сила в этой сжатой до предела речи, в этом повторном «и», падающем, как удары, в подборе огненных, гиперболических выражений, каких, кстати сказать, нет в сравнительно спокойном тексте оригинала! Не удивительно, что эти лапидарные строки поразили Рылеева — и едва ли только с художественной стороны: он расслышал в них рокот грядущей революционной бури, угадал картину «Страшного суда» над рыцарями неправды².

И вот после грозы и бури наступает успокоение (четвертая часть). Лется плавная, неторопливая речь:

С тобою древле, о всеильный,
Могучий состязаться мнил...

Отрывок завершается гордой и почти насмешливой репликой на похвальбу «Порока» (дьявола), дерзнувшего соперничать с творцом вселенной:

Подъемлю солнце я с востока;
С заката подыми его.

¹ Быстро и бурно (*итал.*).

² К. Ф. Рылеев, Сочинения под ред. Ю. Г. Оксмана, Гослитиздат, 1956, стр. 305.

Отсюда переход к следующей части, где рисуется стройная гармония мироздания. Стихи звучат величественно, как хорал:

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

«Плохая физика, — говорит Пушкин о Коране в примечаниях, — но зато какая смелая поэзия!» У него она еще смелее — потому что передает в четкой, сжатой формуле не только первобытное представление о вселенной, но и то непосредственное впечатление небесной «тверди», которое невольно возникает при созерцании открытого горизонта и у современного человека, знающего космографию.

Но вот приходит момент боя за правду (шестая часть). Гремит торжественная песнь победы:

Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянье!
Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам...

Это дух воинствующего ислама, вдохновенная проповедь, подкрепленная мечом. Но эти «дивные сны», вдохновляющие на битву первых поклонников пророка, не сродни ли другим «дивным снам» — тем, которые грезились первым русским энтузиастам свободы? За стройной, замкнутой в себе картиной арабского мира рисуются, ни в чем не нарушая ее цельности, черты русской исторической обстановки, просвечивает лирическое «я» самого автора. Так же, как в послании «К Овидию» и «Песне о вешем Олеге», объективное изображение совмещается с субъективным элементом.

Маленькое интермеццо (седьмая часть): сосредоточение в себе, молитва в ночном уединении, вдали от дневных тревог. Четырехстопный рифмованный ямб сменяется двухстопным белым амфибрахийем:

До утра молитву
Смирненно твори;
Небесную книгу
До утра читай!

Далее — в восьмой части — моральная тема: проповедь щедрой милостыни. Новый ритм — шестистопный ямб — придает речи дидактический тон:

Торгуя совестью пред бледной нищетою,
Не сыпь своих даров расчетливой рукою...

И, наконец, девятая, заключительная часть, которая является выводом из всего цикла. Это обобщенная картина жизненного пути человека. Важности предмета соответствует медлительный ритм четырехстопного амфибрахия. Речь, украшенная звучными славянизмами и архаизмами, принимает торжественный характер:

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал.
В пустыне блуждая три дня и три ночи,
И зноем и пылью тягчимые очи
С тоской безнадежной водил он вокруг,
И кладезь под пальмою видит он вдруг...

Финальный «хор к радости» гармонически замыкает весь цикл, переключаясь с начальной темой мужества и бодрости:

И чувствует путник и силу и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

Из музыкальной сюиты «Подражаний» рождается грандиозная оратория «Пророка» (1826—1828). Библейские краски здесь только одеяние. Это не израильский и не магометанский пророк (хотя он и ближе к магометанскому), а обобщенное воплощение мысли о пророческом служении поэта. Славянизмы и архаизмы здесь неразрывно связаны с темой. Девять раз подряд повторяется союз «и» в начале стиха (начиная с «И их наполнил шум и звон» до «И жало мудрыя змеи»), что придает речи торжественный библейский колорит. Слова падают, как удары. Один за другим следуют резкие действия, идущие в порядке постепенного усиления:

Моих зениц коснулся он...
Моих ушей коснулся он...
И вырвал грешный мой язык...
И он мне грудь рассек мечом...

И затем дышащая огнем и силой формула, суммирующая все предшествующее. Каждое слово полно здесь необъятных значений. «И виждь и внемли» — это о всеведении: все видеть, все слышать, все знать. «Исполнись волею моею» — это «о чувствах добрых»: любить правду и справедливость. «И обходя моря и земли» — это о широте и размахе деятельности: на благо всего народа, всего человечества. «Глаголом жги сердца людей» — это об огненном слове поэта. Как будто символика, аллегория, а между тем какая реальная жизненная правда, какое глубокое, выведенное из фактов понимание задач и смысла искусства! Ничего лучше, полнее и точнее не было сказано на эту тему во всей мировой поэзии.

Действие происходит вне времени и пространства, но в то же время в каких ярких и конкретных чертах изображается самый процесс постепенного перерождения «томимого духовной жаждой» человека во всеведущего пророка!

Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье...

Все постигает поэт-пророк, всю вселенную: и то, что в небе, наверху, и то, что на земле, внизу. Эта широта созерцания пробуждает вдохновенье. Поэт-пророк слышит все звуки мира. Формула «И их наполнил шум и звон» аналогична той, которая дается в «Поэте» для обозначения минуты вдохновенья: «И звуков и смятенья полн».

К сожалению, до сих пор еще не оставлены традиционные попытки путем разных хитросплетений приклеить к пушкинскому «Пророку» мочальный хвост в виде «криминального» четверостишия, переданного по памяти друзьями поэта (С. А. Соболевским, М. П. Погодиным, Д. В. Веневитиновым):

Восстань, восстань, пророк России!
Позорной ризой облекись.
Иди, и с вервием на выи
К ц(арю) г(ов...му) явись...

Однако для чего же тогда было шестикрылому серафиму производить все эти операции: вырывать язык, вдвигать в грудь пылающий уголь и т. д.? Неужели только

для того, чтобы пророк был сейчас же повешен? Сколько ни приводить разных свидетельств и доказательств, бессмыслица останется бессмыслицей. Вся эта легенда возникла со слов Соболевского (большого любителя анекдотических рассказов) и получила распространение среди «любомудров» «Московского вестника», не совсем благоволивших к поэту (который посмеивался над их пристрастием к немецкой метафизике).

Д. Д. Благой в своей книге «Творческий путь Пушкина» ссылается на А. С. Хомякова, который (в 1859 году, *спустя тридцать лет после написания «Пророка»!*) утверждал в письме к И. С. Аксакову, что «Пророк» «получил свое значение по милости цензуры». Из этого Д. Д. Благой делает вывод, что четверостишие «Встань, встань, пророк России...» действительно является доцензурным вариантом последних строк «Пророка», отброшенным по цензурным соображениям. При этом Д. Д. Благой не упоминает о контексте, с которым связано это утверждение. Хомяков хочет сказать, что Пушкину были чужды глубокие мысли, какие выражены в последних строках окончательного — «цензурного», по утверждению Хомякова, — текста, и что строки эти вылились у него случайно, под давлением цензуры¹. Характерно вообще, что в дальнейшем легенда о мнимом окончании «Пророка» поддерживалась историками, отнюдь не принадлежавшими к левому лагерю (В. В. Сиповским и другими). Конечно, легенда эта появилась неспроста: в основе ее лежит какой-то факт — скорей всего какой-то стихотворный экспромт Пушкина по поводу своего «Пророка» с намеком на что-нибудь вроде того, что в России вешают пророков, как повесили, например, Рылеева и т. п.²

¹ «Вглядитесь во все беспристрастно, — писал Хомяков И. С. Аксакову (в том же письме), — и вы почувствуете, что способности к басовым аккордам недоставало не в голове Пушкина и не в таланте его, а в душе, слишком непостоянной и слабой или слишком рано развращенной и уже никогда не находившей в себе сил для возрождения (Пушкин измельчился не в разврате, а в салоне)». Сочинения Хомякова, 1904, т. VIII, стр. 89—90, цитировано В. Вересаевым «Пушкин в жизни», «Советский писатель», М. 1936, т. 2, стр. 463. Едва ли можно полагаться на показание, данное в связи с такого рода оценкой Пушкина.

² Мы так увлекаемся сенсационными «открытиями», что иной раз забываем о *смысле* текста, о котором говорим. В книге Д. Д. Благого

Основной темой стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» (1828) является не проповедническая миссия поэта, как в «Пророке», а волшебная сила фантазии. Ориентальный стиль — яркость красок, метафоризм языка, смелость и выпуклость сравнений, — все это служило в данном случае наиболее подходящим художественным средством. Стихотворение относилось, как впервые указал на это Н. В. Измайлов¹, к Мицкевичу и написано было по поводу его «Крымских сонетов», но осталось незаконченным.

Ориентальный элемент, который должен был играть в этом стихотворении второстепенную роль, получил явно преобладающее значение. Произошло обычное у Пушкина смещение темы: частная тема (похвала Мицкевичу) переросла в общую (сила фантазии). Однако восточная роскошь красок замкнута здесь в стройную пушкинскую форму, подчинена пушкинской архитектонике. Нет того словесного изобилия, какое свойственно восточной поэзии: речь, как всегда у Пушкина, сжата до последних пределов. Восточная фантазия здесь предмет изображения, а не подражания. Поэт остается на своих собственных позициях, пользуется восточными красками в своих собственных художественных целях.

Интересно проследить, как Пушкин добивался этой сжатой передачи восточного колорита. Первый стихначат был так:

При шуме брызжущих фонтанов...

Но «шум» и «брызги» входят в общее представление о

вся глава о «Пророке» посвящена легендарному четверостишию («Творческий путь Пушкина», изд. АН СССР. М.—Л. 1950, стр. 536—540), а обо всем прочем почти не говорится. История вопроса со всеми доводами за и против изложена Н. О. Лернером в примечаниях к изданию проф. С. А. Венгерова (т. IV, стр. I—VIII). Последний стих в записи П. И. Бартечева обычно расшифровывается так: «К у(бийце) г(нусному) явись», что создает не свойственную Пушкину неточность: 1) не видно, что речь идет именно о царе, 2) Николаю скорей подходило бы название палача, а не «убийцы». По другой записи: «К царю... явись». Наиболее правдоподобное чтение: «К царю г(ов...му) явись». В таком случае еще невероятнее, чтобы подобное четверостишие могло быть вложено в уста бога.

¹ «Ученые записки Пед. института», Чкалов, 1952, вып. 6, стр. 171—214.

фонтане. Вводится поэтому деталь, передающая восприятие:

При шуме *сладостном* фонтана...

Но «сладостное», то есть умиротворяющее, успокоительное, действие может производить шум любого фонтана — в Петергофе или в Версале. Надо изобразить фонтан в той его роли, какую он играет на юге. Создается окончательная редакция:

В *прохладе* сладостной фонтанов...

Теперь мы уже на юге: здесь не «шум», а «прохлада» является существенной функцией фонтана. И тогда сразу пишется следующий стих, где «брызги» связываются с обстановкой ханского дворца:

И стен, обрызганных кругом...

Продолжение сначала было такое:

Поэт ханов
Восточной песнью *оглашал*...

Потом:

Поэт, бывало, (крымских?) ханов
Восточной песнью *утешал*...

И, наконец, яркая метафора в ориентальном стиле, передающая звуковую сторону песни:

Поэт, бывало, тешил ханов
Стихов *гремучим жемчугом*...

«Тешил» чудесно согласуется с «жемчугом» (который именно только «тешит», а не «утешает»). Все четверостишие вместе рисует картину «сладостной» южной неги.

Далее, когда основной тон уже определен, стихи идут быстрее. Возникает совершенно законченное, согласованное во всех деталях сравнение стихов с нанизыванием на нити камней в ожерельях и четках. Поэт доводит это сравнение до величайшей сжатости, четкости и конкретности. Сначала намечается схема:

Он им низал
Хвалы...

Это «низал» конкретизируется (на что низал?) и связывается с картиной ханских пиров:

Взяв нити *легкого веселья*...

И, наконец:

На нити *праздного* веселья
Низал он хитрою рукой...

Теперь нужно охарактеризовать самое содержание песни:

Хвалы восточной ожерелья...

Восточной *лести* ожерелья
И четки мудрости благой...

Но «ожерелья» и «четки» здесь только слепые метафоры. Надо дать им конкретную видимость. И вот четверостишие отливаётся в свою окончательную форму, где элементы сравнения («ожерелья», «четки») симметрически соединяются с самим предметом сравнения («лесть», «мудрость»):

На нити *праздного* веселья
Низал он хитрою рукой
Прозрачной лести ожерелья
И четки мудрости *златой*...

Невозможно сказать короче, ярче и точнее. Эпитеты здесь одновременно конкретизируют метафору и дают определение тому понятию, которое в ней выражается. Лесть — «прозрачная», потому что явная, откровенная, а ожерелья «прозрачные» потому, что составлены из прозрачного камня. Мудрость «златая» в смысле ее высокой ценности, а четки «златые» в смысле материала, из которого они сделаны. В четырех строках развернулась целая панорама: тут и рабская атмосфера в дворцах восточных деспотов, и восточная «праздность», и «хитрость» поэта, ловко вставляющего в свои льстивые стихи нотки «мудрости». И за всей этой великолепной, колоритной картиной что-то свое, применимое к самому Пушкину. Не он ли «низал» в своих «Стансах» (1826) и в стихотворении «Друзьям» (1828) «прозрачной лести ожерелья», чтобы вплести в них «четки мудрости златой» и быть услышанным русским «ханом» Николаем? Не он ли под видом лести призывал его быть «незлобным памятью», «сеять просвещение» и «не презирать страны родной»?

Речь идет далее о «восточном краснобае», о котором в первоначальных вариантах говорится, что он:

Свои тавризмские тетради
Переносил в Бахчисарай...

Потом, что он —

Здесь *открывал* свои тетради
И удивлял Бахчисарай...

И, наконец, конкретное изображение «свитка»:

Здесь *развивал* свои тетради
И удивлял Бахчисарай...

Точно так же конкретизируется представление о восточных рассказах. Сначала было:

Он *расстилал* свои рассказы...

Но этот личный оборот ослабляет эффект самих рассказов. Нужно, чтобы они шли как бы сами собой, независимо от рассказчика (таков был принцип самого Пушкина):

Его рассказы *расстились*,
Как эриванские ковры...

Сравнение с коврами говорит не только о пространности рассказов, но и о пестроте красок и неистощимом богатстве фантазии. Отсюда и глагол «расстились», одинаково применимый и к коврам и к рассказам. Эта смелая, живописная метафора является неожиданной, но вместе с тем единственно возможной в данной конструкции, где характеристика ковров и рассказов уместна в пределах одной фразы и двух строк¹.

Изумительна у Пушкина свобода стилистических вариаций применительно к различным поворотам иной раз одной и той же темы. Замечательным примером в этом отношении являются две редакции «Рыцаря бедного» (1829—1835). Одна и та же тема обрабатывается им в двух совершенно различных, но одинаково художе-

¹ Интересно повторение (может быть, произвольное) пушкинской метафоры у К. Паустовского в его «Золотой розе». Здесь говорится об Оскаре Уайльде: «Он вытаскивал свои рассказы, расстилая их перед удивленными слушателями» («Новый мир», 1955, № 10, стр. 96). Ср. Пушкина: «И удивлял Бахчисарай».

ственно отделанных стилистических планах. В первой редакции (1829), выдержанной в духе средневекового фавлю, изображается чисто земная любовь. «Рыцарь бедный» видит деву Марию на дороге в Женеву, он не молится ни отцу, ни сыну, ни святому духу, умирает без причастия, бес собирается тащить его в ад за то, что он не молился богу, не ведал поста и «не путем волочился за матушкой Христа». Вместе с тем очеловечивается и дева Мария:

Но Пречистая *сердечно*
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

В связи с этим переводом религиозных представлений в реальный план, в язык включается разговорно-простонародный элемент с некоторым юмористическим оттенком:

Душу рыцаря собирался
Бес *тащить* уж в свой предел:
Он-де богу не молился...

и пр.

При переделке романа для «Сцен из рыцарских времен» (1835) тон меняется. Помимо несомненных цензурных соображений, тут действовали и художественные требования, вытекавшие из нового поворота темы и приносившие ее к сценической ситуации. В устах миннезингера Франца, влюбленного в Клотильду и усвоившего себе рыцарский культ дамы, романс должен был звучать иначе. Функция его здесь иная: он выражает высокие благородные чувства Франца, хотя он не рыцарь, а выходец из буржуазной среды. В основе здесь не обыкновенная человеческая «влюбленность», как в первой редакции, а обожание. Дева Мария является здесь идеалом «вечной женственности», который ранее воспет был Пушкиным в сонете «Мадона». Отбрасываются поэтому шесть строф, трактующих тему в реальном и отчасти юмористическом плане. Тон повышается. В первой редакции «рыцарь бедный» представлялся «странным человеком»: «Странный был он человек». Во второй эта характеристика снимается: подчеркивается сильнее девственная чистота его любви. Вместо: «Полон верой и любовью» (в первой редакции) — во второй редакции: «Полон *чистою* любовью». Вместо: Всё влюб-

ленный, всё печальный» (в первой редакции) — во второй редакции: «Всё безмолвный, всё печальный». Та, которая составляет предмет его обожания, не конкретизируется, как в первой редакции, она обозначается только шифром: A. M. D. (*Ave Mater Dei*¹.) «Непостижное виденье» остается непостижимым, таинственным. Грустный мечтатель первой редакции превращается в грозного воина. Картина его героических подвигов на поле брани изображается ярче и сильнее. В первой редакции:

Между тем как паладины
Встречу трепетным врагам
По равнинам Палестины
Мчались, именуя дам, —

— *Lumen coelum, Sancta rosa!*² —
Восклицал всех громче он,
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон...

Во второй редакции:

И в пустынях Палестины,
Между тем как по скалам
Мчались в битву паладины,
Именуя громко дам, —

— *Lumen coelum, Sancta rosa!* —
Восклицал он, *дик и рьян*
И как гром его угроза
Поражала мусульман...

Одна и та же тема предстает, таким образом, в двух равноценных в художественном отношении аспектах, соответствующих различным задачам, стоявшим перед поэтом.

НАРОДНЫЙ СТИЛЬ

У Пушкина не было искусственного прилаживания к народному стилю — не было, как уже указывалось выше, «стилизации». Народные элементы сами собой совершенно естественно входили в его лирику, как и во все его творчество. «Он редко подделывается под просторечие русских песен, — писал Герцен, — он передает свою

¹ Приветствую тебя, мать божья (*лат.*).

² Свет небесный, святая роза! (*лат.*)

мысль такой, какой она возникает в нем»¹. К народному стилю и народным формам Пушкин обращался тогда, когда этого требовала художественная необходимость.

В седьмой, «Татьяниной», главе «Евгения Онегина» (строфа I, 1828) изображается, как одна из деталей весенней картины, вылет пчелы из улья:

Пчела за данью полевой
Летит из кельи восковой...

Это весна, видимая издали из окна «русской душой» Татьяны.

Но вот тоже весна, только ранняя, и тоже пчела — на этот раз «пчелка»:

Только что на проталинах весенних
Показались ранние цветочки,
Как из чудного царства воскового
Из душистой келейки медовой
Вылетала первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостя дорогая,
Скоро ль луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста...

Тема передвинута в иной план и соответственно получает иную форму. В первом случае пчела только деталь в общей картине — здесь она героиня. Поэт следует за ней, глядит ее глазами. Это природа, рассматриваемая вблизи, в своей внутренней жизни. Все поэтому здесь ощутимо, осязательно, напоено запахами: не «келья восковая», а «душистая келейка медовая» и «чудное царство восковое», листочки — «клейкие», черемуха «душиста» и т. д. Разве можно было бы передать все это иначе, чем в народной форме? Этот маленький набросок (начало какого-то стихотворения, а может быть, и сказки), написанный одновременно со строфой на ту же тему из «Евгения Онегина» (1828) и брошенный Пушкиным, является одним из перлов русской поэзии. Мало кто сумел бы так передать в немногих словах всю неж-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 202.

ность и радость первого весеннего пробуждения. Сколько яркости, глубины и силы в одних этих «клейких листочках», символизирующих полноту и радость молодой жизни! Недаром они запомнились Достоевскому, который именно в таком значении вложил их в уста Ивана Карамазова: «Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...»

Народный стиль у Николева, Дмитриева, Нелединского-Мелецкого был своего рода барской игрушкой, сентиментально-идиллическим «пейзаничаньем», в котором было больше неуважения к реальному «мужику», чем чего-либо другого. Пушкинский народный стиль — серьезный, простой, абсолютно чуждый какого бы то ни было жеманства — был выражением искреннего интереса к реальным нуждам и стремлениям народа. Народным стилем Пушкин пользовался для высказывания своих чувств и мыслей. Касаясь мотива «воли», он часто обращался к формам народной песни. Народный элемент — главным образом песенный — незаметно просачивался в пушкинскую поэзию. В частности, законы народной песни влияли в какой-то мере на мелодику пушкинского стиха и на лирическую композицию («лестница чувств»).

Русская песня всегда считалась лучшим путем для познания души русского народа. Эту мысль развивал и Герцен. «Все поэтические начала, бродившие в душе русского народа, — писал он, — находили себе выход в необычайно мелодичных песнях... Русский крестьянин только песнями и облегчал свои страдания... Слова их — лишь жалоба... Существует особый разряд русских песен — разбойничьи песни. То уже не грустные элегии; то смелый клик, в нем буйная радость человека, чувствующего себя наконец свободным, то угроза, гнев и вызов»¹.

С молодых лет до конца Пушкин обнаруживал особенное внимание к разбойничьим песням — тем мотивам «разгуляя удалого» и «сердечной тоски», которые гармонически в них сливались. Он точно вглядывался в них, отыскивая в них признаки мятежного духа, — пусть еще бессознательного, анархического, проявляющегося

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 185—186.

иной раз даже в искаженных формах, как, например, у поэта-грабителя Ваньки-Каина, идеализированного в народных преданиях и песнях.

Наиболее цельно и сознательно выразилась таящаяся в народе революционная стихия в Степане Разине, которого Пушкин называл «единственным поэтическим лицом русской истории».

Три песни о Разине (1826) написаны в форме народной песни — и так мастерски, что их долго принимали за запись подлинных песен. Народно-поэтическая речь доведена здесь до поразительного художественного совершенства: все по-пушкински сжато, ни одного лишнего слова или движения, и везде определенная мелодия, гармонирующая с темой данной песни. Эпитеты точны, ярки, неожиданны и вместе с тем вполне согласованы с законами песенного стиля. Например, обращение к Волге, в первой песне:

С глупых лет меня ты воспоила...

Мотив «шубы», варьирующийся на разные лады во второй песне, разрешается игрой слов с типичной для народных поговорок аллитерацией:

Добро, воевода,
Возьми себе шубу,
Возьми себе шубу,
Да не было б шуму.

Недобрая угроза, как бы вырвавшаяся у Разина после долгого раздумья («Стал Стенька Разин думати думу»), показывает, против кого, собственно, и против чего направлено было поднятое им восстание¹.

Тема первой песни — связь широкой природы Разина с великой русской рекой, которая для него — «мать родная», воспитавшая в нем безудержное стремление к воле:

Ой ты гой еси, Волга, мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила...

¹ «На тебе, воевода, шубу, да не наделала бы шуба шуму» (по записи П. И. Якушкина, Сочинения, 1884). «Возьми, брат, шубу, только б не было б в ней шуму» («Москвитянин», 1841, ч. IV, стр. 168). См. «Песни и сказания о Разине и Пугачеве», ред. и прим. А. Н. Лозановой, 1935, стр. 115, 375. Пушкин мог слышать рассказ о шубе в 1820 году на Дону или на Кубани.

Волга отражается в Разине, характер Разина иллюстрируется «Волгой-матушкой», которая дороже ему «красной девицы», персидской царевны:

Не глядит Стенька Разин на царевну,
А глядит на матушку на Волгу...

Как вскочил тут грозен Стенька Разин,
Подхватил персидскую царевну,
В волны бросил красную девицу,
Волге-матушке ею поклонился.

Жестокость этого человеческого жертвоприношения служит здесь только для того, чтобы показать во всей силе истинно сыновнюю любовь к «Волге-матушке». Порыв Разина — быстрый, внезапный («Как вскочил тут... Подхватил... В волны бросил...») — великолепно рисует его образ. Он весь в этих порывистых жестах. Медлительный трехударный стих, с соответственным подбором звуков, передает спокойное, величавое течение реки:

В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила...

Цезура в начале звучит приглушенно — и только в эффектном, драматическом финале начинает слышаться отчетливо:

В волны бросил — красную девицу,
Волге-матушке — ею поклонился¹.

Двухударный стих второй песни соответствует резкому драматизму ее содержания. В первой песне монолог; здесь диалог, достаточно острый с обеих сторон:

Отдай, Стенька Разин,
Отдай с плеча шубу,
Отдашь, так спасибо;
Не отдашь — повешу
Что во чистом поле,
На зеленом дубе,
На зеленом дубе
Да в собачьей шубе...

¹ По позднейшей записи П. И. Якушкина (Сочинения, 1884), Разин бросает «султанку» в Волгу по требованию Казачьего круга. Характерно, что Пушкин приписывает в этом случае всю инициативу самому Разину, мотивируя его поступок сыновней преданностью «матушке» Волге. Вариант этот соответствует рассказу Стрюйса, цитируемого А. О. Корниловичем в «Северном архиве» (1824).

В третьей песне — порыв к воле:

А погодушка свищет, гудит,
Свищет, гудит, заливаётся.
Зазывает меня, Стеньку Разина,
Погулять по морю по синему...

Как экспрессивны здесь эти ассонансы, передающие заывание ветра: «Заливается... — зазывает...»! Та же народная символика ветра и синего моря, с тем же значением воли, и в «Узнике»:

Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!

Динамизм содержания отражается и в цезуре, отчетливо разрезающей трехударный стих на две части:

Что не конский топ — не людская молвь,
Не труба трубача — с поля слышится...

Зазывает меня — Стеньку Разина
Погулять по морю — по синему:
«Молодец удалой — ты разбойник лихой,
Ты разбойник лихой — ты разгульный буян...»

Все вместе придает песням о Разине значение важного этапа в развитии творчества Пушкина. Пушкин становится здесь на твердую реалистическую почву. Верный исторический взгляд, острота и серьезность выдвинутой проблемы, точность деталей, конкретная передача жестов героя, выдержанность песенного стиля при отсутствии хотя бы малейшего оттенка насильственности делают песни о Разине образцом настоящего реалистического искусства. Это как бы маленькая поэма, живой художественный отклик на те роковые вопросы, которые стояли перед Пушкиным в 1826 году, после крушения декабрьского восстания, и решались им почти одновременно в масштабе широкой исторической картины в «Борисе Годунове» — вопросы об отношении власти и народа, о революционном движении народных масс, о роли «мнения народного». При жизни Пушкина песни о Разине не могли быть напечатаны. «Песни о Стеньке Разине, — писал Бенкендорф Пушкину в 1827 году, — при всем поэтическом своем достоинстве, по содержа-

нию своему неприличны к напечатанию. Сверх того, церковь проклинает Разина, равно как и Пугачева»¹.

Обрабатывая народный материал, Пушкин не воспроизводит его пассивно, а подчиняет собственному замыслу. Так в балладе «Жених» (1825), основанной на странствующем сказочном сюжете (девушка в гостях у разбойников), особенно выделяются те черты, которые соответствовали настроениям поэта в данный момент. Героиня Наташа — типичная русская девушка, смелая, предприимчивая, с сильным характером и крепкими нравственными устоями. Она умеет владеть собой, до поры до времени одна хранит свою тайну и, не прибегая ни к чьей помощи, сама обличает злодея. К этому и сводится все содержание баллады:

Прославилась Наташа!
И вся тут песня наша.

Характерно, что не сразу установилось имя героини. В черновой рукописи она дважды названа Татьяной:

Три дня купеческая дочь
Татьяна пропадала...

Татьяна их не слышит,
Дрожит и еле дышит...

В то же время и Татьяна во второй главе «Евгения Онегина» (написанной еще на юге) сначала названа Наташей:

Ее сестра звалась... Наташей

И затем комментарий:

Впервые именован таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим...

Очевидно, эти два имени — Наташа и Татьяна — ассоциировались у Пушкина с чем-то русским, народным

¹ Надо отметить, что сама по себе тема Разина не была запретной. Так, например, в 1835 году вышел роман анонимного автора «Прекрасная астраханка», где в роли романтического героя-любownika выступал сын Разина, поющий романсы под аккомпанемент гитары, и т. д. Там же действовал и сам Разин, говоривший высокопарным слогом. Белинский дал насмешливый отзыв об этом романе. Таким образом, запретна была не тема Разина, а слишком реалистическая ее трактовка у Пушкина.

или даже простонародным. В окончательном тексте так говорится об имени Татьяна:

И что ж? оно приятно, звучно;
Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспомяненье старины
Иль *девичьей!*..

В черновике этой ссылки на «девичью» еще нет; она прибавлена потом.

Имена не могут быть случайны в художественном произведении: они всегда соответствуют образу. И колебания Пушкина в наименовании героини баллады указывают на какое-то — очень, может быть, отдаленное — родство ее с героиней романа. Еще там, на юге, в воображении Пушкина рисовался какой-то неясный идеал русской девушки с честным, прямым, энергичным характером, и образ этот связывался с ласковыми, «простецкими» именами Наташи и Татьяны, тогда новыми в литературе (причем имя «Наташа» звучало милыми лицейскими воспоминаниями). Конечно, не может быть и речи о каком-нибудь сопоставлении Наташи из баллады с Татьяной из «Евгения Онегина». Одна — купеческая дочь, другая — помещицья, и это уже составляет капитальную разницу. Но то нравственное начало, которое положено в основу обоих образов, несомненно показывает, что они восходят к общему корню. Наташа из баллады является попутным эскизом к «русской душой» Татьяне из пятой, фольклорной, главы «Евгения Онегина», начатой через полгода после окончательной отделки баллады¹.

По жанровому типу «Жених» продолжает линию романтической «русской баллады» Жуковского и Катенина. В пушкинской балладе еще сохраняются следы романтической манеры Жуковского (мотивы страшного и таинственного, прием загадочности в развитии сюжета и прочее). Совершенно в духе Жуковского, например, заключительная строфа:

Кольцо катится и звенит,
Жених дрожит, бледнея,
Смутились гости. Суд гласит:
«Держи, вязать злодея!»
Злодей окован, обличен
И скоро смертию казнен...

¹ Беловой текст «Жениха» помечен 30 июля 1825 года, пятая глава начата 4 января 1826 года.

Ср. «Ивиковы журавли»:

И бледен, трепетен, смятенный,
Внезапной речью обличенный,
Исторгнут из толпы злодей:
Перед седалище судей
Он привлечен с своим клеветом.
Смущенный вид, склоненный взор
И тщетный плач был их ответом;
И смерть была им приговор...

Но наряду с этим свежий народно-бытовой материал и живая народная речь:

Наутро сваха к ним на двор
Нежданная приходит.
Наташу хвалит, разговор
С отцом ее заводит:
«У вас товар, у нас купец;
Собою парень молодец,
И статный и проворный,
Не вздорный, не зазорный...»
Она сидит за пирогом,
Да речь ведет обиняком...

Это не простонародность Катенина, шероховатая и большей частью искусственная, а подлинный язык быта.

По свадебному обряду, записанному Терещенко в Псковской губернии в 40-х годах, отец так утешает плачущую дочь-невесту: «Что же делать, мое дитяtko! Не вековать век в девушках»¹. Эта обрядовая формула лет за двадцать до Терещенко была уже воспроизведена у Пушкина в «Женихе»:

Не век девицей вековать,
Не все касатке распевать,
Пора гнездо устроить,
Чтоб детушек покоить...

Бытовой язык с примесью народно-поэтических и обрядовых формул господствует на всем протяжении баллады:

Крушится, охает семья...

Недобрый сон меня крушит...

Вдруг слышу крик и конский топ...

Подъехали к крылечку.

Я поскорее дверью хлоп...

¹ А. В. Терещенко, Быт русского народа, 1848, ч. II, стр. 147.

Как известно, Пушкин особенно настаивал на законности таких отглагольных образований, как «топ» и «хлоп». Они повторяются почти одновременно в «Песнях о Разине» («конский топ», «людская молвь») и в пятой главе «Евгения Онегина», в сне Татьяны («хлоп», «людская молвь», «конский топ»).

Сказочный мотив баллады (девушка в гостях у разбойников) повторяется потом в «Сказке о мертвой царевне» (с заменой разбойников богатырями), но там он разработан совершенно в другом направлении. В балладе (как и во сне Татьяны) чувствуется еще влияние «Светланы» Жуковского и отчасти «русской баллады» Катенина «Убийца». Простонародная тенденция и мотив разоблачения преступника до известной степени связаны с «Убийцей» Катенина, а романтика страшного и таинственного идет от «Светланы» Жуковского¹. В «Светлане» аналогичная ситуация: девушка попадает в неведомую избушку, где ее встречают разные ужасы. Но у Жуковского все это сон, между тем как у Пушкина под видом сна рассказывается действительное происшествие, причем в отличие от пассивности Светланы выставляется на первый план активная роль героини. Однако впечатление сна в рассказе Наташи сохраняется, благодаря обилию страшных и таинственных подробностей:

Зашла я в лес дремучий,
И было поздно; чуть луна
Светила из-за тучи;
С тропинки сбилась я; в глуши
Не слышно было ни души,
И сосны лишь да ели
Вершинами шумели.
И вдруг, как будто наяву,
Изба передо мною...

В «Сказке о мертвой царевне» тоже ночь и лес, но все гораздо короче, проще и спокойнее:

Но невеста молодая,
До зари в лесу блуждая,
Между тем все шла да шла
И на терем *набрела*...

¹ Катенин со свойственной ему резкостью писал по этому поводу: «Наташа Пушкина вся сшита из лоскутьев. Светлана и Убийца украдены бессовестно» (письмо к Н. И. Бахтину, 1827).

В балладе — романтическая неопределенность и подчеркнутые черты жуткого:

...стучу — молчат. Зову —
 Ответа нет; с мольбою
Дверь отворила я. Вхожу —
В избе свеча горит; гляжу —
 Везде серебро да золото,
 Все светло и богато...

В сказке все обыкновенно и вместо неопределенного «везде серебро и золото» — старинное убранство в крестьянском вкусе и ряд конкретных деталей.

А царевна, *подбираясь*,
Поднялася на крыльцо
И взялася за *кольцо*;
Дверь тихонько отворилась,
И царевна очутилась
В светлой горнице; кругом
Лавки, крытые ковром...

В балладе Наташа слышит «конский топ», прячется за печку и т. д. В сказке те же моменты (свеча, печка, топот), но все это имеет вполне мирный характер:

Дом царевна обошла,
Все порядком убрала,
Засветила богу свечку,
Затопила жарко печку,
На полати взобралась
И тихонько улеглась.
Час обеда приближался,
Топот по двору раздался...

Сопоставление показывает, как далеко шагнул Пушкин с 1825 года. Романтика страшного и таинственного, дающая себя знать в балладе, совершенно исчезает в сказке, где все просто, реалистично, в духе крестьянских нравов. Этой разнице в стиле изображения соответствует и разница в сюжете; там злодей, здесь добрые «богатые» (хотя и тоже разбойники по ремеслу).

Мотивы баллады отзываются и в сне Татьяны в пятой главе, писавшейся почти в то же время. Пир, на котором председательствует Онегин, напоминает пир, на котором первое место занимает жених-разбойник:

Крик, хохот, песни, шум и звон,
 Разгульное похмелье...

В «Евгении Онегине»:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп...¹

Иной характер имеет баллада «Утопленник» (1828). Она с начала до конца выдержана в реалистическом плане. Народный материал здесь объективируется, освещается с авторской точки зрения. Независимая позиция автора сказывается в разграничении авторского повествования и простонародной, чисто крестьянской речи персонажей, чего совсем нет в «Женихе» (там авторская речь слита с диалогом):

Буря воет; вдруг он *внемлет*...

Из-за туч луна катится —
Что же? голый перед ним:
С бороды вода струится,
Взор открыт и недвижим...

На фоне этого авторского сказа, свободного от простонародности и без всякой натяжки включающего в себя даже такие заведомо книжно-литературные выражения, как «внемлет», «взор», «недвижим», особенно ярко выступает деревенская бытовая речь:

«Ох, уж эти мне ребята!
Будет вам ужо мертвец!

Суд наедет, отвечай-ка;
С ним я ввек не разберусь...»

«Кто там?» — «Эй, впусти, хозяин!»
«Ну, какая там беда?
Что ты ночью бродишь, каин?
Черт занес тебя сюда...»

В основе здесь не сказочно-романтическое происшествие, как в «Женихе», а народное поверье. Все проникнуто бытовым реализмом: характерная крестьянская

¹ Нет надобности говорить здесь о борьбе реалистического стиля с романтическим в черновике «Жениха», так как вопрос этот с исчерпывающей полнотой выяснен в статье Л. Кукулевич и Л. Лотман «Из истории баллады «Жениха» («Пушкин, Временник пушкинской комиссии», изд. Пушкинского дома АН СССР, 1941, вып. 6, стр. 79—91). Стилистические колебания в черновике «Жениха» указаны также В. В. Виноградовым («Стиль Пушкина», Гослитиздат, М. 1941, стр. 241).

боязнь «суда», любопытство ребят, окрики отца, весь деревенский обиход, такие детали, как лучина, дымная хата, поднимающееся окно. В речах мужика и ребят пластически вырисовывается вся деревенская повадка (ленивые движения мужика, суетливость ребят):

«Делать нечего; хозяйка,
Дай кафтан: уж поплетусь...
Где ж мертвец?» — «Вон, тятя, э-вот!..»

«Вы, щенки! за мной ступайте!..»

Тут говорит каждое движение ритма. Как выпукло отражается, например, неохота, с какой мужик отправляется на внезапно навязавшееся ему неприятное дело, в одной этой обязательной паузе после слова «хозяйка» в конце стиха! И как живописна сцена, где описывается, как уплывает мертвец и как следит за ним мужик! Мы ясно видим и движения плывущего мертвого тела, и позу мужика. И все передается не только ритмом, но и звуком (инструментовка на твердое *л* и волнообразное *ая* в картине плывущего тела):

*Долго мертвый меж волнами
Плыл качаясь, как живой;
Проводив его глазами,
Наш мужик пошел домой...*

Таким образом, в «Утопленнике» Пушкин окончательно преодолевает романтическую ограниченность жанра «русской баллады» Жуковского и Катенина и выходит на свободную дорогу народно-бытового реализма. Характерно, что Пушкин, первоначально определивший в подзаголовке свою балладу «Жених» как «простонародную сказку», снял при перепечатке в 1829 году этот подзаголовок. «Простонародность» «Жениха» теперь уже кажется ему недостаточной¹.

Русская народная поэзия дала Пушкину ключ к восприятию поэзии всех славянских народов. Фальсификация Мериме² приобрела поэтому в пушкинских «Песнях западных славян» (1834) яркую сербскую окраску.

¹ В «Московском вестнике» «Утопленник» назван «простонародной песней»; в собрании 1829 года — «простонародной сказкой» (только в оглавлении). Возможно, впрочем, что эти определения принадлежат редакторам (в первом случае Шевыреву, во втором Плетневу).

² Подделка сербо-хорватских народных песен, изданная в Париже (1827) Проспером Мериме под заглавием «Cuzla» («Гусли»).

Одиннадцать песен из Мериме по стилю ничем не отличаются от двух песен, взятых непосредственно из сборника сербских песен Вука Караджича, и трех песен, принадлежащих самому Пушкину («Песня о Георгии Черном», «Воевода Милош», «Яныш Королевич»). Пафос борьбы за национальную свободу — вот основное содержание цикла. Этому соответствует и весь стиль песен — сжатый, суровый, без тех мягких лирических красок, какие свойственны русским песням. Господствующий тон дает острое ощущение мрачных исторических условий, в каких пришлось жить сербскому народу.

Так, например, мрачная картина страданий сербов («Воевода Милош») сменяется бодрым, воинственным призывом к восстанию:

Вы бросайте ваши белые дома,
Уходите в Велийское ущелье. —
Там гроза готовится на турок,
Там дружину свою собирает
Старый сербин, воевода Милош ¹,

ЗАКОНЫ ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ

Лирика, как субъективный жанр по преимуществу, всегда тесно связана с личностью автора, является непосредственным отражением авторского «я». И если Анненков и Чернышевский отметили «биографичность» пушкинской лирики, как ее особенную оригинальную черту, то по той причине, что ни у одного поэта авторское «я» не отражалось так полно, конкретно и разносторонне. «Биографичность» пушкинской лирики была предпосылкой ее реализма. «У искренних поэтов, — говорит А. А. Потебня, — даже, по-видимому, случайный образ имеет глубокое основание в личной жизни»². Таким «искренним» поэтом был Пушкин. В каждом стихе,

¹ Подробное сличение «Песен западных славян» с оригиналом Мериме дано в исследовании А. И. Яцимирского (Пушкин, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1910, т. III, стр. 375—402). Здесь детально рассмотрен вопрос о стилистических тенденциях пушкинской переделки.

² А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 47.

в каждом обороте фразы, в переливах интонаций, в темпераментной речи, в ритме и звуке — везде видна личность автора, слышен его живой голос.

Значительная часть пушкинских стихотворений имеет непосредственное отношение к биографическим фактам. Это или стихотворения дневникового типа («Вновь я посетил...», «Когда за городом...» и др.), или интимные обращения к друзьям, товарищам и близким людям (Пушину, к няне, стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, «Пора, мой друг, пора...» и т. п.). Затем идет ряд стихотворений общего содержания, в которых прямо указывается или легко угадывается личный повод (послание «К Овидию», «К морю», «Поэт», «Поэту», «Туча», Памятник» и др.). Наконец, есть стихотворения, далеко отходящие от биографии, в которых, однако, авторское «я» проявляется косвенно — в интонации, лексике, стиле и композиции (антологические стихотворения, «Анчар» и др.). Вся пушкинская лирика в целом представляет собой, таким образом, стройное здание, опирающееся на биографический фундамент и вершиной уходящее в сферу обобщенной мысли.

Именно через эти биографические каналы и вторгается в пушкинскую лирику таким широким потоком русская жизнь. Контекст эпохи ощущается даже в чисто биографических стихотворениях, как это было показано выше на многих примерах (послание к Пушкину, к няне и пр.). Происходит это потому, что каждое слово употреблено с тем оттенком значения, который связан с данными личными и историческими обстоятельствами и вызывает определенные ассоциации, как, например, слово «труд» с эпитетом «скорбный» в послании в Сибирь. Каждое пушкинское стихотворение кажется выхваченным из самой гущи жизни.

Гете говорил в своих «Изречениях» («Sprüche»): «Я убежден, что библия будет становиться в наших глазах все прекраснее, чем лучше мы будем ее понимать, то есть вникать и вглядываться в каждое слово, которое мы обычно воспринимаем в общем значении и со своей точки зрения, но которое имело совершенно особенную, индивидуальную связь с определенными обстоятельствами, временем и местными условиями». То же можно сказать и о Пушкине. Чем внимательнее мы всматриваемся в каждое его слово и чем ближе знакомимся с его

биографией, условиями места и времени, тем точнее и вернее мы начинаем понимать, что именно он хотел сказать в том или ином случае.

Одно и то же слово при различных обстоятельствах и при различной исторической обстановке звучит различно. Если придерживаться только буквального значения, то как легко вывести из стихотворения «Поэт и толпа» (как это и сделал Писарев), что Пушкин отвергает общественные задачи искусства и является защитником «искусства для искусства»! Но если припомнить, что именно в первые последекабрьские годы разумелось под «смелыми уроками» и какие требования предъявлялись к поэту Булгариным и Бенкендорфом, то станет ясно, к какой «черни» обращал Пушкин свои гневные строки, и тогда окажется, что между «Подите прочь!» в стихотворении «Поэт и толпа» и «добрыми чувствами», о которых говорится в «Памятнике», никакого противоречия нет. Это станет еще яснее, если учесть, что в том же 1828 году, к которому относится «Поэт и толпа», написан «Анчар», которого никак нельзя причислить к произведениям «чистого искусства».

Стихотворение «Из Пиндемонти» (1836) могло бы быть истолковано как доказательство общественного индифферентизма Пушкина. Поэт заявляет, что ему дела нет до конституции, до свободы печати и т. д. Все это, «видите ль, слова, слова, слова». В чем же настоящие права? В том, чтобы «никому отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать... по прихоти своей скитаться здесь и там», наслаждаясь природой и произведениями искусства. «Да это проповедь чистейшего эгоизма! — воскликнул бы иной критик. — И на чей это счет собирается поэт «скитаться здесь и там»? конечно, на счет крепостного труда!» Но если принять во внимание весь контекст событий, то картина представится в ином свете; прежде всего и речи не может быть об эксплуатации крепостного труда, потому что Пушкин существовал главным образом на свой литературный заработок. И далее: с чего это Пушкин заговорил о конституции в 1836 году? Ясно, что вопрос, нужна ли России конституция, жил в его уме, и если решался отрицательно, то потому, что в данных условиях она являлась чем-то вроде крыловского «зеленого винограда». «Зависеть от царя, зависеть от народа — не все ли нам

равно?» — заявляет поэт. Но был ли тогда хоть какой-нибудь повод говорить о зависимости от народа? Реально была только власть царя, от которой и приходилось защищать права личности. Мечтая о том, чтобы «никому отчета не давать» и «по прихоти своей скитаться здесь и там», поэт на деле должен был давать «отчет» царю и Бенкендорфу в каждом своем шаге, никуда не смел отлучиться без разрешения, и когда однажды, в 1830 году, отправился «по прихоти своей скитаться» в Москву, то получил от Бенкендорфа жестокий нагоняй. При таких условиях «служение» и «угождение» себе получало весьма определенный смысл: «служить и угождать» себе, а не царю и Бенкендорфу. Это становится совершенно ясно из сопоставления с последующим контекстом: «для власти, для ливреи (намек на свой камер-юнкерский мундир) не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». Разочаровавшись в действительности, поэт ищет спасения в области искусства — вот подлинный смысл стихотворения. В данной исторической обстановке оно звучало протестом против деспотизма. Поэтому оно и не могло быть напечатано, несмотря на маскировку именем итальянского поэта (оно было опубликовано впервые в анненковском издании).

Пушкина мы видим постоянно в конкретной обстановке, в определенной ситуации. Вещные детали вплетаются в его лирику попутно, с чисто эмоциональной мотивировкой, как это бывает в сценической речи. В окликах Бернардо и Франциско в начале шекспировского «Гамлета» («Кто здесь?.. Стой и назови себя...» и т. д.) уже чувствуется обстановка ночного тумана и непогоды. Лирический диалог Лоренцо и Джессики в пятом акте «Венецианского купца» проходит под знаком лунной южной ночи («В такую ночь...» и т. д.). Точно так же уже в самом тоне пушкинского «Признания» ощущается усадебная обстановка, которая конкретизируется двумя-тремя деталями: «речи в уголку вдвоем...», «фортепиано вечером» и т. д.¹ «Веселый треск» затопленной печи в «Зимнем утре» конкретизирует зимнее настроение и говорит, как и «янтарный блеск» солнца, именно об утре. Все вместе рисует уединенный угол поэта, его уютную комнату с лежанкой, подъем духа,

¹ См. выше стр. 114—116.

молодую любовь¹. Такая подробность, как «на узкой лестнице замедленные встречи» (в стихотворении «Зима. Что делать...»), указывает одновременно и на устройство помещичьего дома (есть второй этаж или антресоли), и на мизансцену: встреча нечаянная; невольно приходится посторониться, чтобы пропустить друг друга, и оба останавливаются в смущении; хотят сказать что-то, но медлят и только смотрят друг на друга в нерешительности. Лирический мотив связывается, таким образом, с определенной ситуацией. И сколько таких конкретных, выразительных сенок в пушкинских стихотворениях, построенных на бытовом материале!²

Иначе проявляется этот закон предметности в тех случаях, когда лирическая тема далека от быта. Закон этот проявляется тут в ряде скульптурных, живописных или моторных моментов. С этой точки зрения особенно характерны антологические стихотворения, где лирическая тема сводится к одному или нескольким выразительным жестам, мимике, движениям: это Муза, которая берет свирель, «откинув локоны от милого чела», Дионея, которая хранит на лице «улыбку нежную», Нереида, выжимающая «пену из волос», и т. д.³ Что может быть красноречивее, чем «прощальная рука» Олега, корреспондирующая с «крутой шеей» коня, или позы ангела, который «главой поникшею сиял»?⁴ И сколько сказано в одной только фразе Дженни из песни Мери: «Следуй издали за ней!» В этом «издали» и зрительная картина погребения, и опасение за своего милого, и вся глубина взаимной привязанности: она боится за своего милого, но вместе с тем знает, что не может же он не проводить ее в могилу⁵. Где только ни появится образ или предмет внешнего мира, везде он приобретает зримую и осязательную форму.

Наблюдается, однако, и противоположное явление — удаление конкретных подробностей там, где они по той или иной причине неуместны. Так, например, вычеркивается в стихотворении «Редет облаков...» первоначальное указание на «улыбку», с которой героиня назы-

¹ См. выше стр. 97—99.

² См. выше стр. 99—101.

³ См. выше стр. 83—84.

⁴ См. выше стр. 43—44, 81—82.

⁵ См. выше стр. 79—80, 117.

вала своим именем вечернюю звезду («И именем своим с улыбкой называла») — и потому, что в сумраке, в котором она рисуется, улыбку трудно разглядеть и потому, что неясно значение этой улыбки (вводится деталь, которая требует пояснения) ¹.

В стихотворении «Я помню чудное мгновенье» первоначальное указание на «степи» (бессарабские): «В степи, во мраке заточенья...» заменяется другим, менее конкретным: «В глуши, во мраке заточенья...» Причина понятная: «глушь» более соответствует «мраку заточенья», чем «степи», да и биографическая точность излишня при певучем строе стихотворения, где все романтически неопределенно ². В «Анчаре» вычеркиваются детали, придающие «древу яда» локальное, ограниченное значение и отвлекающие внимание от центральной темы: стих «Природа Африки моей» заменяется стихом «Природа жажущих степей», устраняются подробности о тигре, который в «мученьях быстрых издыхает», и об орле, который «кружась, безжизненный, спадает». Но зато сохраняется все то, что касается самого яда и конкретизирует его смертоносную силу: и то, что он застывает «густой, прозрачную смолою», и то, что «по бледному челу» раба струится холодный пот ³. Пушкин чрезвычайно строг в выборе конкретных деталей, то вводя, то устраняя их в зависимости от темы и стиля стихотворения. В элегии «Брожу ли...» он заменяет «могилу» более обобщенными «вечными сводами», связанными с античным представлением о «сводах Тартара» и соответствующими величавому тону стихотворения, но вместе с тем вводит такую деталь, как «могилы склизкие», при описании городского кладбища в стихотворении «Когда за городом...» ⁴. Принцип предметности применяется Пушкиным с тонким художественным расчетом. В элегии «Для берегов...» дважды повторены «оливы»: в прощальных словах героини («Ты говорила, в день свиданья... в тени олив любви лобзанья мы вновь, мой друг, соединим...») и от лица автора («Но там, увы, где... тень олив легла на воды...»). В словах героини для сохранения диалогического правдоподобия невозможно было

¹ См. выше стр. 94—95.

² См. выше стр. 76.

³ См. выше стр. 63.

⁴ См. выше стр. 129.

иначе сказать об «оливах», как в общей форме («в тени олив»), а от лица автора, при возвращении к тому же мотиву, естественно было внести уточнение в картину («тень олив легла на воды»). Жуковский не разглядел этой тонкости и, приняв ее за недосмотр Пушкина, внес поправку в романтическом вкусе, чтобы устранить, как ему казалось, повторение: «Где под скалами дремлют воды...». С этой поправкой до сих пор и поется романс Бородина на слова Пушкина.

В сценической речи интонация определяется не только содержанием данной реплики, но и всей ситуацией в совокупности. Слова Гамлета в сцене погребения Офелии: «Я любил Офелию, и сорок тысяч братьев, со всею полнотой любви, не могут так любить, как я!» — как будто пародируют риторику Лаэрта, но за ними слышится другое: глубокое душевное потрясение. Он в самом деле любил Офелию, и эта забытая любовь воскресла, когда он увидел ее в могиле. В интонации Гамлета соединяются, таким образом, три нюанса: 1) насмешка над гиперболическим способом выражения у Лаэрта (внешний смысл, связанный с предшествующей репликой: «Кто тот, кто пышно так...» и с последующей: «Ты хочешь быть зарытым с ней? Я тоже. Ты говоришь про горы? Пусть на нас...» и пр.), 2) физическое возбуждение после схватки с Лаэртом (физическая мотивировка) и, наконец, 3) искреннее горе об умершей (скрытая душевная мотивировка, вырывающаяся наружу в нарочито гиперболической форме под влиянием возбуждения после схватки). Кассий в «Юлии Цезаре» раздражен против Брута. В его словах как будто нет ничего, кроме оскорбленного самолюбия. Но затем в ходе диалога открывается подлинная причина: «Брут сердце растерзал мне...» Так вот в чем дело. Самолюбие, жадность к деньгам — все это только видимость. За этим прячется горькая обида: «Брут меня не любит...» В то же время и речь Брута сурова и беспощадна по отношению к Кассию: «Прочь, жалкий человек!» и т. д. И потом только выясняется, что лежит у него на сердце: «Порция скончалась...» Тогда становится понятно, почему Брут, обыкновенно столь сдержанный, дал волю своему гневу: ведь он принес в жертву общему делу самое дорогое, а тот, кого он считал товарищем и другом, хлопочет о наживе. Подспудные мотивы поведения

обоих обнаруживаются постепенно в ходе сцены, но должны окрашивать их интонацию с самого начала. У Чехова выстрел дяди Вани в Серебрякова мотивируется тем, что он как раз перед тем застал Елену Андреевну в объятиях Астрова: его волнение переключается внезапно в другую сторону. Он обличает бездарность Серебрякова, говорит о своей погубленной жизни, о том, что из него мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский и т. д. — а под всем этим звучит: «Я видел, я видел, я видел...» Этот подтекст и составляет то, что Станиславский называл «подводным течением» роли. Плох тот актер, который не слышит этого скрытого смысла реплик и руководствуется только их прямым, буквальным содержанием. Плох и тот драматург, который не умеет так строить реплики, чтобы в них ощущались скрытые психологические мотивы, отражалась вся ситуация.

Этот закон интонационного подтекста (свойственный реалистической драме) проявляется и в реалистической лирике Пушкина (конечно, в той мере, в какой это вообще возможно в лирическом жанре, где в основе лежит эмоция). В полушутливом «Признании» слышен в качестве подтекста голос искреннего увлечения, отчетливо проявляющийся в словах: «Когда я слышу из гостиной ваш легкий шаг...» (конкретные черты!). В острой характеристике петербургских контрастов в первом четверостишии стихотворения «Город пышный» уже подразумевается (и должен быть заранее учтен при произнесении!) переход к интимной интонации во втором четверостишии: «Все же мне вас жаль немножко...». Иначе стихотворение лишилось бы общей лирической почвы и распалось на две никак не связанные между собою части.

Интонация как сценической, так и лирической речи не может быть произвольна. Нельзя прочесть с бытовой, разговорной интонацией такие певучие, песенные стихотворения, как «Я помню чудное мгновенье» и «Для берегов отчизны дальней», или стихотворения величавого стиля, такие как «Анчар» и «Памятник». Но в тесных пределах заданной в тексте интонации возможны, конечно, различные вариации, в зависимости от субъективного вкуса чтеца. В этом только смысле мы и можем говорить о свободе интонирования. Интонация предопределяется прежде всего самым содержанием, затем

синтаксическим строем фразы, ритмом и звуковым составом. Но вместе с тем она создается в порядке всего лирического хода в целом, так же как сценическая интонация создается в результате всего диалогического хода. Невнимание к этой стороне дела и порождает разногласия в интонационных оценках. Как читать последнюю строфу в стихотворении «Туча»: «Довольно, сокройся...»?¹ Хочет ли поэт возвращения грозы? Нет, потому что этому противоречит все содержание строфы. Радует ли он умиротворению природы? Тоже нет, потому что этому противоречит весь лирический ход. В первой строфе — мотив одиночества. Тройная анафора: «Одна ты... одна ты... одна ты...» — придает строфе элегический характер. Туча поэтому не воспринимается как враждебное начало. Во второй строфе — мотив благоговения бури: «Ты алчную землю поила дождем». Все это определяет интонацию последней строфы, где синтезируются оба мотива. Поэт не становится на сторону бури, как Лермонтов: «А он, мятежный, ищет бури...», но и не торжествует вместе с «ликующим днем». Он примиряется с законом смены времен, вечного чередования периодов покоя и движения: «Довольно, сокройся! Пора миновалась...» Туча совершила свое дело и теперь может исчезнуть. В оптимистической (хотя и не праздничной) интонации заключительной строфы звучит как подтекст скрытая грусть. И вполне законно сопоставить эту затаенную, подтекстовую грусть с десятилетием со дня трагической развязки восстания декабристов. Таким образом, анализ интонации приводит нас к раскрытию смысла стихотворения².

Интонация у Пушкина никогда не бывает неподвижна. Она изменяется от строфы к строфе, от стиха к стиху. Эти изменения иногда совершенно явны и отчетливы, как в приведенных выше примерах («Я помню чудное мгновенье...», «Город пышный...», «Брожу ли я...» и др.), иногда же совершаются в тесных пределах од-

¹ См. выше стр. 56—58.

² По вопросу о стихотворной интонации имеется обширная немецкая и английская литература. У нас этому вопросу посвящена книга Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» («Опояз», 1922; здесь и обстоятельная библиография). Отчасти затронута эта тема и в исследовании В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» («Опояз», 1921).

ной и той же основной интонации и поэтому менее ощутимы — изменяются только оттенки. В рыдающих звуках первой строфы стихотворения «Для берегов отчизны дальней...» ничего не слышно, кроме «томленья страшного разлуки». Надежда на новое свидание «под небом вечно голубым» вносит смягчающий оттенок (вторая строфа). И, наконец, в последней строфе скрещиваются оба мотива (горя и надежды). Это реквием, но в нем звучат ноты неумирающей надежды: «Но жду его; он за тобой...» Таким образом, в рамках одной и той же скорбной интонации происходит изменение оттенков¹. То же мы видим и в других стихотворениях, имеющих, казалось бы, однообразную эмоциональную окраску («19 октября» 1825 года, «Была пора...» и др.)².

Еле различимые, но тем не менее несомненные интонационные колебания есть и в кратких антологических стихотворениях. В четырех строчках «Отрока» два момента: скромный удел мальчика, сына рыбака (первые полтора стиха):

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря.
Мальчик отцу помогал... —

и блестящие перспективы (два с половиной стиха):

...Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Интонация ломается на восклицании: «Отрок, оставь рыбака!» — и принимает торжественный, величавый характер (отсюда и переход к лексике высокого стиля: «мрежи», «уловлять»). В «Царскосельской статуе» происходит перелом на втором двустишии: «Чудо! не сякнет вода...» Первое двустишие имеет элегическую окраску: «Дева печально сидит...» Во втором двустишии мысль о торжестве искусства над временем образует как бы драматический «катарзис» и придает интонации оптимистическое, повышенное звучание³.

В пределах каждой драматической сцены и каждого диалогического хода есть своя частная завязка и частная развязка. Реплики, шедшие в порядке конфликта,

¹ См. выше стр. 121—122.

² См. выше стр. 108—111, 132—136.

³ См. выше стр. 89—90.

принимают мирное течение, или, наоборот: мирный обмен репликами переходит в конфликт. Так или иначе, начальные интонации к концу сцены или диалогического хода изменяют свою окраску. При несоблюдении этого обязательного закона диалог превращается в анемичное «естественно-разговорное представление», в резонерско-декларативную мешанину. В драматическом развитии сюжета на всех этапах необходима динамика. Это мы видим на примере Шекспира. Сцена Кассия и Брута в «Юлии Цезаре» начинается бурным конфликтом, который разгорается все сильнее и сильнее и доходит до угроз со стороны Кассия. Но тут происходит перелом. От сердца к сердцу перекидывается радуга — реплики начинают звучать нежно и умиленно: «Спокойной ночи, Брут», «Спокойной ночи, добрый брат». Бурно начатая сцена заканчивается мягко и лирически. Суровый Брут ласков и заботлив, как добрая нянюшка, по отношению к мальчику Луцию: «Доброй ночи, милый мальчик, я не хочу тебя тревожить больше...» и т. д. В пушкинском «Борисе Годунове» у Дмитрия в сцене с Мариной всего четырнадцать реплик, но в течение их он совершает сложный путь от романтических любовных порывов через взрыв гордого достоинства («Царевич я. Довольно...») к полному разочарованию в предмете своей страсти. Стоит сопоставить романтический пафос начальных реплик: «Она! Вся кровь во мне остановилась... Волшебный, сладкий голос!..» с последней репликой: «Нет — легче мне сражаться с Годуновым... чем с женщиной — черт с ними, мочи нет...» — чтобы видеть, как стремительно развивается сцена. Тема Марины исчерпана до конца, и она выбывает из трагедии. Резкий поворот, однако, не является неожиданным: он подготовлен всем ходом диалога. В самой преувеличенности романтической речи Дмитрия в начале уже ощущается как подтекст непрочность его увлечения, элемент рыцарской игры.

Этот принцип динамического развития Пушкин проводит и в лирике. В пределах стихотворения совершается определенный эмоционально-интонационный путь, так что финал не совпадает с началом. Поэт не приходит к нам с готовым решением, а воспроизводит весь психологический процесс, как, например, в стихотворении «Брожу ли я...», где мы, вместе с автором, проделываем

путь от безнадежного отрицания к оптимистическому оправданию жизни¹. Пушкинская лирическая речь во многих отношениях соприкасается со сценической. За словами, как неоднократно указывалось в предшествующем изложении, почти всегда чувствуется определенная поза, жест, мимика. Иногда это ораторский жест, как в «Вольности»: «Приди, сорви с меня венок...» — или в стихотворении «Была пора...»: «Недаром — нет! — промчалась четверть века!» Иногда это жест интимный, лирический. Все стихотворение «Пью за здравие Мери...» воспринимается как неторопливый застольный гост, произнесенный в уединении, «без гостей», с наполненным бокалом в поднятой руке. Поэт часто прибегает в своих стихотворениях к диалогической форме, которая соответствует всей его лирической манере. Такие обращения, как «где же кружка?» (в «Зимнем вечере»), «А знаешь: не велеть ли в санки кобылку бурую запречь?» (в «Зимнем утре»), «Эй, пошел, ямщик!..» (в «Бесах») и т. д. — ассоциируются с определенными движениями и определенной мимикой, как это бывает в сценической речи. Пластика позы, движений и мимики составляет закон пушкинской лирики.

Характерно, что Пушкин редко употребляет трехсложные размеры, скованные однообразно падающими ударениями и не дающие поэтому простора для ритмических вариаций². Он пользуется хорейми, пятистопными и шестистопными ямбами, но излюбленным его размером является динамический четырехстопный ямб, представляющий широкие возможности для разнообразных ритмических вариаций, в соответствии с эмоциональными и смысловыми оттенками. Зимний пейзаж в «Зимнем утре» рисуется в порядке его восприятия. Сначала дается общий фон. В первой паре стихов два ударения, в третьем стихе — четыре:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит...

¹ См. выше стр. 76—79.

² Ср. замечание Б. М. Эйхенбаума: «Некоторые ритмические формы (напр., строфа с чередованием четырехстопного и трехстопного ямба) имеют свою как бы прирожденную им интонационную схему, независимо от синтаксиса — своего рода априорный напев» («Мелодика русского лирического стиха», «Опояз», 1922, стр. 18).

Первые два стиха можно произносить двояко: ускоренным темпом (так как творительные падежи тянут к глаголу «лежит», от которого зависят) или, напротив, плавно и медленно (сообразно содержанию). Последнее легче, так как помимо содержания диктуется задержкой дыхания на паузах в конце двух стихов (после «небесами» и «коврами»). При этих вынужденных остановках скороговорка становится затруднительной. Далее, при переходе к частностям картины, ритм идет ровнее. Сначала четыре ударения, затем по три:

Прозра́чный лёс оди́н черне́ет, (четыре)
И ёль скво́зь и́ней зеле́неет, (три)
И ре́чка подо́ льдо́м блестя́т... (три)

Последние два стиха (с тройным ударением), замыкающие период, образуют затихающий каданс.

Ритм вместе с тем связан с моторным эквивалентом. Так, в пятой строфе того же стихотворения:

Скольза́ по у́треннему сне́гу, (три ударения)
Друг ми́лый, преда́димся бе́гу (три)
Нетерпе́ливого ко́ня... (два) —

последний двухударный стих соответствует моторному ощущению ровного, плавного движения.

Замечательно, что Пушкин заставляет вибрировать даже трехсложные, вообще неподвижные, размеры, подчиняя их своей интонации. В стихотворении «Пью за здравие Мери» анапест поддерживается в своем каноническом виде только в четырех стихах (в четвертом стихе первых двух строф и в третьем и четвертом стихах последней строфы) и в качестве основного ритмического фона:

И оди́н, без госте́й...
Но нельза́ быть миле́й...
Ни тоски́, ни поте́ри,
Ни нена́сливых дне́й...

Все остальные стихи начинаются двухсложными словами (в одном случае двухсложным словосочетанием), требующими дополнительного сверхсхемного ударения:

Пью за здравие Мэри,
Милой Мэри моёй.
Тихо záпер я двéри...

Можно крáше быть Мэри,
Крáше Мэри моёй,
Этой мáленькой пэри...

Рэзвой, лáсковой Мэри.

Будь же счáстлива, Мэри,
Сóлнце жízни моёй...

По инерции и начало последнего стиха звучит хорейчески (с ударением на «Пусть»), что создает особую интимно-задушевную интонацию:

Пусть не вéдает Мэри.

Необыкновенное «акустическое богатство» пушкинского стиха, отмеченное еще Белинским, ощущается непосредственно. Оно заключается не только в гармонии ритма, но и в самом звуковом составе стиха. Еще смолodu Пушкина увлекала «пленительная сладость» стихов Жуковского и гармония Батюшкова, и «звуки сладкие» всегда оставались для него существенной стороной стиха. «Сладость» эта зависела от особого ритмико-синтаксического построения стиха и от звуковой инструментовки.

Два момента определяют художественную функцию звука: 1) звукоподражание (звукопись), 2) степень благозвучности, то есть большая или меньшая удобопроизносимость (что зависит от легкости или затрудненности артикуляционных переходов). Стремление к звуковой изобразительности впервые проявилось у Державина. Стих: «Глагол времен, металла звон!..» — путем подбора и расстановки звуков передает бой часов (внутренняя рифма, подчеркивающая звукоподражательное сочетание «ен — он», удвоенное «л» в слове «металл», два «л» в слове «глагол» и пр.). Начало «Водопада» изображает грохот водопада (инструментовка на «р»):

Алмазна сыплется гора.
С высот четыремя скалами;
Жемчугу бездна и сребра
Кипит вниз, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит...

Романтики культивировали преимущественно инструментовку на текучие и плавные согласные «л», «м», «н», допускающие, наряду с раскатистым «р», длительное произношение. Батюшков жаловался на «грубость» русского языка и стремился придать ему «сладость» итальянского, где нет ни «щ», ни стечения трех-четырех трудно произносимых вместе согласных. Он привлекал, ради благозвучия, иностранные географические названия, которые аккомпанировали общему звуковому составу стиха:

Я берег покидал туманный Альбиона.

...Сквозь тонки утренни туманы
На зеркальных водах пустынной Троллетаны...

Пушкин унаследовал от романтиков это тяготение к мелодической инструментовке, но обогатил ее басовыми нотами и усилил ее изобразительные функции. Его формула: «ко звуку звук нейдет» (в стихотворении «Зима. Что делать...»), не была только фразой. Она выражала действительное его отношение к звуковой стороне стиха¹. Отличие пушкинской инструментовки от романтической заключалось в том, что в ней не было ничего искусственного, насильственного. Она была естественной, осторожной, сдержанной и не бросалась слишком заметно в глаза. Слова подбирались одновременно по звуку и по значению. В поисках нужного слова, одинаково удовлетворяющего музыкальным и смысловым требованиям, и состоял творческий труд поэта. Об этих поисках хорошо говорит Маяковский: «Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного... Как будто сто раз примеряется на зуб не сающаяся коронка и, наконец, после сотни примерок, ее нажали, и она села»². Этот процесс нахождения нужного слова наблюдается у Пушкина. У нас нет никаких автографов послания в Сибирь, но можно с уверенностью сказать, что формула «скорбный труд» и рифмовка «труд — руд» были теми «главными», опор-

¹ См. выше, стр. 99.

² В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 12-ти томах, Гослитиздат, М. 1941, т. 10, стр. 231.

ными словами, которые явились первоисточником стихотворения и определили все его смысловое и музыкальное построение¹. Точное ботаническое название ядовитого дерева «анчар» (*Antiaris*), однозвучное с прилагательным «черный» («нчр» — «чрн»), выбрано было Пушкиным (взамен местного яванского «упас»), несомненно, по той причине, что по ассоциации со словом «черный» оно как нельзя лучше подходило к предмету стихотворения. Оно определило его тон, ритм и звук. Это подтверждается черновиком, где сразу появляется именно «анчар». Далее идет подчеркивание основных звуков «ч» и «р» в сопровождающих словах:

Анчар, как верный часовой...
Анчар, как бодрый часовой...
Анчар, как грозный часовой...

Если бы поэт взял в основу слово «упас», имевшееся в источниках, то стихотворение пошло бы по другому пути (может быть, даже оно и вообще не было бы написано). Именно «анчар», а не «упас» дал толчок вдохновению поэта.

Попытки прикрепить звук раз навсегда к определенным смысловым соответствиям (цветовым и т. д.) заранее обречены на неудачу. Художественные функции звука возникают только на фоне содержания, причем ощутимость его зависит от многих условий. Звук становится ощутимым в опорных по смыслу словах, при повторах, рифмовке, аллитерации и т. д. Один и тот же звук в различных комбинациях воспринимается различно. Есть слова, родившиеся из звукоподражания: «гром», «гроза», «рык» и т. п. (их первоначальный корень был простым подражанием грому или рычанию зверя: р-р-р) — но это заключающееся в них «р» ощущается только в соответствующем окружении и на определенном смысловом фоне. В послании в Сибирь (первая строфа) это «р» в сочетании с мрачным «у» (которое само по себе употребляется как междометие скорби, боли и т. д.) и в связи с рифмовкой («руд — труд») звучит сосредоточенно-мрачно². В «Подражаниях Корану» (третий отрывок) оно получает звукоподражательное значение: «Но два-

¹ См. выше стр. 52—55.

² См. выше стр. 54—55.

жды ангел вострубит, на землю *гром* небесный *грянет...*»¹
Попробуйте убрать это скопление «р», и эффект грозной
силы будет потерян: слова превратятся в понятия².

В иных комбинациях то же «р» принимает иной ха-
рактер. Оно звучит мягко:

Ночной зефир
Струит *эфир*.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир...

Это, собственно говоря, два четырехстопных ямба —
только разделенные на пять строк (2+3) ради бóльшей
подчеркнутости внутренних рифм. Тройная рифма на
«—ир», в связи с толчками ритма, передает звуки быстро
текущей реки.

Новый эффект получается при сочетании «р» с «л».
«ж» и «ч»:

...мои стихи, сливаясь и журча...
Текут, *ручьи* любви, текут, полны тобою...

¹ См. выше стр. 141.

² Ср. грозу у Тютчева:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний *первый* гром,
Как бы *резвяся и играя*,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые...

При переходе к изображению дождя появляются мягкие «л» в со-
провождении того же «р»:

Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

И снова скопление «р», но уже с иным значением (шума воды и
ветра):

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам.
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Сочетания «ли», «лю», в связи с звукоподражательным «журча», иллюстрируют сравнение стихов с «ручьями любви». «Р» здесь только аккомпанемент.

Стихотворение «К морю» инструментовано на отзвуках морского шума. Основные звуки, подчеркнутые и рифмовкой, здесь «л», «н», «у», «ы», «ш»: «волны голубые», «заунывный — призывный», «грустный шум», «желанный — туманный», «отзывы — порывы» и т. д. Не последнюю роль играет в этом морском концерте «р»: «гордою красой», «ропот», «бродил», «своенравные порывы», «смиранный парус рыбаков» (вместо первоначального «рыбака»), «взыграл», «кораблей» и т. д. Эти основные звуки суммируются в финальных строфах: «И долго, долго слышать буду твой гул... Перенесу, тобою полн...» И затем заключительный музыкальный аккорд:

И блеск, и тень, и говор волн...¹

Комбинация «р» с «л», «н», гласными «у», «ы», дифтонговыми «ая», «яе», «ой» и т. д. укрепились в русской поэзии при изображении морских и речных волн. У Лермонтова:

*Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной,
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волн...*

У Бальмонта:

*Над пустыней ночью морей альбатрос одинокий,
Разрезая ударами крыльев соленый туман,
Любовался, как царством своим, этой бездной широкой,
И, едва колыхаясь, качался под ним океан...*

Далеко не все звуковые комбинации имеют ясное и непосредственное иллюстративное (звукоподражательное или гармоничное) значение (как в предшествующих примерах). Как объяснить, например, симметрическое расположение «р» (в начале, середине и конце) в стихе: «Роняет лес багряный свой убор»? Это как будто просто случайность. А между тем мы чувствуем, что без этого

¹ См. выше стр. 48.

«р», продетого через стих, он потерял бы свой стержень, что это «р» придает стиху звонкость, которая как-то соотносится с звонкостью чистого осеннего воздуха. Звонкость эта подчеркивается повтором: «рон», «рян». Это становится яснее при сопоставлении с другим описанием осени (отрывок «Осень»), инструментованным на гортанные («г», «к», «х»), зубные и шипящие («с», «т», «ж», «щ»), причем «р» служит только вспомогательным звуком:

*Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей...*

Как видим, здесь передается другая сторона осени — ее шумы. Стих, благодаря переносам, принимает сказочный характер, соответствующий данной инструментовке и картине.

Звуковые повторы, хотя бы и приглушенные, становятся ощутимыми, если они расположены симметрически и в опорных по смыслу словах:

*Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое
То сердечная тоска...*

Однозвучные комбинации, расположенные крест-накрест в конце первого и начале четвертого стиха («р — дн», «рд — чн») и в начале второго и конце третьего стиха («д — л», «д — л»), скрепляют строфу в ритмическом и смысловом отношении.

Иногда один только звук производит определенный художественный эффект. Что обозначает в стихотворении «В крови горит...» это «двигнется», так восхитившее Белинского?

*Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень...*

Почему не «двинется», а «двигнется»? Это взрывное «г» (вторгающееся в гладкое сочетание «и» и «н») дает моторное ощущение усилия и, кроме того, восстанавливает старинный корень («двиг»), в соответствии с библейским стилем стихотворения. В том же направлении

действует и приглушенная аллитерация: «дохнет» — «двигнется»¹.

«Древние индийцы, — пишет Дж. Неру, — придавали большое значение звуку; поэтому их литература, будь то поэзия или проза, отличается ритмичностью и музыкальностью»². Другими словами, индийская литература сохранила черты первобытного синкретизма, объединявшего пляску (ритм, жест), музыку (звук) и слово. К этой первобытной основе тяготеет и стих Пушкина, объединяющий пластический, ритмический и музыкальный элементы. Музыка проникает насквозь всю ткань пушкинского стиха, и перечислить все его звуковые комбинации и оттенки было бы так же трудно, как пересказать словами сонату Бетховена. Здесь мы только наметили некоторые музыкальные тенденции пушкинского стиха.

Ни в каком случае нельзя назвать Пушкина поэтом непосредственных впечатлений, находящимся во власти эмоций, красок и звуков. Не они владеют им, а он владеет ими. Над всей его лирикой господствует мысль. Присущая ему строгая логика проявляется во всей его поэтической работе, сказывается в содержании его стихотворений, в их композиции, ясной целевой установке, постепенности развития темы, антитезах и т. д., о чем сказано выше. Африканская страстность плюс необыкновенная полнота ощущений, управляемые и освещаемые «солнцем ума» — вот формула пушкинской лирики, как и всей его поэзии³.

Пушкин выступил как лирик с самого начала и оставался лириком до конца, хотя и обращался к другим

¹ См. выше стр. 92. Вопрос о звуковой инструментовке рассматривается в статье Л. Якубинского «О звуках стихотворного языка» в сборнике «Поэтика», 1919, стр. 37—57 (здесь и библиография). В том же сборнике интересная работа Осипа Брика «Звуковые повторы», стр. 58—98. О пушкинской звуковой инструментовке см. статью Брюсова «Стихотворная техника Пушкина». (Пушкин, Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, СПб. 1910, т. VI, стр. 362—367).

² Дж. Неру, Открытие Индии, изд. Иностранной литературы, М. 1955, стр. 173.

³ По замечанию Анненкова, бурные порывы темперамента у Пушкина «умеряются требованиями искусства», и выражение их «столь же изящно, как и выражение задумчивости». «Вообще, — говорит Анненков, — поэтическое творчество было у Пушкина как будто поправкой волнений жизни» («А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений», 1855, стр. 93).

жанрам. Можно сказать, что он из лириков лирик, потому что ни у кого из последующих поэтов не было такого богатства и разнообразия. Лирика Пушкина — летопись его жизни, но вместе с тем и летопись эпохи. Он сравнивал себя с «эхом». Но пушкинское «эхо» далеко не бесстрастно: оно звонко откликается на все молодое, свежее, идущее вперед по генеральному пути истории, и отбрасывает то, что мешает, тянет назад и давит на человека. Пушкинский лирический герой — человек в высшем значении этого слова. В целом пушкинская лирика — исповедь одного из лучших людей знаменательной эпохи, переходной от декабристов к поколению революционных демократов.

Революционизирующая сила лирики Пушкина не только в «Вольности», «Кинжале», «Деревне», но во всех его стихотворениях, в том числе и «домашнего» содержания. Пушкинская лирика рассказывала о человеке, о его радостях, страданиях, стремлениях и разочарованиях, задевала дремавшие сердечные струны, пробуждала «чувства добрые», дух независимости, гуманности — очеловечивала людей. «Никто из писателей русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты», — писал Пушкину Дельвиг (сентябрь, 1824). То же самое разумел и Герцен, когда писал о последекабрьском периоде: «Только звонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений»¹. Лирика Пушкина была живым протестом против всякого гнета и насилия. «Поворачивая каменными сердцами», она подрывала самую основу, на которой держался самодержавно-крепостнический строй.

¹ А. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, изд. АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 214.

Поэмы

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

1

«Лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, — писал Белинский, — входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь прометеев живет все создания Зевеса»¹. Эта лирическая стихия ощущается во всех поэмах Пушкина, из которых каждая имеет свою лирическую окраску, свою тональность. Именно Пушкиным создан был тот тип «лиро-эпических» поэм, который господствовал потом на протяжении десятилетий.

Лирический элемент может проявляться тройко: 1) в виде прямых лирических высказываний от лица автора (как в «Руслане», а потом в «Евгении Онегине»), 2) в переключении авторской лирики в мысли и чувства лирического героя (как в «Кавказском пленнике») и, наконец, 3) в определенном освещении событий и характеров (как в «Полтаве» и «Медном всаднике»). Все эти приемы лиризации мастерски комбинируются в поэмах Пушкина, каждый раз применительно к сюжету и теме. Автор постоянно присутствует в своем создании — мы слышим его голос, его интонацию, видим его лицо, смотрим на все его глазами. Отсюда сродство поэм Пушкина с его лирикой, частые совпадения поэменных мотивов с лирическими. Пушкинские поэмы и пушкинские стихотворения выходят из одного источника, вырастают на общей лирической почве.

¹ В. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 2, стр. 12.

Лирическая основа «Руслана и Людмилы» — это праздничное чувство жизни, полнота ощущений, игра молодых сил. Позиция автора шаловливо определяется в посвящении:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних...

Труд поэта — «игривый», песни его «грешные», и цель их, по уверению поэта, — вызвать «трепет любви» в девичьем сердце:

Счастлив уж я надеждой сладкой,
Что дева с трепетом любви
Посмотрит, может быть, украдкой
На песни грешные мои...

Те же «песни грешные» звучат и в юношеской лирике Пушкина:

Зови же сладкое безделье
И легкокрылую любовь...

(«Стансы Толстому», 1819)

С этим связана не раз подчеркиваемая автором «небрежность» писания поэмы. Лира его будто бы «легкая» и «небрежная», струны «ленивые»; он не поет, а «бренчит», и песни его только «легкий вздор»:

Милее, по следам Парни,
Мне славить лирою *небрежной*...

(*Песнь четвертая*)

Но полно, я *болтаю вздор!*..

(*Песнь пятая*)

Ты мне велишь, о друг мой нежный,
На лире *легкой и небрежной*...

Ты, слушая мой *легкий вздор*...

(*Песнь шестая*)

Решусь; влюбленный говорун,
Касаюсь вновь *ленивых струн*;
Сажусь у ног твоих и снова
Бренчу про витязя младого...

(*Там же*)

Конечно, «небрежность» эта — преднамеренная, художественно-рассчитанная, не чуждая молодого кокетства — та же, что в лицейской лирике:

Мараю два иль три куплета...

В полглаза дремля — и зевая...

Пишу короткие стихи
Среди приятного забвенья...

Мои слагаю извиненья
Немного сонною рукой.
Под сенью лени неизвестной...

(«Моему Аристарху», 1815)

Или в минуту вдохновенья
Небрежно стансы намарать...

(«Послание к Юдину», 1815)

Юношеская поэма Пушкина — это сказка, где все дышит молодостью и здоровьем, где печальное не печально, а страшное не страшно, потому что печаль легко превращается в радость, а страшное становится смешным. Автор тешит свое воображение «сладкими думами» и уносится «на крыльях вымысла» прочь от неприглядной действительности:

На крыльях вымысла носимый,
Ум улетал за край земной...

(Эпиграмм)

Это опять-таки повторение того, что говорилось в лицейской элегии «Сон»:

Тогда голпой с лазурной высоты
На ложе роз *крылатые мечты*,
Волшебники, волшебницы слетали...

Терялся я в порыве *сладких дум*...

И в *вымыслах* носился юный ум...

Воспоминания о сказках няни явились лирическим подтекстом поэмы.

Автор играет сказочными образами, как будто не принимая их всерьез. Воображение его скользит по героям, которые обрисовываются легкими контурами, без особой заботы о психологических мотивировках — они и не нужны в сказке.

Молодецкая похвальба: «Я еду, еду, не свищу, а как наеду, не спущу!», и весь этот молодецкий тон в сцене

с Головой — плохо вяжутся с настроениями Руслана, потерявшего супругу и только что размышлявшего о «траве забвения», «вечной темноте времен» и тому подобных романтических тонкостях.

В самой фантастике не всегда соблюдается собственная ее, так сказать, логика. Людмила визжит, хватается за шапку, Черномор пугается, убегает и т. д. Все это похоже на игру:

Седого карлу за коллак
Рукою быстрой ухватила,
Дрожащий занесла кулак
И в страхе завизжала так,
Что всех арапов оглушила...

(Песня вторая)

Страшное не страшно, испуг разрешается в смехе:

Но Черномор уж был известен
И был смешон, а никогда
Со смехом ужас несовместен...

(Там же)

Объясняется все это очень просто: герои еще не получили совершенно самостоятельного существования, не объективировались вполне, не обособились от авторской лирики. Они составляют предмет лирической игры, и пружины их действий находятся пока еще в руках автора. С этой точки зрения вполне понятно, что древнему витязю приписываются пылкие романтические чувства:

Но, страстью пылкой утомленный,
Не ест, не пьет Руслан влюбленный,
На друга милого глядит,
Вздыхает, сердится, горит
И, щипля ус от нетерпенья,
Считает каждые мгновенья...

(Песнь первая)

Сходная картина в лицейском отрывке «Кольна» (1814):

Печален лишь пришелец Лоры...

Задумчиво он страстны взоры
На нежну Кольну устремил,
И тяжело грудь его вздыхает...

То огонь по членам пробегает,
То негою томится дух...

Руслан не древний витязь и не былинный богатырь, а романтический герой, совершающий подвиги для спасения возлюбленной. Подобная модернизация героев давала удобный повод для лирических вторжений автора. Он ставит себя, например, в положение Руслана, лишившегося своей возлюбленной в самый разгар «восторгов»:

И вдруг минутную супругу
Навек утратить... о друзья,
Конечно, лучше б умер я!..

(Песнь первая)

В описании горя Руслана есть правда, но это правда романтическая, взятая вне времени и пространства:

Руслан унынем как убит;
Мысль о потерянной невесте
Его терзает и мертвит...

Руслан томился молчаливо,
И смысл и память потеряв...

(Песнь первая)

Других красок, кроме лирических, здесь нет. Но нахлынули иные настроения, предстали иные картины — и все меняется. Руслан геройствует в сраженьях с Головой и Черномором, как будто забыв о невесте:

Лети хоть до ночной звезды,
А быть тебе без бороды!..

(Песнь пятая)

Знай наших! — молвил он жестоко, —
Что, хищник, где твоя краса?..

(Там же)

Уместна ли эта похвальба в данную минуту? Ведь Руслан еще не нашел своей Людмилы — не знает даже, что с ней и жива ли она. Зато знает это автор. Реальной последовательности нет: просто одна картина сменяет другую, как в волшебной панораме.

Точно так же и Людмила не степенная красавица русской старины и не печальная героиня русских песен, а одна из милых, хотя и «ветреных», Лид и Дорид из пушкинской лирики. Автор изображает свою героиню

с шаловливой, ласковой улыбкой, выставляя на вид собственное к ней лирическое отношение:

Ах, как мила моя княжна!..
Немножко ветрена... так что же?
Еще милее тем она...

(Песнь пятая)

Он сравнивает ее с «Дельфиною суровой», в обрисовке которой чувствуется какой-то намек на реальную личность:

Одной — судьба послала в дар
Обворожать сердца и взоры;
Ее улыбка, разговоры
Во мне любви рождают жар.
А та — под юбкою гусар,
Лишь дайте ей усы и шпоры!..

(Песнь пятая)

В черновике этот мотив (перенесенный потом из четвертой песни в пятую) развернут был подробнее и с автобиографическими подчеркиваниями:

Как я люблю мою княжну,
Мою прекрасную Людмилу,
В печалях сердца тишину,
Невинной страсти огонь и силу,
Затеи, ветренность, покой,
Улыбку сквозь немые слезы...
И с этим юности златой
Все нежны прелести и розы!..
Амур! найду ли наконец
Моей Людмилы образец! —
К тебе я сердцем улетаю.
Дозволь увидеть хоть одну
Людмилу, то есть не жену
(Жены я вовсе не желаю)...

Не говоря о растянутости этого отрывка, начало его звучало слишком патетически, а последний стих грешил неуместной развязностью.

Автор не стесняется подшучивать над своей героиней даже в самые трагические для нее минуты. Она плачет — однако «не сводит взора» с зеркала; решила утопиться — и не утопилась; говорит, что не станет есть, — а затем «подумала — и стала кушать». Нас это не смущает: это вполне в стиле всего рассказа, и мы заранее знаем, что горе здесь не настоящее горе и что все окон-

чится добром, как в сказке. Шутки несколько не нарушают лирического образа героини — напротив, они придают ему «милый» характер. Этому не понимали критики сентиментального толка. В «романической» поэме они искали трогательного и жалостного. «Прелестная Аминта (героиня сентиментальной поэмы Виланда «Оберон»), терзаемая жаждой и голодом на необитаемом острове, — писал один из таких критиков, поэт Олин, — извлекает у меня слезы; Людмила, напротив, заключенная в замке Черномора, часто смешит меня»¹. Нет нужды, что в «Душеньке» Богдановича героиня делает такие же неудачные попытки самоубийства (в этом случае Пушкин просто отдавал дань традиции) и что попытки эти изображаются в гораздо более грубом комическом виде². Но то была поэма определенного «шуточного» жанра, предусмотренного классической поэтикой, а пушкинская поэма воспринималась в «романическом» плане.

Смешны были претензии Катенина, основанные на непонимании субъективно-лирической природы «Руслана». Он требовал русской старины, былинного стиля, былинного окружения и т. д. «Читателю хочется того времени, того быта, тех поверий и лиц, — писал Катенин. — Вокруг ласкового князя Владимира собирает он мысленно Илью Муромца, Алешу Поповича, Чурилу, Добрыню, мужиков-залешан (!), видит их сражающимися с Соловьем-разбойником, с Ягой-бабой (!), с Кашеем бессмертным (!), со Змеем Горынычем и, встретя вместо них незнакомцев, не знает, где он, и ничему не верит»³. Можно себе представить, во что превратилась бы поэма Пушкина, если бы он в самом деле загрузил ее этими «мужиками-залешанами» и прочими сказочно-былинными персонажами! Получилось бы нечто вроде тяжелой катенинской «Песни о Мстиславе», написанной частично песенным разностопным размером или написанной тем же размером неуклюжей повести Д. Церте-

¹ «Рецензент», 1821, № 5. Статья без подписи, но авторство Олина устанавливается позднейшей его ссылкой на нее в статье о «Бахчисарайском фонтане», В. Зелинский, Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина, М. 1903, ч. 1, стр. 90.

² Подробно о связи «Руслана» с поэмой Богдановича — в моей статье о «Душеньке» («Литературный вестник», 1903, № 1).

³ «Литературная газета», издаваемая бароном Дельвигом, СПб. 1830, т. II, № 42, стр. 43.

лева «Василий Новгородский». Не интерес происшествий и не подражанье былинной старине, а вольный лиризм и свободная игра фантазии, не управляемая ничем, кроме внутреннего, субъективного чувства, — вот что составляло душу «Руслана», всю его прелесть.

2

Поэма сверкает радужными переливами красок, как в калейдоскопе. Это настоящая симфония красок. Картины боевые чередуются с мирными, веселые и смешные с мрачными и страшными. Сочетание их приобретает иногда резко контрастный характер. В поэмах Пушкина действует тот же закон контрастов, что и в его лирике. Вот нежная, трепетная сцена брачной ночи. Стих льется плавно и певуче:

Вы слышите ль влюбленный шепот,
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?..

(Песнь первая)

И вдруг резкий переход к страшному и таинственному. Внезапность события подчеркивается переносами (enjambement) и темпом стиха; идут быстрые, обрывистые фразы:

...Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Лампада гаснет, дым бежит,
Кругом все смерклось, все дрожит,
И замерла душа в Руслане...
Все смолкло. В грозной тишине
Раздался дважды голос странный,
И кто-то в дымной глубине
Взвился чернее мглы туманной...

(Там же)

Фантастическое проводится через живое восприятие — через зрительные, звуковые и моторные ощущения — и тем самым становится почти что реальностью. Что значит это «дважды» в стихе: «Раздался *дважды* голос странный»? Достоевский говорил в одном из своих

романов, что если хочешь, чтобы поверили выдумке, то надо вставить какую-нибудь неожиданную подробность, и тогда выдумка покажется правдой. Именно такой подробностью и является это пушкинское «дважды». Вся картина удивительно сильна. Чего стоит, например, одна такая фраза, как «свет блеснул в тумане»! Тут вся суть романтизма, квинтэссенция романтического восприятия мира. Но пушкинский романтизм особого рода — в нем чувствуется реальный, обобщающий смысл. Фантастическое изображение какой-то грозной, таинственной силы, настигающей человека в самый момент полного счастья, не вызывает ли ряд представлений и аналогий совсем не фантастического характера?

Людмилы нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой.

(Песнь первая)

Пусть не реальны действующие лица, но реальна лирика их ощущений, поскольку это лирика самого автора.

В «Руслане» не было еще — и в этом прав Белинский — полного романтизма, проникающего всю ткань произведения, как потом в «Кавказском пленнике»; это был только шаг к романтизму. Многое здесь шло от традиции — от «Душеньки» и «богатырских» поэм (Н. Львова, Н. Радищева-сына и др.)¹, от Ариосто и Вольтера и т. д. Но там, где авторская лирика вступала в свои права, появлялись островками свежие, вновь найденные романтические картины, звучала легкая музыка романтизма, какой еще не было даже у Жуковского:

И слышно было, что Рогдая
Тех вод русалка молодая
На хладны перси приняла
И, жадно витязя лобзая,
На дно со смехом увлекла,
И долго после, ночью темной.
Бродя близ тихих берегов,
Богатыря призрак огромный
Пугал пустынных рыбаков.

(Песнь вторая)

¹ Подробно об этом см. мою статью «Первая поэма Пушкина» («Временник Пушкинской комиссии», изд. Пушкинского дома АН СССР, 1937, вып. 3, стр. 183—202).

Не получилось бы у Жуковского ни этого нагнетательного речевого напора, создаваемого тройным певучим созвучием на «ая» (Рогдая — молодая — лобзая) и повторным соединительным «И» в начале трех стихов («И слышно было...» — «И, жадно...» — «И долго...»), ни этой инструментовки на «л» с ассонансами внутри стиха (русалка — хладны — приняла — увлекла), ни этой убаюкивающей мелодии стиха. Это была новая, чисто пушкинская музыка, какой никто до того не слышал. Все было здесь ново. Не сказал бы Жуковский, что русалка увлекла витязя на дно «со смехом» (слишком ясно сквозит здесь мысль о «равнодушии» природы), и не дал бы рассказу в этом случае косвенного оборота: «И слышно было...», набрасывающего на событие дымку легендарности и тем самым снимающего с автора ответственность за его истинность. Автор рассказывает не от себя, а передает слух со слов «пустынных рыбаков», как потом и во вполне реалистическом «Утопленнике»: «Есть в народе слух ужасный...» Совсем не в духе Жуковского был и самый мотив лобзающей мертвого витязя русалки (подхваченный потом Лермонтовым в «Русалке»). Замечательно, что эта мягкая элегическая картина следует тотчас за гиперболически-натянутым описанием единоборства Рогдая с Русланом.

История Рогдая служит рамкой второй песни. Песня ею начинается и ею кончается; центральная часть посвящена рассказу о Людмиле. Получается композиционное кольцо. Финал связывается с тем, что высказывается в общей форме во вступлении ко второй песне:

Но вы, соперники в любви,
Живите дружно, если можно!
Поверьте мне, друзья мои:
Кому судьбою непременной
Девичье сердце суждено,
Тот будет мил на зло вселенной;
Сердиться глупо и грешно...

Пейзажи в «Руслане» окрашиваются в лирические тона, соответственно характеру данной ситуации. Легкими, прозрачными красками рисуется картина заката. В стихе звучит мягкая и нежная мелодия вечера:

Уж побледнел закат румяный
Над усыпленную землей;
Дымятся синие туманы,
И всходит месяц золотой...

(Песнь третья)

Что-то угрожающее чувствуется в картине ночи перед изменническим умерщвлением Руслана:

Долина тихая дремала,
В ночной одетая туман,
Луна во мгле перебежала
Из тучи в тучу и курган
Мгновенным блеском озаряла...

(Песнь пятая)

Иные звуки, иные краски. Стих не совпадает с цельной фразой (как в первом отрывке), отрезает часть фразы и поэтому звучит не так напевно. Перебегающая луна, быстро наплывающие тучи, мгновенный блеск, озаряющий курган, — все полно какой-то тревоги. И совсем мрачный колорит принимает картина в тот момент, когда приближается Фарлаф:

Луна чуть светит над горою;
Объяты рощи темнотою,
Долина в мертвой тишине...
Изменник едет на коне.

(Там же)

Соседние рифмы и отрывочные фразы придают стиху зловещий характер (как в «Людмиле» Жуковского).

Пушкин необыкновенно отчетлив в своих пейзажах. Если раз изображенная обстановка через определенный промежуток упоминается снова, то он не забывает ни одной подробности из данной раньше картины. В четвертой песне пейзаж, представляющийся Ратмиру на пути к двенадцати девам, рисуется сгущенными, чувственными красками, предвещающими чувственные наслаждения, которые его ожидают:

Но день багряный вечерел...

Зари последний луч горел
Над ярко-позлащенным бором.

Вид замка — суровый. Ратмир выезжает в долину —

И видит: замок на скалах
Зубчаты стены возвышает;
Чернеют башни на углах...

В пятой песне описывается идиллическое счастье Ратмира с «милой пастушкой», ради которой он покинул замок двенадцати дев:

Двенадцать дев меня любили:
Я для нее покинул их;
Оставил терем их веселый;
В тени хранительных дубров
Сложил и меч и шлем тяжелый...¹

Авторские отступления — то лирические, аккомпанирующие фабуле, то иронические, контрастирующие с нею, — придают рассказу личный тон, соответствующий

¹ Из-за одного только знака препинания: точки с запятой после «дубров», стоящей во всех прижизненных изданиях, — получается видимое противоречие. Выходит, что замок двенадцати дев находился среди «хранительных дубров»:

Оставил терем их веселый
В тени хранительных дубров;
Сложил и меч и шлем тяжелый!..

Однако никаких «хранительных дубров» вокруг замка не было, потому что он возвышался «на скалах». Эти «хранительные дубровы» явно относятся к новой идиллической обстановке, окружающей Ратмира:

На склоне *темных* берегов...
В прохладном сумраке *лесов*
Стоял поникшей хаты кров,
Густыми соснами венчаный...
Долина с *рощею* прибрежной...
Плывет к *лесистым* берегам...

Именно здесь Ратмир и «сложил и меч и шлем тяжелый». Стих: «В тени хранительных дубров» не должен отделяться от следующего никаким знаком:

В тени хранительных дубров
Сложил и меч и шлем тяжелый...

Этот пример показывает, как внимателен и точен был Пушкин в своих описаниях: раз созданная картина навсегда запечатлевалась в его художественной памяти. Гнедич, печатавший «Руслана», плохо вчитался в текст и допустил ошибку (спуск точки с запятой в конец следующей строки), а Пушкин, вообще небрежно относившийся к корректурам, не исправил в последующих двух изданиях этой ошибки, и она механически повторялась почти во всех позднейших изданиях (в том числе и в обоих Академических, большом и малом). Правильная пунктуация восстановлена в «Библиотеке поэта» (большая серия, под моей редакцией, 1939, т. II, стр. 54).

индивидуалистическому духу поэмы. Автор все время подчеркивает свою роль рассказчика. Он играет с читателем и дразнит его любопытство, прерывая повествование на самом интересном месте — как, например, во второй песне, в момент, когда Рогдай настаивает Руслана:

Руслан вспылал, вздрогнул от гнева;
Он узнает сей буйный глас...

И вдруг:

Друзья мои! а наша дева?
Оставим витязей на час...

И в конце песни, после рассказа о Людмиле:

Но что-то добрый витязь наш?
Вы помните ль нежданну встречу?..

Любопытно, что к этим приемам сказа Пушкин вернулся в «Евгении Онегине». Так он обрывает третью главу романа в самый момент «нежданной встречи» Татьяны с Онегиным (после ее письма к нему):

Но следствия *нежданной встречи*
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докопчу после как-нибудь.

Однако развязки этой «нежданной встречи» читателю пришлось ждать более года (третья глава издана в 1827 году, следующие две — в 1828). Характерно повторение той же формулировки, какая была в «Руслане»: и там и тут — «нежданная встреча».

В манере повествования в «Евгении Онегине» есть много общего с юношеской поэмой Пушкина. Тот же непринужденный разговор с читателем. В «Руслане»:

Ты догадался, мой читатель,
С кем бился доблестный Руслан...
(*Песнь вторая*)

Чем кончу длинный мой рассказ?
Ты угадаешь, друг мой милый...
(*Песнь шестая*)

и т. д.

В «Евгении Онегине»:

И вы, читатель благосклонный,
В своей коляске выписной...

(Глава седьмая, строфа V)

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче, как приятель.
Прости...

(Глава восьмая, строфа XLIX)

и пр.

Автор вводит читателя в свою лабораторию. В «Руслане»:

Я не Омер: в стихах высоких
Он может воспевать один
Обеды греческих дружин
И звон и пену чаш глубоких...

(Песнь четвертая)

В «Евгении Онегине»:

И кстати я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строках
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцати веков кумир!..

(Глава пятая, строфа XXXVI)

В «Руслане»:

Но, други, девственная лира
Умолкла под моей рукой;
Слабеет робкий голос мой —
Оставим юного Ратмира;
Не смею песней продолжать...

(Песнь четвертая)

В «Евгении Онегине»:

Я думал уж о форме плана
И как героя назову,
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

(Глава первая, строфа LX)

И там и тут перед нами живой автор. Но в «Руслане» это пылкий юноша, а в «Евгении Онегине» зрелый человек с обширным жизненным опытом.

3

«Руслан» писался три года, и естественно, что каждая песня была шагом вперед, имела собственный характер, как и отдельные главы «Евгения Онегина». Поэт рос вместе со своим произведением. Он начинал поэму в духе «веселых снов» и «сердечных вдохновений» юношеской своей лирики, но к концу в ней зазвучали иные, более серьезные ноты.

Шестая, последняя песня заметно отличается от прочих. Она примыкает к лицейским стихотворениям, посвященным двенадцатому году. Одна и та же рука писала оду «Воспоминания в Царском Селе» и через четыре года заканчивала «Руслана». Субъективно-лирический элемент постепенно уступал место героическому. Уже в пятой песне Руслан фигурировал в качестве представителя «русской силы»:

Меж тем, на воздухе слабея
И силе русской изумясь...

Смирись, покорствуй русской силе...

В шестой песне героика получает решительное преобладание. Картина боя с печенегами по силе и пафосу приближается к позднему описанию Полтавского боя: тот же стремительный темп и гиперболический способ изображения¹. В «Руслане»:

И день настал. Толпы врагов
С зарею двинулись с холмов;
Неукротимые дружины,
Волнуясь, хлынули с равнины...

В «Полтаве»:

Сыны любимые победы,
Сквозь огонь окопов рвутся шведы;
Волнуясь, конница летит...

¹ «Лучшая песнь, по-моему, шестая, — писал Кюхельбекер, — сражение тут не в пример лучше, чем в «Полтаве» («Дневник В. К. Кюхельбекера», изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 289).

Совпадают словесные формулы: и там и тут вражеская конница мчится, *волнуясь*.

В «Руслане»:

Бойцы сомкнулись, полетели
Навстречу рати удалой,
Сошлись — и заварился бой.
Почуя смерть, взыграли кони,
Пошли стучать мечи о брони;
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались;
Сомкнутой, дружною *стеной*
Там рубится со *строем строй*;
Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там русский пал, там печенег;
Там клики битвы, там побег...

В «Полтаве» скопление аналогичных деталей и такое же быстрое перечисление. Некоторые выражения совпадают:

И с ними царские дружины
Сошлись в дыму среди равнины:
И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим *строем* свежий *строй*
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся плеча...
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...

В «Руслане» перед описанием второй битвы:

Еще в бездейственном покое
Дремало поле боевое...

В «Полтаве» после утреннего боя:

Уж близок полдень. Жар пылает,
Как пахарь, битва отдыхает...

По стилю и содержанию шестая песня историческая эпопея, основанная на былинном материале, с которым

Пушкин был знаком по сборнику Кирши Данилова¹. В вариантах мы находим прямые указания на былин-ные источники шестой песни. В описании нашествия печенегов в черновике упоминаются, наряду с Русланом и Рогдаем, и былинные Добрыня и Илья:

Где грозный, пламенный Рогдай
И где Руслан и где Добрыня?..

Вариант:

Где грозный, пламенный Рогдай,
Илья, Руслан и ты, Добрыня?..

Характерно, что сказочный сюжет поэмы вдвинут в определенные исторические рамки. Вместо былинных татар у Пушкина нападают на Киев исторические печенеги². Историческая тенденция сказывается также и в черновике пятой песни — в ссылке на «историка Никона» (то есть на Никоновский свод, цитируемый Карамзиным в примечаниях):

Историк Никон говорит...

В окончательном тексте:

Монах, который сохранил
Потомству верное преданье...

В соответствии с этой «историчностью» и вступление к шестой песне имеет не столько шутивно-иронический, сколько серьезный лирический характер:

Ты знаешь, милая подруга:
Поссорюсь с ветреной молвой,
Твой друг, блаженством упоенный,
Забыл и труд уединенный,
И звуки лиры дорогой.
От гармонической забавы
Я, негой упоен, отвык...
Дышу тобой — и гордой славы
Невнятен мне призывный клик!..

¹ Кирша Данилов, Древние русские стихотворения, М. 1804, Более полное издание с указанием имени Кирши Данилова и предисловием И. Ф. Калайдовича вышло в 1818 году, когда Пушкин писал четвертую песню.

² О печенежских набегах при Святославе и Владимире — в первом томе «Истории Государства Российского» Карамзина (гл. VII и IX). Восемь томов его «Истории» вышли в 1818 году.

И затем итоговая формулировка содержания всей поэмы в целом и, в частности, шестой песни. Это не только «преданья любви», но и «преданья славы»:

Но ты велишь, но ты любила
Рассказы прежние мои,
Преданья *славы* и любви...

Эпос окончательно торжествует над иронией и субъективной лирикой, история над сказкой.

В связи с этим меняется стиль и манера повествования. Стих крепнет, становится более строгим и мужественным. Лица и события изображаются конкретнее. В первых песнях было много условного, традиционного. Что характерного, например, для поведения Людмилы во второй песне?

Она подходит — и в слезах
На воды шумные взглянула,
Ударила, *рыдая*, в грудь...

Это традиционный жест отчаяния вообще, не имеющий индивидуальных признаков.

Меланхолические размышления Руслана на поле битвы (в третьей песне) напоминают сентиментально-медитативную элегию карамзинского типа. Сентиментальные мотивы его монолога звучали еще резче в черновике:

Что нужды — свет души моей,
Людмила, ангел незабвенный,
Вспомнив взор твоих очей,
Пускай умру, молвой забвенный,
Твоей любовью блаженный...

Но это уже была крайность, явно переходившая границы правдоподобия; Пушкин откинул это место.

Речь Руслана спускается иногда до простой разговорной речи, но такая речь в устах древнего витязя становится мало достоверной, слишком психологически утонченной:

Не спится *что-то*, мой отец!
Что делать: *болен я душою*,
И сон не в сон, как *тошно* жить.
Позволь мне сердце освежить
Твоей беседою святою...

(*Песнь первая*)

Эти «что-то», «болен я душою», «тошно» и пр. звучат слишком изнеженно.

В шестой песне «Руслана» нет подобных промахов. Здесь чувствуются уже реалистические тенденции. Жесты и поведение действующих лиц психологически более мотивированы и характерны для данного лица и данной ситуации. Волнение старого князя при виде спящей Людмилы выражается иначе, чем волнение Руслана. Видно и то, что это старик, и то, что он испуган и не знает, что делать:

В лице печальном изменясь,
Встает со стула старый князь,
Спешит тяжелыми шагами...

И старец беспокойный взгляд
Вперил на витязя в молчаньи...

Другого рода поведение Руслана: у него волшебное кольцо, и он действует быстро и энергично, даже не обращая внимания на Фарлафа, бросившегося к его ногам:

Но, помня тайный дар кольца,
Руслан летит к Людмиле спящей,
Ее спокойного лица
Касается *рукой дрожащей...*

Только эта «дрожащая рука» и выдает волнение Руслана.

Сравнение с черновиками показывает планомерное стремление Пушкина к психологизации действующих лиц. В сцене пробуждения Людмилы первоначально говорилось:

Казалось, будто страшный сон
Еще глаза ее тревожит.

Но «страшный сон» здесь звучит слишком грубо и мало оригинально — это просто продолжение финальной сцены пятой песни (когда Черномор ловит Людмилу в сети). В окончательной редакции гораздо тоньше:

Казалось, что какой-то сон
Ее томил мечтой неясной...

Именно «мечта неясная» и должна была томить Людмилу: в своем заколдованном сне она все время

ощущала присутствие Руслана. Таким образом, вместо повторения прежнего, вводится новая деталь, психологически более достоверная.

Речь Людмилы в черновике слишком говорлива и риторична: «Руслан! Ужели?..» и пр.:

Вдруг [видит] князя... Это он...
Руслан! Ужели! Быть не может —
И ты, отец мой!.. вы со мной!.. —
Все трое в радости немой,
Рыдая, обняли друг друга...

Есть минуты, когда слова не нужны, и в окончательной редакции сцена разыгрывается молчаливо:

И вдруг узнала — это он!
И князь в объятиях прекрасной.
Воскреснув пламенной душой,
Руслан не видит, не внимает,
И старец в радости немой,
Рыдая, милых обнимает...

Действующие лица не слиты здесь в одну кучу, как в черновике («все трое... обняли друг друга...»), а обособлены друг от друга: у каждого своя позиция. Сцена выиграла в отношении краткости и стала психологически и мимически глубже обоснованной.

Начало первой песни — сжатое, колоритное — обещало как будто повмю историческую:

Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Они веселье в сердце лили,
Шипела пена по краям,
Их важно чашники носили
И низко кланялись гостям.

Все дышало здесь степенной стариной: медленное круговое движение сосудов («не скоро...»), важная осанка чашников, низкие их поклоны. Белинский предполагал даже, что первые семнадцать стихов были поводом для «присочинения» к ним всей поэмы. Далее начиналась сказка, где отсутствовали исторические реалии и действие происходило вне времени и пространства.

В шестой песне мы снова возвращаемся на землю. Руслан становится здесь реальнее и психологичнее. Даже его чудесные подвиги в сражении с печенегами, напоминающие былинные подвиги Ильи, получают реальную мотивировку: его вдохновляет нетерпеливая жажда увидеть Людмилу. Это и придает ему богатырские силы:

Блистая в латах, как в огне,
Чудесный воин на коне
Грозой несется, колет, рубит,
В ревуший рог, летая, трубит ..

Победе Руслана дается более естественное объяснение, чем его победе над Головой и Черномором. Руслан действует не одинолично, а вместе со всеми киевскими воинами:

На трубный звук, на голос боя
Дружины конные славян
Помчались по следам героя,
Сразились... гибни, басурман!
Объемлет ужас печенегов;
Питомцы бурные набегов
Зовут рассеянных коней,
Противиться не смеют боле
И с диким воплем в пыльном поле
Бегут от киевских мечей...

Картина бегства печенегов с точки зрения реальности мало чем уступает описанию бегства шведов в «Полтаве».

В изображении набега печенегов нет ничего преувеличенного, фантастического. Это совершенно реальная — даже во всех подробностях — историческая картина. Конкретные черты, характерные для быта и нравов кочевников, переданы с не меньшей точностью, чем у Карамзина. Сначала непосредственное зрительное впечатление, с определенной точки зрения — издалека, со стены:

И видят: в утреннем тумане
Шатры белеют за рекой;
Щиты, как зарево, блистают,
В полях наездники мелькают,
Вдали подъемля черный прах;
Идут походные телеги,
Костры пылают на холмах...

И затем только объяснение представившейся картины:

Беда: восстали печенеги!

В черновике все это гораздо слабее — нет ни шатров, ни телег, ни костров. Вместо этого шаблонные, чисто словесные сравнения и вялые эпитеты:

И видят: на родных полях
В прозрачном утреннем тумане
Сияют шлемы! копий лес!..
Как вихорь, всадники мелькают,
Как тучи синий свод небес,
Строй долины покрывают...

4

Эротика не является истинным пафосом поэмы. Она только обрамляет фабулу, которая говорит совсем о другом: о чистой любви и супружеской верности. Эротические мотивы противостоят фабуле, играют роль контрастного фона. Невинный сон Людмилы на руках Руслана сопоставляется, например, с притворным сном другой красавицы:

Я помню Лиды сон лукавый...
Ах, первый поцелуй любви,
Дрожащий, легкий, торопливый,
Не разогнал, друзья мои,
Ее дремоты терпеливой...

(Песнь пятая)

Параллельная фабула Ратмира — его пребывание в замке двенадцати дев и идиллия с «милой пастушкой» — ярко подчеркивает то, что лежит в основе центральной фабулы. Чистая любовь противопоставляется здесь преходящим чувственным наслаждениям:

Моя подруга мне милей;
Моей счастливой перемены
Она виновница была;
Она мне жизнь, она мне радость!
Она мне возвратила вновь
Мою утраченную младость,
И мир, и чистую любовь...

(Там же)

Эротика в «Руслане» не играет серьезной роли. Так же, как автор играет сказочными образами, так играет он и любовными мотивами, облекая их в шуточные фор-

мы. Эротика носит здесь демонстративный характер. Это поза, принятая для определенной цели — вызов ханжескому мистицизму, процветавшему при дворе и являвшемуся орудием реакции.

Мистицизм, под влиянием двора, в это время вошел в моду. В послании к Горчакову (1819) Пушкин сатирически изображает светские салоны, которые наполнились «святыми невеждами» и превратились в арену мистического «кривлянья». Этому казенному ханжеству он противопоставляет веселое общество «Зеленой лампы»:

Тогда, мой друг, забытых шалунов
Свобода, Вах и музы угощают...

Не вижу я изношенных глупцов,
Святых невежд, почетных подлецов
И мистики придворного кривлянья!..

В такой обстановке эротические эпизоды «Руслана» приобретали особую остроту. «Грешная» поэма Пушкина в этом смысле была аналогична его стихотворениям из цикла «Зеленой лампы», где эротика чередуется с выпадами против «небесного царя», а иногда и против «земного». Обвинения в «безнравственности», которые предъявлялись Пушкину, были в то же время замаскированными обвинениями в либерализме. В «Невском зрителе» (1820, № 7) «безнравственность» связывалась с революцией. «Тогда как во Франции в конце минувшего столетия, — писал анонимный критик, — стали в великом множестве появляться подобные сему произведения, произошел не только упадок словесности, но и упадок нравственности» (намек на революцию).

Самым резким проявлением вольтеррианской агрессивности «Руслана» была пародия на «Двенадцать спящих дев» Жуковского (в четвертой песне). Пушкину был чужд мистически окрашенный германский романтизм Жуковского. Романтические источники он видел в жизнерадостной поэзии романских народов и с этой точки зрения отстаивал (в 1825 году) против Полевого права Ариосто на титул поэта романтического. Обличая «прелестную ложь» Жуковского и превращая его таинственный замок «Двенадцати спящих дев» в приют наслаждений, Пушкин этим самым заявлял протест против абстрактного германского романтизма. Однако пародия направлена была не только против Жуковского;

она метила выше — в придворных ханжей. По отношению к Жуковскому это была вполне дружеская пародия. Впоследствии, когда миновала полемическая ее злободневность, Пушкин значительно смягчил ее, выпустив шесть стихов (во втором издании, 1828).

Идея раскрепощения человеческой личности выражалась во всем свободолобивом, боевом направлении поэмы. Она вся проникнута пафосом борьбы с «кознями вероломства». Переходя к рассказу о предательстве Фарлафа, поэт восклицает:

Зачем я должен для потомства
Порок и злобу обнажать
И тайны козни вероломства
В правдивых песнях обличать?..

(Песнь пятая)

Торжество правды над коварством, злобой и насилем — вот содержание поэмы. Конечно, не надо искать здесь какой-нибудь аллегии. «Руслан» — только сказка, с обычным в сказках резким противопоставлением добрых и злых персонажей и с канонической счастливой развязкой. Однако общий светлый, мужественный тон поэмы, вера в неминуемую победу правды, убеждение, что смелость и твердость преодолеют в конце концов все препятствия, — все это, несомненно, отражало до известной степени настроение, сказывавшееся и в лирике. Его поэма по духу была вполне декабристской.

Финн обращается к Руслану с ободряющим словом:

Но зла промчится быстрый миг;
На время рок тебя постиг.
С надеждой, верою веселой
Иди на все, не унывай;
Вперед! мечом и грудью смелой
Свой путь на полночь пробивай.

(Песнь первая)

Этот мотив сильнее подчеркнут в окончательном тексте. Черновой вариант последних двух стихов звучал слишком по-жуковски:

В минуты грусти не забудь,
Что гром на праведных не грянет
И счастья светлый день настанет...

Как видим, Пушкин сознательно усиливал боевой характер данного места.

В 1823 году, в момент усиления цензурных строгостей, он сомневался в возможности переиздания своей поэмы. «Уверены ли вы, — писал он Гнедичу, — что цензура, поневоле пропустившая в первый раз Руслана, нынче не опомнится и не заградит пути второму его пришествию?» Сомнение относилось не только к эротике «Руслана», но и к общему его направлению.

5

Пушкин едва ли ставил себе какие-нибудь новаторские задачи, когда приступал к своей поэме. Он свободно отдавался полету своей фантазии, не считаясь ни с какими правилами, и, может быть, благодаря этому, его поэма и явилась разрешением вопроса о новом эпическом жанре, занимавшего критиков и поэтов.

Старая классическая поэма типа «Россиады» явно отживала свой век, а путь, которым должна идти новая современная поэма, еще не был найден. Классицизм пока еще не сдавал своих позиций. Интересно, что в самый год издания «Руслана» (1820) вышла в свет эпическая поэма некоего А. Волкова «Освобожденная Москва», написанная по всем правилам классицизма, то есть александрийским стихом, в «высоком стиле» и с обязательной примесью «чудесного», и поэма эта была встречена критикой довольно радушно. Арзамасцы, представители новой поэзии, ограничивались «безделками», по терминологии того времени, — балладами, элегиями, дружескими посланиями и т. д. В этом отношении поэзия классицизма была богаче, так как захватывала широкие исторические и общественные темы. Новому литературному направлению требовалось для закрепления своих позиций выйти из рамок «безделок» и создать крупный эпический жанр, по «важности» не уступающий тому, чем обладала старая школа.

Особенные надежды возлагались при этом на Жуковского. Друзья настоятельно убеждали его бросить «безделки» и приняться за поэму «важного» рода, разумея под этим, согласно традиции, эпопею на русском историческом материале. Батюшков возмущался, узнав,

что Жуковский сочиняет новую балладу. «Зачем не поэму? — писал он. — Чудак, ты имеешь все, чтобы сделать себе прочную славу, основанную на важном деле... Оставь безделки нам» (1814). Жуковский пытался овладеть большим эпическим жанром. Еще в 1810 году он задумал поэму «Владимир», которую относил к жанру «romantisches Heldengedicht»¹. Существенным отличием этого жанра была романтическая свобода формы и содержания. «Я позволю себе смесь всякого рода вымыслов, — писал он, — но наряду с басней постараюсь внести истину историческую, а с вымыслом постараюсь соединить и верное изображение нравов, характеров, мнений». Не трудно заметить, что это самое и было отчасти осуществлено в «Руслане» (особенно в шестой песне). «Владимир» Жуковского так и остался только в проекте, а изданная им в 1817 году «старинная повесть» «Двенадцать спящих дев» не могла претендовать на имя поэмы. Это было просто соединение двух баллад, содержание которых к тому же было заимствовано из немецкого мистического романа Шписа (1796). Балладный размер, отсутствие ясно очерченных персонажей, мистический туман, в котором тонула реальная связь происшествий, — все это мешало воспринимать произведение Жуковского как поэму. Ему так и не удалось выйти за пределы балладного жанра.

Горячим пропагандистом «больших родов» в поэзии выступал Батюшков в своих критических статьях. Только эпическая поэма, по его мнению, была «важным делом», способным доставить поэту «великую славу». На это «важное дело» он толкал и Жуковского, и молодого Пушкина. За своей «легкой поэзией» он признавал только значение стилистических упражнений. Эпическую поэму он мыслил в экстенсивном плане, то есть как широкое, систематическое изображение важного исторического события, хотя и без педантического соблюдения классических правил. Единственным новым требованием, которое он выставлял, было требование искренности: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь» («Нечто о поэте и поэзии», 1815). Приподнято-преувеличенное представление Батюшкова об эпосе и требование «возвышенного» морального мирозерцания, как необ-

¹ Романтическая героическая поэма (нем.).

ходимой предпосылки эпического творчества, были очень недалеко от классических традиций, тем более что и защитники классицизма, неоклассики, не придавали в это время существенного значения строгому выполнению всех классических правил, ориентировались, как и Батюшков, на поэмы Тассо и Камозенса, поэтов доклассического периода. Практически Батюшков не пробовал осуществлять эпическую поэму в том масштабе, в каком она ему рисовалась. Он остался мастером малых форм.

Таким образом, два главных представителя новой поэзии оказались бессильными создать поэму нового типа. Это удалось двадцатилетнему Пушкину. Его «Руслан» показал, что никакая реставрация старой эпической поэмы, хотя бы и с некоторыми романтическими коррективами, невозможна и что решение вопроса о новой поэме лежит совсем не на том пути, где его искали.

Тщетно пытался Воейков в своей неуклюжей статье в «Сыне отечества» втиснуть «Руслана» в знакомые уже рубрики. Это не была поэма «шуточная», как «Душенька», потому что в ней слишком силен был лирический элемент. Это не была и поэма «богатырская», как ее проектировал Н. А. Львов в начатом им «Добрыне» (1804), потому что главное место в сюжете занимала любовная тема. Это была поэма «лиро-эпическая», или, другими словами, романтическая, потому что внесение в эпос лирического элемента само по себе было уже фактом романтического значения. Но пушкинский романтизм был особого свойства. Это был не абстрактный романтизм Жуковского, уводивший в надзвездные сферы, а романтизм молодости, здоровья и силы, романтизм, в котором были уже реалистические задатки. Даже уносясь на «крыльях вымысла», Пушкин не забывал о земле. Действительность постоянно напоминала о себе, прорываясь сквозь фантастическую ткань рассказа — в виде лирических и автобиографических отступлений и авторских оценок лиц и событий. Этому сплаву различных элементов — истории и сказки, иронии и лирики — придавала органическое единство личность пылкого и вольнолюбивого автора.

Важнее всего была произведенная Пушкиным реформа стиха. Он закрепил за поэмой лирический четырех-

стопный ямб с рифмой, который до него только частично применялся Херасковым в его полушуточной, полудидактической «Бахариане» (1803), а у Радищева-сына в его шуточном «богатырском» стихотворении «Алеша Попович» (1801) подчинен был строфическому делению (по шести стихов с четырьмя перекрестными и двумя соседними рифмами). Пушкин придал этому ямбу свободное лирическое движение, не стесненное правильным чередованием рифм. Он употребляет в «Руслане» тройные и четверные рифмы, захватывая по двадцати стихов одним речевым потоком:

Трепеща, хладною рукой
Он воплощает мрак немой...
О, горе: нет подруги милой!
Хватает воздух он пустой;
Людмилы нет во тьме густой,
Похищена безвестной силой.

(Песнь первая)

«Отец наш, не продлим разлуки;
Не бойся: едем за княжной!»
И с благодарностью немой
В слезах к ним простирает руки
Старик, измученный тоской.

(Там же)

Одна гуляет по садам,
О друге мыслит и вздыхает,
Иль, волю дав своим мечтам,
К родимым киевским полям
В забвеньи сердца улетает;
Отца и братьев обнимает...

(Песнь четвертая)

Тогда еще нельзя было предвидеть той роли, какую сыграет выбранный Пушкиным стих. Однако именно новизна и гармония этого стиха пленила современников. «Самый стих, избранный Пушкиным для первого его большого опыта, — писал потом Ксенофонт Полевой, — не мог не обратить на себя внимание: он краток, образен с юной пылкостью предмета и для современников звучал освобождением от длинных тягучих стихов тогдашнего поколения писателей, посреди которых было только две звезды — Жуковский и Батюшков: для таких версификаторов хорош всякий размер, как доказал это после и сам Пушкин. Но первый опыт его показывает

мастера. Он именно должен был начать четырехстопным ямбом»¹.

Этот четырехстопный ямб и давал возможность свободного передвижения интонаций — от шутки и иронии к мягкому, певучему лиризму и героическому пафосу, от литературной полемики к картинам волшебной старины. Лирическая полифония поэмы неразрывно связана с ее гибким лирическим размером. Пройдя сквозь ряд байронических поэм, с их сосредоточенным лиризмом, Пушкин снова вернулся к свободной комбинации лирики с иронией в реалистическом «Евгении Онегине», где лиризм фабулы подчеркивался освежающей иронией авторских отступлений. Роман строился на тех же «скорых переходах из тона в тон», которые так неприятно удивляли Воейкова в первой пушкинской поэме. Однако эти переходы тона и обусловили грациозную легкость «Руслана», отличая его от романтической монотонии «Двенадцати спящих дев», с одной стороны, и торжественной монотонии старой эпической поэмы — с другой. Без этого освежающего контраста поэма в шести песнях, размером в 2761 стих, показалась бы скучной. Большая форма «Руслана» предопределяла большую форму «романа в стихах».

«Руслан» «биографичен» — почти в той же мере, как «Евгений Онегин», — в том смысле, что автор выступает здесь с открытым забралом, являясь своего рода персонажем в своем произведении: он вводит читателя в свою биографию, делится с ним своими чувствами и мнениями и т. д. Этот «биографизм» — в общем, условный, сочиненный — к концу принимает все более искренний, так сказать, документальный характер. В шестой песне — во вступлении — дается пока еще неопределенный намек на биографические обстоятельства автора:

Поссорясь с ветреной молвой...

Написанный позднее — уже на Кавказе — эпилог расшифровывает полнее намек:

Я пел — и забывал обиды
Слепого счастья и врагов,
Измены ветреной Дориды
И сплетни шумные глупцов...

¹ «Живописное обозрение», 1837, ч. III, стр. 78.

Совершенно откровенно говорится в эпилоге даже о таких вещах, как об угрозе заточенья и заступничестве друзей (Чаадаева), сохранивших автору свободу:

Я погибал... Святой хранитель
Первоначальных, бурных дней,
О дружба, нежный утешитель
Болезненной души моей!
Ты умолила непогоду;
Ты сердцу возвратила мир;
Ты сохранила мне свободу,
Кипящей младости кумир!..

Те же мотивы развиваются потом в посвящении «Кавказского пленника»:

Когда я погибал, безвинный, безотрадный,
И шепот клеветы внимал со всех сторон,
Когда кинжал измены хладный,
Когда любви тяжелый сон
Меня терзали и мертвили...

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

И то и другое — биографический документ.

Завершая работу над «Русланом», Пушкин уже сознавал, что это для него пройденный этап. «Поэму свою я кончил, — писал он Вяземскому, — и только последний, то есть окончательный стих ее принес мне истинное удовольствие» (апрель, 1820). Прощаясь в эпилоге со своей поэмой, он прощался со своим праздничным юношеским вдохновением:

Она прошла, пора стихов,
Пора любви, веселых снов,
Пора сердечных вдохновений!
Восторгов краткий день протек...

О том же в начале «Кавказского пленника»: «Охолодев к мечтам и к лире...»

Возникали иные настроения, иные образы, иные — «томительные» — думы. Нужен был только толчок, чтобы все это вылилось наружу. Таким толчком явился Кавказ.

Поразительно быстро шло развитие Пушкина. Только год отделяет «Кавказского пленника» от «Руслана», а между тем какая разница! Совершенно иной лирический тон, иная тематика, иные образы, иной взгляд. В «Руслане» Пушкин оставался еще в русле традиции, освежая ее своим юношеским праздничным пафосом и игривой фантазией. Его авторское «я» вдыхало новую жизнь в традиционный, уже узаконенный материал. Совершенно другую картину представляет собой «Кавказский пленник». Тут нет никакой игры, никакой примеси шутки. Голос автора звучит серьезно и искренне, глубоким элегическим тоном. Все было здесь ново и неожиданно. Недаром Пушкин затруднялся в определении жанра, к которому принадлежит его произведение, и называл его то «стихотворением», то «повестью»; то «поэмой». «Назовите это стихотворением, — писал он Гнедичу, — сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте». В печати «Кавказский пленник» был назван «повестью», подобно аналогичным произведениям Байрона («Tale»).

Пушкин писал о «Кавказском пленнике»: «...признаюсь, люблю его, сам не зная за что: в нем есть стихи моего сердца» (Гнедичу, апрель, 1822). Герой был носителем авторской лирики, и вместе с тем это был «характер», взятый из современности. О своем герое Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (В. П. Горчакову, 1822). Живыми представителями этой «преждевременной старости» были друзья Пушкина — Александр Раевский, носивший прозвище «Мельмота-скитальца» и изображенный Пушкиным в «Демоне», и Чаадаев, который сразу узнал в пленнике свое настроение. Пушкин писал о Чаадаеве: «Он вымыл мне голову за пленника: он находит, что он недовольно blasé¹. Чаадаев, по несчастью, знаток по этой части» (Вяземскому, 1823).

¹ Разочарован (франц.).

«Кавказский пленник» представляет собой «лиро-эпическую» поэму в самом чистом, законченном ее виде. Здесь всего два действующих лица, не имеющих притом собственного имени. Автор обозначает их: «русский», «пленник», «черкешенка». Герой лирически близок автору, почти сливается с ним, служит рупором его настроений. В поэме слышатся автобиографические мотивы, которые подчеркнуты в посвящении Н. Н. Раевскому. Прошлое пленника, данное в обобщенной, туманной форме, совпадает с собственной биографией поэта. Упоминание о «лире» и намек на Байрона прямо указывают на связь пленника с автором:

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире...
Охолодев к мечтам и к лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою...

«Песни», одушевленные свободой, — это поэзия Байрона.

Еще до отъезда на юг Пушкин писал Вяземскому: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих; авось полуденный воздух оживит мою душу» (апрель, 1820). Поэтическое претворение этого автобиографического мотива мы находим в «Кавказском пленнике»:

Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Описание гор в «Кавказском пленнике» напоминает строки из письма к брату, написанного под живым впечатлением Кавказа (24 сентября. 1820). В письме мы читаем: «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видел великолепную цепь этих гор, ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижными». В поэме:

Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков...

Вся поэма — своего рода кавказский дневник поэта.

Пушкин сам в письмах отождествлял себя со своим героем. Признавая, что «характер пленника неудачен», он делает из этого такой вывод: «Доказывает это, что я не гождусь в герои романтического стихотворения» (В. П. Горчакову, 1822).

«Кавказский пленник» автобиографичен. Отсюда параллельные высказывания в лирике и в поэме. Один пассаж из исповеди пленника перерабатывается в отдельное стихотворение (1821):

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты...

До сих пор, несмотря на ряд гипотез, остается неизвестно, имеет ли мотив какой-то неразделенной «северной любви» фактическую основу, или же это поэтическая фикция, потребовавшаяся Пушкину для выражения своих элегических настроений. Но так или иначе мотив несчастной любви, которая мешает новому чувству, настойчиво повторяется в его лирике еще петербургского времени и в поэме. В стихотворении «Доррида», написанном до «Кавказского пленника» (1819):

Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали...

В поэме:

В объятиях подруги страстной
Как тяжело мыслить о другой!..
Снедая слезы в тишине,
Тогда, рассеянный, унылый,
Перед собою, как во сне,
Я вижу образ вечно милый;
Его зову, к нему стремлюсь,
Молчу, не вижу, не внимаю;
Тебе в забвеньи предаюсь
И тайный призрак обнимаю...

В лирике повторяется мотив душевной усталости в сопоставлении со свежим чувством девушки:

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное течение...
Пускай я радости вкушаю не вполне:
Но ты, невинная! ты рождена для счастья.

Беспечно верь ему, летучий миг лови:
Душа твоя жива для дружбы, для любви,
Для поцелуев сладострастья... (1821)

В поэме:

Другого юношу зови.
Его любовь тебе заменит
Моей души печальный хлад;
Он будет верен, он оценит
Твою красу, твой милый взгляд,
И жар младенческих лобзаний,
И нежность пламенных речей...
Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасный...
Но поздно; умер я для счастья,
Надежды призрак улетел;
Твой друг отвык от сладострастья,
Для нежных чувств окаменел...

Некоторые формулировки в беловиках «Кавказского пленника» использованы потом в «Демоне» (1823):

*В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья...*

В отброшенных беловых вариантах поэмы:

*В те дни, когда холмы, дубравы,
Девичий взор, веселый шум,
Дары любви, желанья славы
Еще пленяли жадный ум...*

Поэма движется непрерывным лирическим потоком, образуя как бы идущий от автора лирический монолог, проникнутый единым лирическим дыханием. Монологи персонажей сливаются с авторской речью и, в общем, носят поэтому более лирический, чем драматический характер. Речи пленника и черкешенки (имеющиеся только во второй части) заведомо условны. Едва ли пленник мог в короткое время настолько овладеть черкесским языком, чтобы объяснить черкешенке во всех тонкостях свое душевное состояние. Да и едва ли реальная черкешенка могла понять что-либо из его исповеди. Все это чистая романтика.

Но, как всегда, в пушкинской романтике ясно сквозит простая, жизненная правда. Самая фабула не за-

ключает в себе ничего натянутого, надуманного. Юный мечтатель, уставший от городских развлечений и слишком поспешно разочаровавшийся в жизни вообще (потому что, кроме света, иной жизни он не знает), едет на Кавказ в надежде, что свободная жизнь на лоне природы обновит его душу, и вместо этого попадает в плен. Его полюбила черкешенка — и понятно почему: он в ее глазах представитель какого-то нового, незнакомого ей мира, столь непохожего на окружающую ее грубую, первобытную среду. Точно так же и лермонтовская Бэла полюбила изящного и загадочного для нее Печорина. Но любовь пушкинской полудикой черкешенки не может удовлетворить пленника с его сложной, противоречивой психологией и рефлектирующим умом. Опротиться он не может. И только в последнюю минуту, когда она освобождает его, перед ним открывается вся сила и глубина ее чувства, вся решительность ее деятельного, смелого характера. Происходит внезапное просветление. Пленник постигает вдруг истинную ценность жизни. Уходит куда-то вся его разочарованность, сердце его воскресает для радости:

К черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел...

Этот внезапный поворот создает яркий, чисто пушкинский драматический эффект. Обнаруживается та жажда жизни, которая таилась под разочарованной внешностью пленника. Он предлагает черкешенке бежать с ним:

Я твой навек, я твой до гроба...

Но она понимает, что это только мгновенный порыв, который скоро угаснет, одна только благодарность, а ей не благодарность нужна, а любовь. И какая художественная правда в ее ответе на его призыв!

Возможно ль? ты любил другую!..
Найди ее, люби ее...

Из всей исповеди пленника она вывела только одно: он любит другую, — а все то, что он говорил о своем разочаровании, точно прошло мимо нее. Для ее цельной, жизненной природы недоступна эта раздвоенность чувств, свойственная избалованному «питомцу нег». Это был

реалистический корректив, почти произвольно внесенный в романтически-условный образ героини.

Пушкин никогда — ни в прозе, ни в стихах — не вдавался в подробные объяснения, не прибегал к детальным психологическим мотивировкам, но он с поразительной верностью угадывал основную линию событий. Так и здесь: все логично, стройно, все соответствует данной эпохе и данным характерам, происходит так, как должно было произойти. Не мог соединиться столичный человек, пресытившийся цивилизацией, с девушкой из патриархальной, первобытной среды: целая культурно-социальная бездна лежала между ними. Не мог найти счастье «вечный скиталец», «лишний» человек, мечущийся из стороны в сторону, вечно колеблющийся и во всем сомневающийся, в союзе с полудикаркой, которая не знает никакой рефлексии и живет стихийной жизнью. Он эгоист, сосредоточенный в себе, в своем внутреннем мире (и в этом смысле романтик); у нее деятельная, сострадательная натура — намерение и поступок для нее одно.

Случай, описанный Пушкиным, есть, таким образом, случай типический, имеющий реальную социально-историческую основу. Встреча разочарованного, рефлектирующего героя с наивной, простодушной, но энергичной девушкой из другой среды не могла окончиться иначе, чем драмой. В самой ситуации уже заложено было зерно печальной развязки. Печально заканчиваются отношения Алеко с Земфирой, лермонтовский Печорин должен был, когда миновал каприз увлечения, разлюбить Бэлу. Толстовский Оленин (в «Кзаках») решил было жениться на казачке Марьяне, но, прежде чем он успел остыть к ней, она сама отвергла его: рана казака Лукашки обнаружила, кто ей воистину близок, и зарождавшееся было чувство ее к Оленину сразу разлетелось как дым. Неудачно получилось и у тургеневской Аси с героем повести. Люди противоположных натур и разной социальной культуры не могут быть счастливы вместе. Антитеза пассивного героя и волевой героини, не раз повторявшаяся потом в различных вариациях и в различных художественных планах, впервые в четкой и ясной форме была угадана Пушкиным в его романтической поэме. Сюжетная схема ее была реальна. Самое происшествие было здесь просто и естественно — «может

быть, даже слишком естественно»¹, как писал Вяземский, питавший пристрастие к «романтическим затеям». И если все у Пушкина выходило «естественно», несмотря на романтическое оформление, то объясняется это тем, что поведение своих персонажей он проверял на себе, на своем душевном опыте, мысленно подставляя себя на их место. Он мог пренебрегать такими внешними реалистическими деталями, как вопрос о языке, на котором объяснялись между собой пленник и черкешенка, но в главном ошибиться не мог. Такт действительности никогда не изменял ему.

2

Единого лирического движения поэмы не нарушали описания Кавказа и черкесских нравов, так как они связаны были с впечатлениями героя, изображались в его восприятии, с его точки зрения. В них подчеркивались те черты, которые были противоположны усталому, разочарованному столичному жителю и именно поэтому должны были вызывать его любопытство

И если Пушкин сам признавал, будто «описание нравов черкесских не связано с происшествием и есть не иное что как географическая статья или отчет путешественника» (Гнедичу, 29 апреля, 1822, черновик), и определял все это как «истинный *hors d'œuvre*»² (В. П. Горчакову, 1822), то едва ли с полной искренностью. Твердо идя «своим путем», он не любил вступать в споры с друзьями и обычно принаровлялся к уровню их понимания. В действительности, кавказские картины составляли органическую, необходимую часть поэмы как антитеза разочарованному герою. Без них смысл поэмы был бы неясен. Белинский поэтому совсем не находил эти картины неуместными. «Как истинный поэт, — писал он, — Пушкин не мог описаний Кавказа вместить в свою поэму, как *эпизод к стати*... и потому он тесно связал свои живые картины Кавказа с действием поэмы. Он рисует их не от себя, но передает их как впечатления и наблюдения пленника — героя поэмы, и оттого они

¹ «Сын отечества», 1822, № 49.

² Вставной эпизод (*франц.*).

дышат особенною жизнью, как будто сам читатель видит их собственными глазами на самом месте»¹.

Первоначально, однако, картины Кавказа изображались от лица автора, потому что поэма строилась как чисто эпическая. Пушкин предполагал раздвинуть и осложнить сюжет. Повествование начиналось с черкеса, которому, очевидно, предназначалась в поэме какая-то роль.

Один, в глуши кавказских гор,
Покрытый буркой боевою,
Черкес над шумною рекою
В кустах таился. Жадный взор
Он устремлял на путь далекий,
Булатной шашкою сверкал
И грозно в тишине глубокой
Своей добычи ожидал...

Далее следовало романтически-гиперболизированное описание скачки коня с влачащимся по земле на аркане пленником:

Несется конь меж диких гор
На крыльях огненной отваги...
Все путь ему: долина, бор,
Ручьи, утесы и овраги...
Огнем и дымом пышет он,
Чем дале, тем быстрее мчится,
Кровавый след за ним ложится,
И тихий, тихий слышен стон!..

Потом описание этой скачки переносится в конец первой части, в качестве наблюдений пленника со стороны, причем устраняются все преувеличенные выражения. Картина заметно упрощается:

Стремится конь во весь опор,
Исполнен огненной отваги;
Все путь ему: болото, бор,
Кусты, утесы и овраги;
Кровавый след за ним бежит,
В пустыне топот раздается...

Лирический элемент в окончательном тексте получил преобладание и не позволил развить эпическую сторону сюжета. Перечисляя в черновом письме к Гнедичу различные сюжетные возможности, которыми можно было бы обогатить поэму, Пушкин, несомненно, имел в виду

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 439.

свой первоначальный план. «Простота плана, — писал он, — близко подходит к бедности изобретения... Легко было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собою истекали бы из предметов. Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцена ревности и отчаяния, прерванных свиданий, опасностей и проч. Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых, от лени...» и т. д. (29 апреля 1822). Ясно, что эта ссылка на «лень» не имеет серьезного значения. «Простота» плана была сознательная. Она вытекала из лирического построения поэмы. Если бы Пушкин в самом деле загрузил поэму всеми этими сценами ревности, отчаяния и т. д., то она превратилась бы в шаблонную мелодраму на экзотическом материале. Центр тяжести переместился бы, и смысл поэмы был бы не тот. В этом отказе от приключенческих аксессуаров, которые нарушили бы лирическую структуру поэмы, виден был уже зрелый мастер, хорошо знающий, чего он хочет.

И вот удивительный конец поэмы. Скромно и просто — но как значительно! — звучат после всех этих волнующих происшествий ее последние строки, где передаются ощущения вырвавшегося на свободу пленника:

Взошла заря. Тропой далекой
Освобожденный пленник шел;
И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

Это успокоение после бури, пробуждение от тяжелого сна, выход из романтических мук на широкую арену жизни. Солнца еще нет — пока только заря. Но уже ясны становятся — пусть еще в утреннем тумане — очертания предметов предметного мира, доносятся — пока только издали — голоса реальной жизни:

И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

Отсюда прямой переход к эпилогу, где автор говорит уже от своего имени:

Так муза, легкий друг мечты,
К пределам Азии летала...

Развертываются широкие исторические перспективы:

Смирись, Кавказ: идет Ермолов!..

В этих штыках и окликах казаков в финале поэмы уже чувствовалась тяжелая, неотвратимая поступь истории: погибнет «дикая вольность» Кавказа, как погибла черкешенка.

И как наивно выглядит после этого упрек Вяземского, который пенял Пушкину за то, что его пленник не горюет о черкешенке. Не в привычках Пушкина было комментировать психологию своих героев. Ему достаточно было одного намека: «Все понял он. Прощальным взором...» «Все понял он» — должны понимать и читатели. «Не надобно все высказывать, — отвечал Пушкин на упрек Вяземского, — это есть тайна занимательности». Не мог Пушкин завершить поэму сентиментальными размышлениями пленника о черкешенке. Черкешенка — только эпизод в его жизни. Не горевал же лермонтовский Печорин о Бэле, хотя и жалел о ней.

Романтический «Кавказский пленник» послужил эскизом реалистического «Онегина». И там и тут разочарованный герой, удалившийся от света, встречает девушку, которая влюбляется в него с первого взгляда и сама признается в своей любви. На это признание он отвечает сердечной исповедью, которую заключает предсказанием, что девушка скоро забудет его. Пленник говорит:

Пройдет любовь, настанет скука —
Красавица полюбит вновь...

В унисон с этим звучат слова Онегина:

Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты...

Характерно, что оба героя оказываются не правы в своем предсказании и в конце концов убеждаются в своей ошибке.

3

«Бахчисарайский фонтан» (1823) начат был пятистопным эпическим ямбом:

Дивлет Гирей задумчиво сидит;
Драгой янтарь в устах его дымится,
Угрюмый двор кругом его молчит...

По-видимому, по первоначальному плану, это должна была быть эпическая поэма на экзотическом материале. Но вскоре Пушкин перешел на лирический лад и на уже испытанный четырехстопный лирический ямб. В связи с этим отброшены были в окончательном тексте оставшиеся от первоначального эпического замысла приемы сказа:

Печален будет мой рассказ...

Он кончен, верный мой рассказ...

Исполнил я друзей желанье...

Я кончил верный мой рассказ...

Лирический принцип композиции выдержан был здесь гораздо последовательнее, чем в первом опыте романтической поэмы. Крым представлен здесь не отдельным очерком, в виде «географической статьи» или «отчета путешественника», как в «Кавказском пленнике». Природа Крыма возникает перед читателем в виде ряда картин, включенных в общую ткань повествования, и рисуется от лица автора.

Драма любви и ревности разворачивается на лирическом фоне исполненных неги теплых южных ночей:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью,
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит...

Южная истома ощущается во всем — не только в словах, но и в певучем складе стиха, в рифмах и ассонансах, в этих повторяющихся носовых звуках: «покрылись тенью...», «под тихой лавров сенью...», «пенье соловья...», «сиянье томное...» И тут же вкрапливаются черточки нравов:

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

«Покрыты белой пеленой» — именно «пеленой», потому что в лунном освещении — в «томном сиянье луны» — не различить ни вида, ни цвета покрывал. «Как тени легкие мелькая» — именно «мелькая», потому что привыкшие к затворничеству татарские женщины «спешат», когда выходят на улицу, боясь, чтобы посторонний мужской взгляд не оскорбил их лица. В этих немногих черточках яркая картина нравов, и не нужно никаких пояснений. Мы уже все непосредственно видим и знаем.

И затем, после описания «безмятежной неги» уснувшего гарема, — вырвавшаяся наружу и льющаяся певучим потоком лирика самого автора:

Как милы темные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!
Какая нега в их домах,
В очаровательных садах,
В тиши гаремов безопасных,
Где под влиянием луны
Все полно тайн и тишины
И вдохновений сладострастных!..

Все говорит здесь: и поразительная точность и смелость в выборе слов эмоционального наполнения («как сладко льются их часы...»), и нагнетательное движение восклицательных предложений (весь кусок слит в одно восклицание), и гармоническая комбинация шепотных звуков («роскошного Востока...») с носовыми и плавными «л» («под влиянием луны...», «все полно тайн и тишины...»). Это не стихи, а звучащая под сурдинку мелодия — крымский ноктюрн.

Далее длинная, насыщенная пауза, обозначенная строкой точек (как и в пушкинской лирике в подобных случаях) — и переход к действию:

Все жены спят. Не спит одна...

Самое повествование идет лирическим ходом. Перед нами три портрета, три пластических позы, показывающих ситуацию — печаль Гирея, Заремы и Марии:

Гирей сидел, потупя взор;
Янтарь в устах его дымился...

Они поют. Но где Зарема,
Звезда любви, краса гарема?

Увы! печальна и бледна,
Похвал не слушает она.
Как пальма, смятая грозой,
Поникла юной головою...

В неволе тихой увядая,
Мария плачет и грустит...

Стихотворения Пушкина, как, например, «Брожу ли я...», представляют собой постепенное восхождение к разрешающему финалу. Точно так же и здесь. От мрачной тоски Гирея, мучимого новым, неизвестным ему чувством, и ревнивой страсти Зарема мы восходим, как по ступенькам, к чистому образу поставленной как бы на пьедестал Марии, вступаем, как в храм, в ее тихий покой.

Рассказ идет от непосредственных зрительных впечатлений к их объяснению, от загадки к разгадке. Откуда «гнев» и «печаль» на «сумрачном лице» Гирея? Почему «печальна и бледна» Зарема? Разгадка дается только после полутора ста стихов, в конце периода:

Но, равнодушный и жестокий,
Гирей презрел твои красы...
С тех пор, как польская княжна
В его гарем заключена...

Каждый персонаж рисуется в характерной для него обстановке. Гирей изображается посреди своего «рабочего двора»:

Безмолвно рабочий двор
Вкруг хана грозного теснился...

Выросшая в гареме и пропитанная гаремными настроениями Зарема окружена ханскими женами, в праздности проводящими свое время, и имя ее впервые названо в их песне:

Но тот блаженней, о Зарема,
Кто, мир и негу возлюбя,
Как розу, в тишине гарема
Лелеет, милая, тебя...

В уединенном помещении Марии все говорит о ее девственном целомудрии и детском благочестии:

Гарема в дальнем отделенье
Позволено ей жить одной:

И, мнится, в том уединенье
Сокрылся кто-то неземной.
Там день и ночь горит лампада
Пред ликом девы пресвятой...

Лирическая стихия всецело заполняет поэму, определяет всю ее структуру. Действия здесь, собственно говоря, и нет. Все сводится к одному моменту — сцене между Заремой и Марией. Но и эта сцена — только монолог Заремы, предшествуемый одной короткой репликой Марии. Драма совершается без каких бы то ни было перипетий, и развязка дается только намеком. Если в «Кавказском пленнике» о самоубийстве черкешенки говорится иносказательно, то иносказание это достаточно вразумительное, и только наивные критики могли не понять, в чем дело. Пушкин защищал перед Вяземским эту недосказанность, связанную с лирическим характером повествования, видя в ней «тайну занимательности». В «Бахчисарайском фонтане» эта «тайна занимательности» играет еще более существенную роль. Вокруг участи обеих героинь создается иллюзия загадки, которую разгадывать предоставляется читателю. Намек на убийство содержится первоначально в угрозе Заремы: «кинжалом я владею...» — а затем дается в связи с ее казнью, в финале длинного периода, посвященного смерти Марии:

В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказанье!..

«Кавказский пленник», несмотря на свой, в общем, лирический характер, все же обнаруживал тяготение к эпосу. Эпическая тенденция сказывалась в описании черкесской жизни и в заботе о реалиях. Черкешенка —

Приносит пленнику вино,
Кумыс и ульев сот душистый,
И белоснежное пшено.

Воспроизводятся реальные детали освобождения пленника:

Визжит железо под пилой,
Слеза невольная скатилась —
И цепь распалась и гремит...

Пушкин находит нужным так или иначе объяснить, каким образом герой и героиня могли понимать друг друга. Черкешенка учит пленника своему языку:

И памяти нетерпеливой
Передаёт язык чужой...

В «Бахчисарайском фонтане» и предметный материал беднее, и не всегда учитываются реальные условия. Остается, например, неясным, как могла Мария понять речь Заремы: польская княжна не знала ни по-татарски, ни по-грузински, а Зарема не могла знать по-польски. Глухо говорится о казни Заремы:

Стареют жены. Между ними
Давно грузинки нет; она
Гарема стражами немymi
В пучину вод опущена...

Однако в поэме нет никаких указаний на то, что Зарему отвезли к морю, а около Бахчисарая, кроме мелких ручейков, не находится никаких «вод», которые бы заслуживали названия «пучины». Все это мелочи, но характерные для общей, исключительно лирической установки поэмы. Реалии здесь играют второстепенную роль.

Поэма родилась из личного впечатления от «фонтана слез». В письме к Дельвигу (напечатанном в 1830 году в приложении к третьему изданию поэмы) Пушкин рассказывал о своем посещении Бахчисарая: «Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана. К. (Катерина Раевская? — А. С.) поэтически описывала мне его, называя *la fontaine des larmes*¹. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан: из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полуевропейские переделки некоторых комнат» (1824). Этому описанию соответствует то, что говорится в поэме:

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

Элегический тон личных воспоминаний составляет лирическую основу поэмы. Все образы окрашены поэтому

¹ фонтан слез (франц.).

лирически. Это не конкретные «характеры», как герой «Кавказского пленника», а скорее «видения», возникающие в лирическом воображении поэта. Этим объясняется фрагментарная композиция поэмы, давшая повод самому Пушкину называть ее «бессвязными отрывками» (Дельвигу, 6 ноября 1823), а недалеким критикам (Олину и др.) упрекать его за «недостаток плана». Картины следуют друг за другом в лирическом порядке или, точнее, в лирическом «беспорядке». Образ мрачного Гирея в начале поэмы; различные предположения о причинах его тоски:

Что движет гордою душою?
Какою мыслью занят он?
На Русь ли вновь идет войною?..

Далее картина гарема: отсюда переход к «красе гарема», грузинке Зареме, покинутой ханом. Затем история польской княжны Марии и ночное посещение ее Заремой, которым и оканчивается все действие. Сразу после этого — картина покинутого ханом дворца, смутный намек на совершившуюся драму, описание фонтана в его современном состоянии и лирическое заключение, где раскрывается тема личных воспоминаний, составляющая лирический стержень поэмы:

Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!..

Лирическая строка точек — и затем:

Чью тень, о други, видел я?
Скажите мне, чей образ нежный
Тогда преследовал меня,
Неотразимый, неизбежный?
Марии ль чистая душа
Являлась мне или Зарема
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого гарема?..

Наконец, переход к чистой лирике интимного биографического содержания:

Я помню столь же милый взгляд
И красоту еще земную;
Все думы сердца к ней летят;
Об ней в изгнании тоскую...

«Тени» Марии и Заремы связываются с образом неведомой «элегической красавицы» — той же, может быть, о которой говорится и в монологе пленника. Лирика старинного предания сливается с «любовным бредом» самого поэта. В письмах к друзьям Пушкин упорно поддерживал ту версию, что он слышал предание о пленной польской княжне из «милых уст» любимой женщины. Это нужно было, чтобы подчеркнуть основную лирическую установку поэмы, ее основной тон. Характерно, что Пушкин распространял эту версию именно среди своих литературных знакомцев. «Недостаток плана — не моя вина, — писал он Бестужеву. — Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» (8 февраля, 1824). Лиризм поэмы подчеркивался «меланхолическим» эпиграфом из Саади, «соблазнившим» Пушкина: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уж нет, другие странствуют далече». Эта цитата повторяется и в элегической концовке «Евгения Онегина»:

Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал...

«Бахчисарайский фонтан, между нами, дрянь, — писал Пушкин Вяземскому, — но эпиграф его прелесть» (14 октября, 1823). Нам теперь трудно судить, почему Пушкин так сурово оценивал свою поэму — может быть, потому, что она вся насквозь пропитана была лирикой, в ущерб эпическому элементу, который так и не был развернут. Пушкин с самого начала порывался к историческому эпосу — легендарному в «Руслане», современному в «Кавказском пленнике», и «Бахчисарайский фонтан» в этом смысле был уходом в сторону. Это была чистая лирика, а не эпос и не драма. Лирическая природа «Бахчисарайского фонтана» была ясна всем критикам и исследователям, начиная с Белинского.

Белинский, так прекрасно почувствовавший музыкальную форму поэмы, ее «роскошную, благоуханную» поэзию и все «сладострастие» ее «созвучий», напрасно, однако, считал главной ее темой пробуждение в «диком татарине, пресыщенном гаремною любовью», высокого романтического чувства к женщине. Это только побочный мотив, который Пушкин и не думал разрабатывать. Гирей активно совсем не действует в поэме — является предпосылкой действия, одним из исходных сюжетных

данных. Он статичен — и поэтому когда в развязке является надобность изобразить его в поступках, то его жесты получают условный мелодраматический характер, над которым смеялся потом сам Пушкин:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю и с размаха
Недвижим остается вдруг...

«Молодые писатели, — писал Пушкин, — вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама». Если и потом Пушкин, в силу традиции, пользовался подобными «мелодраматическими» приемами, то только при описании патологических моментов — например, при изображении сумасшествия: так Мария в «Полтаве» визжит «с диким смехом», Евгений в «Медном всаднике» хохочет, «ударя в лоб рукою». Все это просто условные знаки, заменяющие психологическую детализацию в тех случаях, где она была бы совершенно неуместна.

Смысл «Бахчисарайского фонтана» совсем не в Гирее, а в антитезе двух женских образов, двух типов любви, между которыми колебался Пушкин: это противоречие между идеалом Мадоны, которая «выше мира и страстей», и вакхическим идеалом чисто «земной», не знающей компромиссов языческой страсти:

Мы в непрерывном упоенье
Дышали счастьем...

Поэт не отдает предпочтения ни тому, ни другому началу. Как всегда, ставится только вопрос:

Чью тень, о други, видел я?..
Марии ль чистая душа
Являлась мне или Зарема
Носилась, ревностью дыша?..

И тотчас вслед за тем:

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

К кому относится это «столь же» — к Марии или к Зареме, как это выходит по связи речи? В «элегической красавице», о которой тоскует поэт в изгнании, совмещается «чистая душа» Марии с «земной красотой» Заре-

мы — это Мария, но еще не ставшая «выше мира и страстей»: красота ее «еще земная». В этой чисто лирической недосказанности кроется какой-то синтез представленных в поэме противоположных начал.

Поэт скорбит о трагической участи обеих героинь, но, как обычно, не оставляет читателя при этом чувстве. Выходом из скорби является, как и в элегии «Брожу ли я...», сияющая красота «равнодушной» природы. Поэма заканчивается лирическим пейзажем Крыма, изображенным от лица автора в автобиографическом плане:

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

И потом конкретная картина, заключающая поэму:

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*...

Последний стих звучит как затихающий музыкальный аккорд. Продетые сквозь стих зубные «т — с — д» в сочетании с гортанным «г» своей артикуляцией вызывают ощущение чего-то твердого, соответствующего представлению об утесах, скалах и т. д. Такого же рода инструментовка — только еще ярче выраженная — у Лермонтова:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я...

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом...

Эти «т — с — д» у Пушкина получают особенное значение в комбинации с гулким «у» («вокруг *утесов*») и певучим «аю» («*Аю-дага*»), дающим звуковую картину моря. В одном этом «*Аю-дага...*», гармонически замыкающем поэму, — и убаюкивающие звуки моря, и кре-

пость утесов, о которые ударяются волны. Географические названия никогда не случайны: они имеют определенную функцию и у Батюшкова («пустынной Троллетаны...», «я берег покидал туманный Альбиона...»), и у Пушкина, и у Лермонтова («в долине Дагестана...»). Их поэтическое значение тем выше, чем естественнее они вытекают из содержания и чем теснее они связаны с звуковой организацией произведения. В них не должно быть ничего навязанного, нарочитого, подчеркнутого. Оттого-то они так красноречивы у Пушкина¹.

4

Пушкин писал о «Кавказском пленнике»: «Кавказский пленник — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил». «Насилу сладил» — потому что не смог вполне объективировать героя, отделить его от собственной лирики. В речах героя слышался голос самого автора.

Сюжет «Бахчисарайского фонтана» весь был растворен в лирике. Мария и Зарема были только «видениями», воплощавшими лирическую мечту поэта. Лирика неразделенной любви, высказывавшаяся в монологах пленника, послужила вслед за тем основой «Бахчисарайского фонтана»:

Безумец! полно! перестань,
Не оживляй тоски напрасной,
Мятежным снам любви несчастной
Заплачена тобою дань...

По верному определению Н. А. Котляревского, крымская поэма Пушкина это «песнь любви, песнь личных интимных воспоминаний, своего рода перл любовной лирики, вставленный в оправу художественных описаний природы»².

Алеко в «Цыганах» (1824) уже отделен от авторской личности. Это объективированный образ, имеющий ши-

¹ О звуковой стороне «Бахчисарайского фонтана» см. заметку Д. И. Выгодского «Из звфонических наблюдений» в «Пушкинском сборнике» памяти С. А. Венгерова, 1922, стр. 50—58.

² «Литературные направления александровской эпохи», 1907, стр. 100.

рокое типическое значение. В «Цыганах», как и в других пушкинских поэмах, тоже есть субъективно-лирический момент, но он обнаруживается открыто только в эпилоге, написанном от лица автора:

За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил...

И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил...

Есть нити, связывающие Алеко с автором: это самое имя Алеко — Александр, Бессарабия, странствование с цыганским табором, намек на положение изгнанника («его преследует закон»), а может быть, и какая-то кратковременная цыганская любовь. Протест Алеко против города совпадает с авторской позицией. «Петербург душен для поэта», — писал Пушкин перед ссылкой. Это же высказывается и в словах Алеко:

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволюдушных городов!..

Бегство пленника мотивируется чисто личной причиной, которую он открывает черкешенке:

Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасный...

Иначе представлен Алеко. Не личные причины заставили его уйти из города. Его протест имеет более глубокие корни, носит принципиальный, социально-политический характер, зиждется не на чувстве, а на разуме, на сознательной критике. Это отрицание цивилизации вообще, основанной на рабстве и «предрассуждениях» — и не голое отрицание, а в то же время и утверждение определенного положительного идеала индивидуальной свободы, поиски вольной жизни, согласной с «естественным законом»:

Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
*Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей...*

В черновой редакции социально-политические мотивы были подчеркнуты резко:

Торгуют вольностью, развратом
И кровью бледной нищеты,
Любви стыдятся, мысли гонят
У суеверных алтарей...

В писавшемся одновременно стихотворении «К морю» — аналогичное противопоставление «блага» естественной индивидуальной свободы ложному «просвещению»:

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

Лирика Алеко есть вместе с тем и лирика автора. Но это не лирика чувства, как в «Кавказском пленнике», а лирика мысли. В первых двух поэмах Пушкина преобладали лирические эмоции и живопись, краски. В «Цыганах» господствует интеллектуальный элемент. В «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» позиция действующих лиц и их взаимная ситуация остаются неизменными: пленник разочарован, черкешенка любит, Зарема ревнует и т. д. В «Цыганах» же совершается драматический переход «от счастья к несчастью», как в греческой трагедии по знаменитому определению Аристотеля. В первых пяти эпизодах изображается успокоение Алеко. Он находит свое счастье в вольной цыганской общине:

Он без забот и сожаленья
Ведет кочующие дни.
Все тот же он; семья все та же;
Он, прежних лет не помня даже,
К бытию цыганскому привык.
Он любит их ночлег сени,
И упоенье вечной лени,
И бедный, звучный их язык.

Одно его желанье — чтобы все оставалось по-прежнему, чтобы по-прежнему любила его Земфира:

Не изменись, мой нежный друг,
А я... одно мое желанье
С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнанье!..

Но под этим внешним благополучием таится внутренняя тревога, предвещающая будущую трагедию. Его не покидает рефлексия:

И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел...

Это то самое «подводное течение», которое составляет закон шекспировской драмы. Еще не знает Гамлет, что отец его погиб насильственной смертью, но уже полон тревоги. Таков и Алеко. Не свойственно ему безоблачное счастье. Существование наподобие «птички божией», «не знающей ни заботы, ни труда», не может дать полного удовлетворения страстям, кипящим в его «измученной груди»:

Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!..

Они проснутся: погоди!

Эпизод «птички божией», перебивающий элегический ямб легким темпом хорей, не есть иллюстрация душевного состояния Алеко, а противопоставляется этому состоянию. Герой по-шекспировски несет в самом себе зерно своей гибели.

И вот: «Прошло два лета...» — и картина меняется (шестой эпизод). Наступает кризис. Никаких мотивировок, мостиков, психологических переходов, но линия событий угадана безошибочно, ясна до полной прозрачности. Произошло то, что должно было произойти: Земфира изменила. В ямбическое повествование внезапно врывается угрожающий анапест песни Земфиры (с мужскими рифмами):

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня...

Не могла вольная дикарка навсегда сохранить верность рефлектирующему герою. Это выражается в четкой антитезе, определяющей суть совершившейся драмы:

Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское — шутя...

В черновике было:

Мы любим горестно и трудно...

«Мы» — то есть мужчины вообще. И далее:

К чему? вольнее птицы младость;
Кто в силах удержать любовь?..

Первоначально вместо этого было:

Свободна ветренная младость —
Непрочна женская любовь...

Мужская верность противопоставляется здесь женской неверности. Индивидуальная, конкретная специфика отношений Алеко с Земфирой стирается. Старого цыгана и Алеко постигает та же судьба: оба жертвы женской переменчивости. Старик любил Мариулу совсем не «горестно и трудно», а все же она ушла от него. Вся вина, значит, на женщине. Может быть, таков и был первоначальный план, и если бы Пушкин остался при этом плане, то смысл поэмы сводился бы к романтическому разочарованию в любви, как в эпилоге «Руслана», посвящения к «Кавказскому пленнику» и многих стихотворениях.

Но здесь дело не только в свойствах женского характера, но и в индивидуальных свойствах Алеко. Вопрос освещается с двух сторон — вся суть в этом «горестно и трудно». Наивно-простодушная формулировка старого цыгана имеет только относительное значение, дает только намек на истинную причину происшедшего кризиса — и как много сказано в этой сжатой формулировке (данной с точки зрения старика)! Земфира для Алеко все — это якорь спасения в его духовном «скитальчестве», разрешение всех мучивших его вопросов:

*Веселья детского полна,
Как часто милым лепетаньем
Иль упоительным лобзаньем
Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!..*

«Веселье детское» и рефлектирующая «задумчивость» — что может быть ярче и глубже этого контраста? И какие нужны тут еще объяснения?

Утешься, друг, она дитя...

Проста, как дитя, капризна, как дитя, — и безжалостна, как иногда бывают, не сознавая этого, дети. Подобно «равнодушной» природе, она идет своим путем, покорная

только закону своего сердца. И поэтому так многозначительно сравнение ее с луной:

Вгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.
Заглянет в облако любое,
Его так пышно озарит —
И вот — уж перешла в другое;
И то недолго посетит.
Кто место в небе ей укажет,
Примолвя: там остановись.
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись...

Сравнение с луной поразительно точно соответствует создавшемуся положению: Земфира «пышно озарила» душу Алеко, окутанную облаком «раздумий», но только на время.

В этой стихийности, «детскости» Земфиры, свежести и непосредственности ее ощущений — источник жизни для Алеко, оправдание мира и его противоречий, выход из всех сомнений:

Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!..

Земфира дала ему все — а что же он дал ей? Она не понимает его «задумчивости», его тайных мучений, его рефлексии — не понимает, зачем он бежал из города, где «игры, шумные пиры» и «так богаты уборы дев». Разочарование Алеко, которого «преследует закон», сначала было ей ново, любопытно, но потом прискучило. Он любит ее для себя, а не для нее. В любви его нет веселия. Его «горестная» и «трудная» любовь тяжела ей:

Его любовь постыла мне.
Мне скучно; сердце воли просит...

Молодой цыган проще, понятнее. В нем так же, как в ней, кипит первозданная, бездумная радость, и поцелуи его полны живой жизни:

Еще одно... одно лобзанье...

Острота конфликта, поднимающегося до трагедийного уровня, естественно, требовала драматической формы. Нельзя было просто рассказать фабулу — надо было показать ее в речах и действиях. В «Кавказском пленни-

ке» пленник и черкешенка обмениваются пространными лирическими монологами. Драматический элемент «Бахчисарайского фонтана» сводится к лирическому монологу Заремы. В «Цыганах» диалог занимает большую часть текста. Поэма состоит из одиннадцати сцен-фрагментов плюс лирический эпилог от автора. Из общего количества пятисот шестидесяти девяти стихов триста двадцать шесть отведено диалогу, который принимает форму подлинного сценического диалога с обозначением говорящего лица, и даже сопровождается театральными ремарками: «Уходит и поет: Старый муж...», «Вонзает в него нож», «Поражает ее».

Замечательно, что действующим лицам не дается здесь внешних признаков. О наружности Земфиры мы узнаем только, что она «черноокая», то есть цыганка вообще. Вычеркивается первоначальное указание, что Алеко «красивый»:

Красивый юноша спешит...

В окончательной редакции:

По степи юноша спешит...

Герои получают зато выпуклую речевую характеристику. В скупых, нетерпеливых, почти вынужденных репликах Алеко на любопытные вопросы Земфиры чувствуется его скрытный, мрачный характер:

Что ж бросил я?..

О чем жалеть?..

Что шум веселий городских?..

Самые интонации его, независимо от содержания, говорят о том, что он «зол и смел»:

Я не таков. Нет, я не споря
От прав моих не откажусь!
Или хоть мшеньем наслажусь...

Эта реплика, подчеркивающая мстительность Алеко, появилась только при окончательной обработке — в черновике, где только нащупывался характер героя, она отсутствовала. Это мстительное наслаждение звучит

в злобной иронии Алеко в момент убийства. Он издевается над своими жертвами:

Куда вы! не спешите оба;
Вам хорошо и здесь, у гроба...

Теперь дыши его любовью...

Речь Земфиры — решительная, волевая, властная:

...*Он будет мой* —
Кто ж от меня его отгонит?..

В черновике далее следовало:

Моей любовью насладись
В молчанье ночи безмятежной.
Приди, я таю...

Но это вычеркивается, потому что подобного рода чувственное мление совсем не в энергичном характере Земфиры. Во всяком ее слове проявляется цельная, свое- нравная, не знающая никаких компромиссов натура. Она не щадит Алеко и издевается над его ревностью. В словах ее — вызов, насмешка:

А л е к о

Молчи. Мне пенье надоело,
Я диких песен не люблю.

З е м ф и р а

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

И потом:

...Ты сердиться волен,
Я песню про тебя пою...

Алеко уже вонзил нож в молодого цыгана, а она:

Алеко, ты убьешь его!..

Ей и в голову не приходит, что человек может намеренно убить человека, а когда поняла, то с силой:

Нет, полно, не боюсь тебя!
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная...

Негодование, темперамент выражаются не только в смысле слов, но и во всем интонационном построении речи. И затем, когда Алеко поражает и ее: «Умри ж и ты!» — то мы как будто слышим ее затихающий, но все же упря-

мый голос: «Умру любя...» Речь персонажей в «Цыганах» есть подлинно сценическая речь, вызывающая зрительно-моторные и мимические ассоциации. Здесь почти нет нейтральных реплик: каждая реплика — это рековой жест.

Раскольников у Достоевского сам «себя убил» своим преступлением — «так-таки и ухлопал себя навеки». Точно так же «убил себя» и Алеко. Для Раскольникова еще возможно возрождение — для Алеко нет. В нем нет той силы, которая могла бы возродить его, — другой Земфиры он не найдет. Это полная моральная смерть, за которой должна последовать и смерть физическая. Алеко не «глядит с безумием вокруг», как Гирей, не бросается с «диким стоном», как Арбенин в юношеской редакции лермонтовского «Маскарада». «Физическое движение страстей» передается здесь удивительно сдержанно и просто — одной мимикой и пластикой, которые действуют в десять раз сильнее любых мелодраматических жестов и патетических тирад:

Убийца страшен был лицом...

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

Все кончено для него. Жизнь отошла навеки. И все это показано мрачной картиной одинокой телеги, «крытой убогим ковром» (как нужна здесь эта деталь: «убогим»!). Концовка звучит просто и величаво, как реквием:

Настала ночь: в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил...

А как трудно было избежать здесь модных тогда мелодраматических эффектов! Для этого требовались пушкинский ум и пушкинское чутье.

5

Поэма проста и ясна, как геометрическая теорема. Ни одного лишнего эпизода, лишнего слова. Все замкнуто в стройную, гармоническую форму. Гордый индивидуалист, порвавший с цивилизованной средой, оказывается в про-

творечии и с вольной, патриархальной общиной — таков простой и ясный смысл происшедшей драмы. Через всю поэму проходит лейтмотив «воли». Это прежде всего свобода движений сердца, веселье, «резвость»:

Как *вольность*, *весел* их *ночлег*...
Она привыкла к *резвой воле*...
Мне скучно; *сердце воли просит*...
К чему? *вольнее птицы младость*...

Это, кроме того, единение с природой:

Теперь он *вольный* житель мира...
Проснувшись поутру, свой день
Он отдавал на *волю бога*...
Здесь люди *вольны*, небо ясно...
Взгляни, под отдаленным сводом
Гуляет *вольная луна*..

В то же время это и «бродящая бедность»:

Будь наш — привыкни к нашей доле,
Бродящей бедности и воле...

Понятие «воли» уточняется противопоставлениями. Противоположностью ей является «неволядушных городов» с их «мертвыми негами» и «праздной жизнью», однообразной, как «песнь рабов». Там нет простора для чувств и мыслей: «*любви стыдятся, мысли гонят*». Там «идолы» предрассудков, власть денег и «цепей»:

Торгуют волею своей,
Главы *пред идолами* клонят
И просят *денег да цепей*...

И весь этот враждебный «воле» мир объединяется, как и в стихотворении «К морю», в одном понятии «просвещения» (то есть цивилизации):

Презрев оковы *просвещения*,
Алеко *волен*, как они...

Но не всегда мила *свобода*
Тому, кто к неге *приучен*...

«Нега», то есть богатство, представляет собой антитезу «бродящей бедности». Пленник определялся в черновиках «Кавказского пленника» как «питомец нег». Таким же «питомцем нег» остается в глубине души и Алеко:

Его порой волшебной славы
Манила дальняя звезда;
Нежданно роскошь и забавы
К нему являлись иногда...

Не только городской «неволе» и городской «неге» противостоит первобытная цыганская вольность, но и анархическому индивидуализму выходца из цивилизованной среды, «гордому человеку», который «зол и смел» и «для себя лишь хочет воли». Эта антитеза отчетливо и резко выговаривается в заключении поэмы устами старого цыгана, выполняющего функции хорега греческой трагедии:

Оставь нас, гордый человек...

Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли...

Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел — оставь же нас...

Не сразу далась эта сжатая, логически законченная формулировка. Вместо «Мы робки и добры душою» — в черновике было:

Миролюбивы мы душою...

В связи с этим и Алеко именовался «буйным»:

Оставь нас, буйный человек...

«Миролюбию» противопоставлялось «буйство». Но «буйный» — это только указание на свойство темперамента, как и «миролюбие» — только свойство нравов. В окончательной редакции антитеза получает логический мировоззренческий смысл: «миролюбие» заменяется «робостью»¹ и «добротой», «буйство» — «гордостью»: «Оставь нас, *гордый* человек...» Эпитет «гордый» определяет самый принцип поведения, характеризует мировоззрение.

¹ «Робость» здесь, несомненно, в смысле смирения, кротости, а не трусости.

Вместе с тем получает логически отточенную формулировку коренное отличие в понимании вольности у цыган и Алеко:

Ты для себя лишь хочешь воли...

Цыганская вольность ограничивается естественными этическими нормами, требующими безусловного уважения к свободе другого человека. Вольность — но робость и доброты: «Мы робки и добры душою...» Вольность — но мирная, смиренная:

Заботы мирные семей...

*Прошло два лета. Так же бродят
Цыганы мирною толпой...*

*Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей...*

Анархический индивидуализм Алеко не знает этих ограничений и потому переходит в насилие. В словах старого цыгана брезжит широкий идеал гармонического общественного строя, где индивидуальная воля ограничена только законом естественной справедливости по отношению к другой воле:

*Мы дики; нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним —
Не нужно крови нам и стонов —
Но жить с убийцей не хотим...*

Вся поэма посвящена проблеме истинной вольности (в данном случае можно с полным правом употребить выражение «проблема») — то есть проблеме общественной гармонии, отношений личности и общества. Это поэма философская. Отсюда логическая строгость ее конструкции и ее предельная сжатость. Исповедь пленника занимает пятьдесят семь стихов (стихи 44—101) и идет в порядке сплошного монолога; признания Алеко (эпизод четвертый) разбиты на две реплики, идут в порядке диалога и занимают всего двадцать три стиха (14 + 9), причем не заключают в себе никаких повторений и распространений. Была попытка — уже в белой редакции — более подробного освещения идейной позиции Алеко в форме монолога над колыбелью сына, но в конце концов отброшена. Монолог этот дублировал четвертый эпизод (диалог с Земфирой), являлся слишком

программным (а Пушкин избегал комментариев), не соответствовал по своему патетизму речевой характеристике Алеко (желчному и скептическому тону его реплик) и, кроме того, противоречил драматическому принципу поэмы, где вообще отсутствовали монологические формы. Монолог этот, рисовавший идиллическую картину первобытного существования во вкусе Шатобриана, нарушал равновесие частей, чересчур выпячивая протестующий элемент в Алеко и создавая, таким образом, вокруг него незаслуженный ореол.

Изображение цыганского быта не составляет самостоятельную задачу поэмы. Цыганы здесь только реализация утопических мечтаний Алеко. Поэтому здесь нет специальных этнографических описаний, как, например, в «Кавказском пленнике». Обстановка, быт, нравы изображаются попутно — в той мере, в какой они воспринимаются героем. Цыганский табор обобщается, становится обозначением «дикой» вольности, согласной с природными законами. Картина табора дается в звуках и движениях:

*И песни жен, и крик детей,
И звон походной наковальни...*

*Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье...*

*Собак и лай и завыванье,
Волынки говор, скрып телег...*

Эта «живость» табора сопоставляется с «мертвой негой» и спокойным однообразием города:

Все живо посреди степей...

*Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо-неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег...*

Отмечается лишний бытовой комментарий. В черновике было:

*В сосуде глиняном пшено,
Бояр молдавских подаянье...*

В окончательной редакции этот комментарий («сосуд глиняный», «бояр подаянье») устраняется — говорится просто:

Варят нежатое пшено...

Строго проводится основная линия поведения персонажей. Отбрасывается все второстепенное, «проходное», не характерное для данного персонажа. В одном из набросков намечалось (при описании погребения убитых):

Старец — рыл
Могилу

Старик являлся здесь в роли бытового цыгана. Но это не входит в его функцию патриархального «мудреца» и потому сразу устраняется.

Такая же строгая экономия соблюдается и в речах: ничего частного, случайного — только необходимое. Из финальной речи старого цыгана исключается жалобная фраза:

Зачем убил ты нашу дочь?..

Личное, частное в речи старика заменяется обобщенным осуждением «гордого человека», которого, конечно, не стоило спрашивать, зачем он совершил преступление. В окончательной редакции старик выступает не как отец, а как «мудрый» судья, представитель вольной цыганской общины.



Трагедия ревности в «Цыганах» есть в то же время трагедия крайнего индивидуализма и с этой точки зрения получает общечеловеческое значение, становится трагедией мирового масштаба. Антитезой эгоистической любви Алеко, который любит Земфиру для себя, а не для нее, является идеал самоотверженной альтруистической любви, выраженный в пушкинской лирике:

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим...

В силу установившейся традиции у нас принято раздувать «развенчание» Алеко, игнорируя при этом мотивы его преступления, то есть измену Земфиры. Земфира, таким образом, идеализируется: в ней видят чуть ли не представительницу подлинной вольности. Это ошибка. Измена Земфиры отнюдь не оправдывается в поэме.

Когда старый цыган говорит о том, что сердце женское любит «шутя», он высказывает только вынесенное из жизненного опыта печальное убеждение в женском легкомыслии. Его слова звучат приблизительно как гамлетовское: «Непостоянство (Frailty) — вот твое имя, женщина!» Да и сам Пушкин едва ли имел намерение возводить в идеал женскую измену — его идеал был другой: черкешенка, Мария, Татьяна. Измену Мариулы старый цыган принимает просто как факт, как свойство женской природы. В его рассказе недаром подчеркивается отсутствие у Мариулы материнского чувства. Мариула, как и Земфира, не признает никаких материнских обязанностей:

И, броса маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула...

Тоскуя, плакала Земфира...

Поверхностному женскому чувству противопоставляются серьезность и верность мужчины:

И я заплакал — с этих пор
Постыли мне все девы мира;
Меж ими никогда мой взор
Не выбирал себе подруги...

Поведение Земфиры если не оправдывает Алеко, то до известной степени смягчает его виновность. Его преступление — ответ на жестокость Земфиры, которая не стесняется прямо выражать ненависть и презрение к нему, издевается над его горем и нарочно дразнит его воображение, как Яго воображение Отелло, сладострастными картинами:

Ненавижу тебя,
Презираю тебя...

Как ласкала его
Я в ночной тишине!
Как смеялись тогда
Мы твоей седине!

Для того, чтобы понять всю силу пушкинской логики, лучше всего сравнить трактовку ревности в «Цыганах» с другими произведениями на ту же тему. Лермонтовский Арбенин в юношеской редакции «Маскарада» уби-

вает Нину, как и Отелло Дездемону, по ложному подозрению. Но, в отличие от Отелло, он убивает хладнокровно, безжалостно и притом тайно, прибегая с целью сокрытия своего преступления к такому низкому средству, как яд. Отелло — трагическая фигура, потому что он человек. Он мягок и нежен, пока не заговорили в нем древние варварские инстинкты, которые злонамеренно будит в нем Яго. По тонкому определению Пушкина, Отелло ревнив, а «доверчив». Убийство он совершает в ослеплении страсти. Он одновременно палач и жертва. В «Маскараде» (первая редакция) трагедии нет, потому что нет человека. Мотивировка убийства здесь чисто «злодейская», и этой «злодейской», мелодраматической мотивировки не могут скрасить никакие лирические монологи Арбенина. В ходе действия логика отсутствует. Это не драма, а скорее мелодрама, и Арбенин напоминает мелодраматического «злодея».

Ревность толстовского Позднышева в «Крейцеровой сонате» даже не заслуживает названия ревности. Это просто мелкая злость мелкого человека. Он убивает жену, мать пятерых детей, не за измену (которой и не было), а из чувства оскорбленного самолюбия. Жену он ненавидит и чувствует злобную радость, видя ее испуг при его внезапном появлении с кинжалом. Осознав впоследствии свое преступление, он принимает позу проповедника, которому открыты истины, недоступные для других людей. Оказывается из его рассуждений, что в его преступлении виноват не он, а виноваты Бетховен, сочинивший «Крейцерову сонату», доктора, брак, половое влечение и т. д. Мало того, он в претензии, что ему не доверили воспитание детей. «Я им отдал состояние (!), — жалуется он, — а их мне не дали... А то я *воспитаю* (!) их так, что они не будут такими, как их родители» (а какими бы глазами смотрел он на детей, зарезав их мать?). Делая вид, что обвиняет себя, он на деле обвиняет убитую им жену.

Насколько же глубже, правдивее и человечнее осветил Пушкин трагедию ревности в своей романтической по исполнению поэме! В сцене убийства соблюдается верный драматический ход. Тут два момента: убийство молодого цыгана и убийство Земфиры. В отличие от Арбенина и Позднышева, которые действуют по линии наименьшего сопротивления и направляют свою месть

прежде всего на женщину (любовников они оставляют в покое), Алеко наносит первый удар именно любовнику:

Куда, красавец молодой?
Лежи!
(Вонзает в него нож.)

Земфиру он и не думает убивать, как это видно из обращения к ней:

Теперь дыши его любовью...

И только после вызывающей реплики Земфиры, полной презрения и ненависти:

Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклинаю... —

он наносит удар и ей:

Умри ж и ты!
(Поражает ее.)

Выражаясь юридическим языком, это не предумышленное убийство, а убийство в запальчивости и раздражении. Все в «Цыганах» естественно, взаимно связано между собой, вытекает одно из другого «по необходимости и вероятности», согласно аристотелевскому закону.

Поведение Алеко обуславливается поведением Земфиры, как и поведение Земфиры обуславливается поведением Алеко. В столкновении двух этих характеров — одинаково смелых и решительных, не знающих никаких компромиссов — уже заложена неизбежность кровавой развязки. Действие идет прямолинейно, без колебаний, как в греческой трагедии. Участь героев предопределяется их ничем не сдерживаемыми страстями. Над ними, как над героями греческой трагедии, тяготеет беспощадный рок. В авторском эпилоге как будто слышится голос древнего хора:

И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед.
И всюду *страсти роковые*,
И от *судеб* защиты нет.

Трагедию ревности Пушкин изображает в чистом, оголенном виде, связывая ее с проблемой общественного поведения человека. Алеко типичен не только как психо-

логический тип, но и как тип исторический, характерный для эпохи пробуждения личности. Сильная индивидуальная «воля», протестующая против оков феодального общества, не полагает в то же время никаких границ для самой себя, потому что нет еще той среды, которая указала бы ей эти границы. Она сама «свой высший суд». «Воля», таким образом, становится «гордой», анархической, отливается в деспотическую, «наполеоновскую» форму. Отсюда культ Наполеона среди романтиков, нашедший себе отражение в пушкинской оде 1821 года («Наполеон»). Пушкин дает Наполеону двустороннюю оценку, как освободителя и тирана. Та же двусторонняя оценка дается и протестующему Алеко, который «для себя лишь хочет воли». Алеко не подвергается категорическому осуждению, потому что как-никак он мстит за свою поруганную веру, за свой поруганный идеал. Поэт не «развенчивает» его и не идеализирует его, как Лермонтов Арбенина, а объективно рисует трагизм его положения. В поэме нет «развенчания» Алеко, как нет и его апофеоза¹. Эта трезвая, двусторонняя, объективная оценка вводила в заблуждение читателей. Одни — противники байронизма — видели в «Цыганах» новый апофеоз байронического героя; другие — романтики — сетовали, напротив, на снижение Алеко. Жуковский, который хотел «развенчания» байронического героя, писал Пушкину: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган! Но, милый друг, какая цель (то есть идея. — А. С.)? Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое... Как жаль, что мы розно!» (апрель, 1825). Пушкин отвечал на это: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов. Вот на! Цель поэзии — поэзия (то есть объективное изображение жизни. — А. С.)». С другой стороны, Вяземский и Рылеев жаловались, что поэт заставил Алеко водить медведя; такое занятие казалось им низменным для байронического героя. Пушкин впоследствии так иронизировал по поводу этих упреков: «Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вязем-

¹ К выводу о том, что в замысел Пушкина совсем не входило «развенчание» Алеко, приходит и Б. В. Томашевский («Пушкин», изд. АН СССР, Л. 1956, стр. 644—646).

ский повторил то же замечание. Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благодороднее» («Опровержение на критики»).

Вся поэма озарена сияющим «солнцем ума» — глубокого, пронизательного, чисто пушкинского ума. Поблекли краски юношеской драмы Лермонтова, писанной неуверенной рукой еще незрелого мастера, забыт Позднышев с насильственно пристегнутой к нему аскетической проповедью, которая в свое время составила сенсацию дня, — но по-прежнему сохраняет свое значение пушкинская *романтическая* поэма, по-прежнему выступает она перед нами в своих ясных, простых и строгих, как в античной архитектуре, линиях. По силе мысли и строгости конструкции «Цыганы» достигают уровня «Медного всадника», уступая ему только в реалистически детализированных красках. «Цыганы» — вершинная точка поэм романтического периода, как «Медный всадник» — вершинная точка поэм периода реалистического.

ЗАКОНЫ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОЭМ

Основным композиционным законом пушкинских романтических поэм является парность поставленных в центре контрастных образов. Пленник сопоставляется с черкешенкой, Алеко с Земфирой, Зарема с Марией. Но это не просто сопоставление разных характеров, а столкновение противоположных морально-психологических начал.

Лирическим центром является герой, а женские образы служат антитезой, нужной для реализации характера героя в действии. Если бы не черкешенка, сущность разочарования пленника осталась бы неясной. Если бы не измена Земфиры, мы бы не знали, какие возможности таятся в Алеко. Исключением является «Бахчисарайский фонтан», где действие происходит между двумя женщинами, а лирическим центром является сам автор, открыто выступающий в заключении поэмы. Женские образы здесь только проекция во вне борьбы противоположных влечений в душе автора.

Субъективно-лирический элемент постепенно уступает место объективно-драматическому. Персонажи выделя-

ются из лирической стихии и приобретают ясно очерченную объективную форму. Параллельно с усилением объективного элемента увеличивается и количество персонажей. В «Кавказском пленнике» всего два персонажа, в «Бахчисарайском фонтане» три (считая и статического Гирея), в «Цыганах» уже четыре (включая молодого цыгана, который составляет необходимый для действия аксессуар). Старый цыган является заместителем автора. Но голос его все-таки не есть голос автора. Его суждения имеют только относительное значение, поскольку они исходят из утопического идеала общественной гармонии, реальная осуществимость которого невозможна. Там, где старый цыган видит только злую волю «гордого человека», автор видит трагическую неизбежность — действие «роковых страстей» и «судеб», от которых нет защиты:

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

Композиция пушкинских романтических поэм резко отличается от композиционных принципов «Руслана». Максимально упрощается фабула, совершенно исключается приключенческий элемент. И если Пушкин признавал «бедность изобретения» в «Кавказском пленнике» и указывал на упущенные им возможности сюжетного осложнения, то, конечно, только *ad usum delphini*¹. Сюжетная простота «Кавказского пленника» была так необычна, что ее приходилось оправдывать шутивными ссылками на «лень» и т. п. Потом уже не было надобности в таких оправданиях: принципы романтической поэмы достаточно выяснились и для автора и для читателей.

Существенным отличием романтических поэм от «Руслана» является их лирическая монотония. Здесь нет резких перебоев тона, как в «Руслане», смешения лирики и иронии, чередования комических и патетических эпизодов, авторских вмешательств, прерывающих повествова-

¹ применительно к уровню читателя (лат.).

ние. Один и тот же тон выдерживается на протяжении всей поэмы, причем речь персонажей звучит в унисон с авторской речью. Только местами, в момент драматического напряжения, тон меняется. Элегическая речь пленника принимает в сцене прощания с черкешенкой драматическую окраску. «Я твой навек, я твой до гроба...» Речь Заремы звучит лирически мягко, когда она вспоминает свои детские впечатления:

Родилась я не здесь, далеко,
Далеко... но минувших дней
Предметы в памяти моей
Доныне врезаны глубоко.
Я помню горы в небесах...

Но при переходе к волнующим ее ревнивым чувствам речь повышается, драматизируется:

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

Тут есть уже речевой жест.

Все эти речевые колебания ограничены, однако, тесными пределами одного господствующего тона: чисто элегического в «Кавказском пленнике», эмоционально-страстного в «Бахчисарайском фонтане». В «Цыганах» появляются уже признаки полифонии. Речи персонажей получают различную индивидуальную окраску: мрачную у Алеко, волевою у Земфиры, спокойно-наставительную у старого цыгана. Вместе с тем и элегическая, в общем, авторская речь становится строже, приобретает сжатый, логически четкий характер. Характерно для полифонической композиции «Цыган», что в них две песенные вставки («Птичка божия...» и песня Земфиры) и отделены они от всего текста особым размером (хорей, анапест), между тем как в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» по одной песне, написанной тем же четырехстопным ямбом, как и вся поэма.

Центральный драматический ход всех трех поэм — это доведенная до предела логика страсти: черкешенка кончает самоубийством, Зарема закалывает Марию и тем самым обрекает себя на казнь, Алеко убивает Земфиру и ее любовника. Везде одно и то же движение «роковых страстей». Страсть, владеющая персонажами, разви-

вается прямолинейно, без колебаний и обуславливает трагическую развязку.

Пушкин не воспроизводит во всех подробностях психологический процесс, происходящий в душе героев. Детальный психологический анализ не свойствен ни ему, ни его времени. Он берет только основные контуры событий, минуя промежуточные звенья. Таков вообще его принцип — не только в поэмах, но и в пьесах и в прозе. В романтических поэмах этот принцип выступает особенно заметно. В фокусе внимания только узловые пункты.

Как и в лирике, здесь властвует закон пластики. Жесты и мимика передают не только ситуацию, но и самую сущность характеров. Вся деятельная сострадательная натура черкешенки находит себе выражение в позе, движениях, мимике. Любовь рождается из жалости, и это показано пластически:

И долго, долго перед ним
Она, задумчива, сидела;
Как бы участием немым
Утешить пленника хотела;
Уста невольно каждый час
С начатой речью открывались,
Она вздыхала, и не раз
Слезамы очи наполнялись...

Так же пластически изображается ее молчаливое горе после исповеди пленника:

Раскрыв уста, без слез рыдая,
Сидела дева молодая.
Туманный, неподвижный взор
Безмолвный выражал укор;
Бледна как тень, она дрожала;
В руках любовника лежала
Ее холодная рука...

Тут уже есть чуточка Татьяны, которая с таким же безмолвным отчаянием выслушивает признания Онегина. Душевное состояние Татьяны передается сходными пластическими средствами:

Сквозь слез не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его,
Он подал руку ей...

Первое появление черкешенки описывалось в черновике романтически-неопределенно:

Но кто в сиянии луны...
Идет, как *легкое виденье?*
Очнулся пленник. Перед ним
Мила, как *гений утешенья*...

К его устам кумыс прохладный
Подносит, *робости полна*...

В окончательном тексте все эти расплывчатые романтические черты заменяются конкретными деталями движений и жеста:

Но кто, в сиянии луны...
Идет, *украдкой ступая?*..

Подносит *тихою рукой*...

Строка: «Мила, как гений утешенья» — просто вычеркивается.

Для тех или иных деталей выбирается надлежащий момент. Первоначально черкешенка при первом жесвидании с пленником являлась с распущенными волосами:

И черной падают волною
Власы на девственную грудь...

Но здесь это только романтический штамп, так как не связано с ситуацией. В окончательной редакции эта внешняя подробность переносится в сцену разлуки:

Тогда кого-то слышно стало,
Мелькнуло девы покрывало,
И вот — печальна и бледна —
К нему приблизилась *она*¹.
Уста прекрасной ищут речи;
Глаза исполнены тоской,
И *черной падают волной*
Ее власы на грудь и плечи.
В одной руке блестит пила,
В другой кинжал ее булатный;
Казалось, будто дева шла
На тайный бой, на подвиг ратный...

В этих условиях вполне понятны «падающие волной власы». Они гармонируют с пилой и кинжалом и рисуют состояние смятения (она уже решила покончить с

¹ Курсив Пушкина (*ред.*).

собой). Картина конкретизируется: выбрасывается шаблонный эпитет груди — «девственная»; волосы падают не только на грудь, но и на *плечи*, что естественнее.

Вместе с тем переносится сюда и «ветер шумный», фигурировавший прежде в сцене исповеди пленника. В черновике после монолога пленника следовало:

Умолкнул он — без слез рыдая,
Сидела дева молодая...

Она молчала — ветер шумный,
Свистя, клубил ее наряд...

Бурная обстановка нарушала в этой комбинации интимный, лирический характер сцены и дисгармонировала с молчаливой реакцией героини. В сцене прощания «ветер шумный» был более уместен, он соответствовал и сильному движению страсти, и небрежному одеянию черкешенки:

Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил...

Пленник, лирически слишком близкий автору, не так скульптурен в своих внешних проявлениях, как черкешенка, но и в его обрисовке видно стремление к конкретности. Вычеркивается романтическая педализация при передаче первого впечатления, произведенного на него черкешенкой:

Мученья сердца забывая,
С нее очей не сводит он
И молча мыслит: — это сон...

В окончательном тексте проще, спокойнее и конкретнее:

На деву молча смотрит он
И мыслит: это лживый сон...

Тут не внезапный, как в черновике, романтический восторг, не соответствующий положению пленника, а прежде всего молчаливое удивление. И далее живой жест:

И он, собрав остаток сил,
Веленью милому покорный,
Привстал — и чашей благотворной
Томленья жажды утолил.
Потом на камень вновь склонился
Отягощенную главой...

Подлинной героиней «Бахчисарайского фонтана» является Зарема. Действует она одна. Образ ее осязателен физически. Робость и вместе с тем решимость в момент, когда она идет к Марии, выражаются в ее торопливых, осторожных движениях. Быстрота эта передается отрывочностью стиха.

Едва дыша, встает она;
Идет; рукою торопливой
Открыла дверь; во тьме ночной
Ступает легкою ногой...

Пред нею дверь; с недоумением
Ее дрожащая рука
Коснулась верного замка...
Вошла, взирает с изумленьем...
И тайный страх в нее проник.

В этом «изумлении» и «тайном страхе» выражается что-то новое, неожиданное в Зареме. В ее памяти встает что-то давно забытое, потерянное в гаремной обстановке. Между ней и Марией оказывается какая-то общая точка. Это обнаружение скрытого создает чисто шекспировский эффект. В экспрессию страсти вливаются элегические ноты. Стих приобретает плавное течение (тройная рифма!):

Лампады свет уединенный,
Кивот, печально озаренный,
Пречистой девы кроткий лик
И крест, любви символ священный.
Грузинка! все в душе твоей
Родное что-то пробудило,
Все звуками забытых дней
Невнятно вдруг заговорило...

Этим мотивируется лирический мотив воспоминаний в монологе Заремы: «Родилась я не здесь, далеко...» Одно связано с другим. Воспоминания эти заключаются ярким и конкретным зрительным образом. Речь обрывается на полустихе:

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

Именно так — в одной какой-нибудь черте — и являются ранние детские воспоминания. В одной этой черте — и психология и история. Человек на мачте — ко-

нечно, один из пиратов: он высматривает, нет ли на горизонте купеческого или какого-нибудь враждебного корабля. Именно море и человек на мачте «над парусами» и должны были поразить воображение девочки, «рожденной близ Кавказа».

История одного эпитета в «Бахчисарайском фонтане» показывает, какое значение придавал Пушкин характеристике персонажей с их физической стороны. В беловом тексте говорилось о Зареме:

Чей страстный поцелуй живею
Твоих язвительных лобзаний?..

Вяземскому (который печатал «Бахчисарайский фонтан») эпитет «язвительных» не понравился, и Пушкин переименовал на «пронзительных». «Дело в том, — писал он шутливо, — что моя грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике». В следующих изданиях он восстановил «язвительных».

В «Цыганах» эта телесность образов достигается речевой характерностью. За словами персонажей ощущаются движение и мимика. Черновик «Цыган» показывает, как беспощадно истреблял Пушкин романтические штампы в изображении физических проявлений эмоций. Горе старого цыгана первоначально изображалось сентиментально-мелодраматически:

Отец любовницы несчастной
Над милой дочерью *стонал*,
Цветами мертвую венчал...

Но эта экспансивность вступает в противоречие с мудрым самообладанием старика. Поэтому в окончательной редакции все это уничтожается. Горе старика выражается его молчаливой, неподвижной позой. Картина становится скульптурной и психологически правдивой, соответствующей характеру персонажа:

Старик отец один сидел
И на погибшую глядел
В немом бездействии печали...

Пейзаж в сентиментально-романтической поэзии был аккомпанементом действия. К каждому положению прикреплялась определенная декорация. В «Бедной Лизе» Карамзина объяснение в любви происходит в солнечное утро, сцена падения в сопровождении грозы. Такое же

прикрепление было и в сентиментальных пьесах: сцены злодейства, горя, отцовского проклятия и т. д. обязательно изображались в обстановке бури, грома и молнии. Аккомпанирующий пейзаж входит и в систему Пушкина. Но у него это не декорация, а мотивировка. Явления природы так или иначе включаются в действие — отражаются в поведении и словах персонажей, как у Шекспира в начальной сцене «Гамлета» (ненастная ночь и оклики стоящих на страже Бернардо и Франциско), в «Юлии Цезаре» (подготовка заговора в обстановке грозы), «Буре» (кораблекрушение, прекращение бури, поднятой Просперо), «Короле Лире» (буря в степи), «Венецианском купце» (дуэт Лоренцо и Джессики в лунную ночь) и т. д.

Если черкешенка появляется «луною чуть озарена», то потому, что иначе пленник не заметил бы ее красоты и не разглядел бы «улыбку жалости отрадной» на ее лице:

Но кто в сиянии луны...

Луною чуть озарена...

С улыбкой жалости отрадной...

Точно так же без лунного освещения не увидел бы пленник кругов на воде после падения черкешенки в реку:

Глядит назад... берега яснили

И, опененные, белели...

И при луне в водах плеснувших

Струистый исчезает круг...

Лунная ночь в «Бахчисарайском фонтане» не только реальная черта крымской природы (где редко бывает пасмурная погода), но и характеристика той чувственной неги, которая окружает Зарему:

За хором звезд луна восходит;

Она с безоблачных небес

На доли, на холмы, на лес

Сиянье *томное* наводит...

Как сладко льются их часы...

Где *под влиянием луны*

Все полно тайн и тишины

И вдохновений *сладоострастных!*..

Вместе с тем это и мотивировка: без луны Зарема не нашла бы пути в покой Марии, не могла бы обойти евнуха и т. д.

В «Цыганах» луна служит для изображения мирной тишины, господствующей в таборе:

Спокойно все: луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет...

Сходная картина в «Полтаве» (с той же рифмовкой):

Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет...

Но здесь спокойствие природы контрастирует со «смятением» за стенами замка, где сидит Кочубей:

Но в замке шепот и смятенье.
В одной из башен под окном,
В глубоком, тяжком размышленьи,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит...

Такой же контраст и в «Цыганах»:

Все тихо; ночь. Луной украшен
Лазурный юга небосклон.
Старик Земфирой пробужден:
«О мой отец! Алеко страшен.
Послушай: сквозь тяжелый сон
И стонет, и рыдает он...»

Стонам и рыданиям Алеко соответствуют в «Полтаве» контрастирующие с лунным пейзажем мрачные думы Кочубея.

В устах старика в «Цыганах» луна приобретает символическое значение «воли»:

Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет *вольная* луна...

Луна, зашедшая «в туманы», создает мрачную обстановку для сцены убийства и в то же время является мотивировкой действия:

Темно; луна зашла в туманы,
Чуть брезжит звезд неверный свет,
Чуть по росе приметный след
Ведет за дальные курганы...
Идет... и вдруг... иль это сон?
Вдруг видит близкие две тени...

Если бы не эта полутьма, то Алеко узнал бы их издали. Все здесь согласовано одно с другим. Предрассветная роса обещает хороший день — и действительно, наутро:

Восток, денницей озаренный,
Сиял...

Такова пушкинская романтика: в ней всегда содержится элемент реальных наблюдений.

Замечательно, что романтический сюжет у Пушкина вставляется в рамку конкретных картин в зачинах и концовках. «Кавказский пленник» начинается картиной аула:

В ауле на своих порогах
Черкесы праздные сидят... —

и кончается (в фабульной части) изображением казачьих сторожевых постов:

И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

«Бахчисарайский фонтан» открывается скульптурным портретом унылого Гирейя:

Гирей сидел потупя взор;
Янтарь в устах его дымился... —

и заключается крымским пейзажем:

И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...

В «Цыганах» первое, что мы видим, это картина табора:

Цыганы шумною толпой...

В финале (фабульной части) — темная телега:

Настала ночь: в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

В каждой поэме своя стилистическая система, свой ритм, своя звуковая окраска. Для «Кавказского пленни-

ка» характерна периодическая речь с нагнетательными параллельными конструкциями:

В Россию дальний путь ведет,
В страну, где пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье...

Часты тройные рифмы:

Аул на крик его сбежался
Ожесточенною толпой;
Но пленник хладный и немой,
С обезображенной главой...

Казалось, пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал.
Тоску неволи, жар мятежный
В душе глубоко он скрывал.
Влачась меж угрюмых скал...

Всем этим создается эмоциональный речевой напор, внутри которого возникают лирические повторы. В общих, неконкретизированных, почти тавтологических выражениях варьируется один и тот же мотив усталости:

Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье...

В увядшем сердце заключил...

Страстями чувства истребя...

Без упоенья, без желаний
Я вяну жертвою страстей...

и т. д. Эти повторения иногда звучат амплификацией:

Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальный жизни пламень,
И жаждет сени гробовой...

Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасный...

Твой друг отвык от сладострастья,
Для нежных чувств окаменел...

И мрачную тоску наводит
На душу *сирую* мою...

Архаические выражения («воспоминал», «изливал», «возведши», и т. п.) соответствуют общему романтически-повышенному эмфатическому тону.

Романтическая риторика, от которой еще не свободен «Кавказский пленник», совершенно исчезает в «Бахчисарайском фонтане», выдержанном в духе подлинного, непосредственного, чуждого всякого искусственного напряжения лиризма. Нет никаких повторений, каждая фраза вносит новую, существенную черту. Речь по-пушкински сжатая, экономная. Стих льется свободно и плавно. Повышения и понижения создаются не периодическими формами речи, а самим содержанием. Пластически рисуется печаль Заремы — речь идет на повышение:

Увы! печальна и бледна,
Похвал не слушает она.
Как пальма, смятая грозюю,
Поникла юной головою;
Ничто, ничто не мило ей...

И каданс, указывающий причину, — краткий и внятный:

Зарему разлюбил Гирей...

Другой пример. Общее описание:

Беспечно ожидая хана,
Вокруг игривого фонтана
На шелковых коврах оне
Толпою резвою сидели...

Точка подъема — и каданс с указанием, что делали, и с переходом к конкретной детали:

И с детской радостью глядели,
Как рыба в ясной глубине
На мраморном ходила дне...

Тут не периодическое построение речи, а свойство самых картин разделяет речь на гармонически соразмерные части: четыре стиха повышения и три стиха понижения. Гармонический эффект обусловлен также и необыкновенной сжатостью речи: ни единого лишнего слова, ни единого аналитического, пустого, «постоянного» эпитета. Малейшая амплификация или тавтология нарушила бы весь эффект. Не мудрено, что «Бахчисарайский фонтан» поразил всех современников гармонией стиха. Этой завораживающей музыки еще не знала русская поэзия.

Новый шаг в «Цыганах». Стиль преобразуется, становится сжатым, логически строгим. Речь звучит раздельно и четко:

Мы дики; нет у нас законов.
Мы не терзаем, не казим, —
Не нужно крови нам и стонов...

И вывод:

Но жить с убийцей не хотим...

Иногда речь отливается в яркие антитезы:

Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское — шутя...

и законченные афоризмы:

Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь...

Или:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет...

Свобода речи и ясность формулировок являются уже признаками реалистического стиля:

Он, прежних лет не помня *даже*,
К бытию цыганскому привык.
Он любит их ночлегов сени,
И упоенье вечной лени,
И *бедный, звучный их язык...*

Здесь содержательно каждое слово. Что может быть ярче и выразительнее, чем эти как будто антиномичные эпитеты «бедный» и «звучный», прилагаемые к цыганскому языку?

Проникнутый романтическим пафосом монолог Алеко над колыбелью сына, наполненный амплификациями и тавтологиями, совершенно выпадал из стиля поэмы. Он возвращал нас к стилю «Кавказского пленника» — и поэтому был выпущен, несмотря на всю значительность его содержания.

В каждой из трех поэм есть своя звуковая организация, но проявляется она, конечно, не в целом, а только на отдельных участках. В «Кавказском пленнике» заметно преобладание жестких звуков: шуршащих, свистящих, гортанных. Первоначально поэма носила заглавие

«Кавказ», и это название, в связи с названиями «черкесы», «сабля», «шашка», «чихирь» и другими, образует звуковой центр, к которому невольно подтягивались русские слова сходного звукового состава:

В ауле, на своих порогах,
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят...

Оделись пеленою туч
Кавказа спящие вершины...

Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков...

Черкес оружием обвешен;
Он им гордится, им утешен...

Решит удар его могучий,
И странника в ущелья гор
Уже влечет аркан летучий...

И гостю в чаше благовоной
Чихирь отрадный подает...

К черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел...

Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

Этим звуковым подбором объясняется и обозначение героини просто именем «черкешенки» (без собственного имени), и обилие рифм на причастные формы действительного залога (с «ш»):

Все мертво... на берегах *уснувших*...

И при луне в водах *плеснувших*...¹

Инструментовка каждой поэмы, по наблюдению покойного Д. И. Выгодского, характеризуется «определен-

¹ Общим подсчетом количества тех или иных звуков не решается вопрос инструментовки, так как осязательность их зависит от множества факторов: смысловых, интонационных, ритмических и т. д. Звуки становятся особенно осязательными при симметрическом расположении в стихе (в начале и в конце), в ударных слогах, в рифмах, при аллитерации и повторах.

ным комплексом звуков, который, заполняя в данный момент сознание поэта, заставляет его подбирать в произведении звуки, тождественные или аналогичные имеющимся в основном комплексе»¹. Это подтверждается на примере «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган». Основным звуковым комплексом в «Кавказском пленнике» являются слова «Кавказ», «черкесы», «черкешенка». В «Бахчисарайском фонтане» — имена: Гирей, Зарема, Мария². Имена эти, в свою очередь, представляют собой звуковые вариации колоритного слова «гарем» (г — р — м). Звуковая организация «Цыган» определяется именами: Мариула, Земфира.

В «Бахчисарайском фонтане» ясно ощутимо преобладание плавных, удобопроизносимых, прозрачных звуковых сочетаний того же типа, как в именах Зарема, Мария и Гирей (согласный + гласный). Редко встречаются шипящий «щ» и сложные стечения согласных («чувств» и т. п.). Картина лунной ночи строится на «лунных» звуках («л» и «н»), подчеркиваемых рифмовкой (енье, янье и т. п.):

Настала ночь: покрылись тенью...

*Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья...*

*Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит.
Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие мелькая...*

*Где под влиянием луны
Все полно тайн и тишины...*

Имя Заремы трижды рифмуется со словом «гарем», чем подчеркивается их звуковое родство:

Но тот блаженней, о Зарема...

Как розу, в тишине гарема...

¹ «Из эвфонических наблюдений», Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова, 1923, стр. 51.

² Там же, стр. 55—58.

Они поют. Но где *Зарема*,
Звезда любви, краса *гарема?*..

...или *Зарема*
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого *гарема?*..

В рассказе о казни Заремы сгущаются элегические носовые звуки (н — м), ощутимость которых усилена рифмовкой:

Забывтый, преданный презренью,
Гарем не зрит его лица;
Там, обреченные мученью...

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

С комплексом Зарема — Мария связан и звуковой образ мраморного фонтана (м — р — н):

Вокруг игривого фонтана...

Как рыба в ясной глубине
На мраморном ходила дне...

Одни фонтаны сладкозвучны
Из мраморной темницы бьют...

И в память горестной Марии
Воздвигнул мраморный фонтан...

Разнообразно передается меланхолическое журчание фонтана («ж», «р», мягкое «л»).

*Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда...*

*Преданье старины узнали
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез¹ именовали...*

Пушкин проявлял особую заботу о музыкальной стороне «Бахчисарайского фонтана», поступаясь иногда

¹ Курсив Пушкина (ред.).

строгими требованиями грамматики. Так, например, он оставил без исправления стихи.

...Но кто с тобою,
Грузинка, *равен* красотою?.. —

потому что «равна» нарушило бы здесь благозвучие. «Нет ничего легче, — писал он Вяземскому, — поставить: Равна, грузинка, красотою — но: *инка кр...*»

Если в звуковой организации «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» главную роль играют согласные («к», «ч», «ш», «с» — «м», «р», «н»), то в «Цыганах» доминирующее значение получает, как это указывалось в венгеровском издании Пушкина, акцентированный гласный «у». Имя «Мариула» образует как бы звуковой лейтмотив поэмы. Оно фигурирует в рассказе старика и затем в эпилоге, подчеркнутое каждый раз аллитерациями внутри стиха и звучной рифмовкой (иногда тройной):

Кочуя на степях Кагула,
Ее, бывало, в зимнюю ночь
Моя певала *Мариула...*

Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула!
Но ты, пора любви, минула
Еще быстрее: только год
Меня любила *Мариула...*

Однажды близ кагульских вод
Мы *чуждый* табор повстречали...

И, брося маленькую дочь,
Ушла за ними *Мариула*.
Я мирно спал — зоря блеснула,
Проснулся я — подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след...
Тоскуя, плакала Земфира ..

И, как эхо, откликается тройная рифма в реплике Алеко:

Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Свирепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул.

Рифмуясь с «гулы», имя Мариулы еще раз повторяется как заключительный аккорд в автобиографическом эпизоде:

В походах медленных любил
Их песен радостные *гулы* —
И долго милой *Мариулы*
Я имя нежное твердил...

Слово «гул», в соответствующем звуковом окружении, аккомпанирует лейтмотиву Мариулы:

...Могильный *гул*, хвалебный глас,
Из рода в роды *звук бегущий?*
Или под сенью дымной *кущи*
Цыгана дикого рассказ?..

В стране, где долго, долго брани
Ужасный *гул* не умолкал,
Где повелительные грани
Стамбулу русский указал...

Подударное «у», входящее в значительную часть стихов (около трети), составляет звуковой фон для комплекса «Мариулы — гулы»: *кочуют — ночуют, подругой, буду — всюду, несут — идут, повернулся — проснулся, ничему — твоему, подруги — досуги, любишь — погубишь, шумною, ужин, углями, пробудь, куй, скудно, грусти, послушную душой, измученной груди, проснулся и т. д.* (приведены примеры только из первых ста сорока пяти стихов) ¹.

Подведем итоги. В романтической оболочке пушкинских поэм всегда нащупывается твердый реалистический костяк. Фабула и персонажи типичны и в психологическом и в социально-историческом отношении. В изображении персонажей, в их движениях, жестах и мимике обнаруживается (за немногими исключениями) свойственная Пушкину пластика. От романтической школы Пушкин брал то, что составляло ее завоевания, — музыку стиха, умение передавать эмоциональные оттенки, лирическую окраску персонажей. Романтика у Пушкина подчинялась строгому контролю мысли. Всем

¹ Звук «у» ассоциируется, с одной стороны, с гулками просторами, завываниями ветра и т. д. (в этом его звукоподражательное значение), а с другой, по своей артикуляции (выпяченные губы) — с плачем, страстным желанием и т. д. Все это, однако, становится ощутимым только по связи с контекстом.

этим объясняется, почему пушкинские романтические поэмы не отошли в прошлое вместе с романтической школой. От них легок и прост был переход к реализму. В сущности, точной границы между ними и реалистическими произведениями Пушкина провести нельзя.

ПОЭМЫ ИСТОРИЧЕСКИЕ

1

Романтические поэмы следуют непрерывно одна за другой (май 1821 — осень 1824), образуя цельную группу со своими особыми законами. Далее перерыв. Творчество Пушкина переходит на новый путь. Создаются новые жанры: историческая трагедия «Борис Годунов» (1825), реалистический роман в стихах «Евгений Онегин» (первые шесть глав, 1823—1827) и, как этюд к нему, шутливая стихотворная повесть «Граф Нулин» (1825). Возрождается, но уже на иных основаниях, полифонический принцип «Руслана». Обращение к истории в «Борисе Годунове» приводит к комбинации различных сословно-исторических стилей. Церковнославянский стиль комбинируется с разговорным просторечием, прозаическая речь со стихотворной, элегантная польская (в польских сценах) с русской народной. В «Евгении Онегине» уже с первой главы скрещиваются лирика и ирония, бытовой язык с литературным. Шутливый тон «Графа Нулина» перебивается лирическим мотивом биографического содержания:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам...

Все эти перемены в творчестве Пушкина сказались тогда, когда он вернулся к жанру поэм и написал «Полтаву» (1828). Новые пушкинские позиции отразились в ее полифонической организации. История, как и в «Борисе Годунове», обусловила здесь стилистическое разнообразие.

«Полтава» стоит особняком среди пушкинских поэм. В отличие от южных поэм это поэма историческая. Отсюда необходимость воспроизвести с достаточной полнотой известный исторический момент. Исторический материал получает перевес над индивидуально-психологическим и до некоторой степени стесняет его. Фабула усложняется. Лирическая фрагментарность заменяется последовательным, прагматическим изложением со вставкой нескольких диалогических эпизодов (Мазепа — Мария, Кочубей — Орлик, мать — дочь во второй песне; Мазепа — Орлик, Мазепа — Мария в третьей). Повествовательная сказовая интонация чередуется с лирической («Тиха украинская ночь...») и патетической («Горит восток зарею новой...»). В авторскую речь включается прозаически-сказовый элемент:

И много у него добра...

И то сказать: в Полтаве нет...

Всем женихам отказ — и вот...

Так! было время: с Кочубеем...

Но где же гетман? где злодей?..

...Кто опишет

Негодованье, гнев царя?..

Тогда-то, свыше вдохновенный...

Стихи иногда принимают характер обыкновенной деловой прозы:

Грозы не чужа между тем,
Неужасаемый ничем,
Мазепа козни продолжает...

Души глубокая печаль
Стремиться дерзновенно вдаль
Вождю Украины не мешает.
Твердея в умысле своем,
Он с гордым шведским королем
Свои сношенья продолжает...

Приходится объяснять связь событий. Давление этой необходимости ясно ощущается в черновиках. Здесь нет уже борьбы с романтическими штампами и того движения в сторону реальных подробностей, как в работе над южными поэмами. Здесь, напротив, проявляется

стремление избежать перегрузки подробностями. Походу Карла на Украину в черновиках (первоначально в первой же песне) давалось точное объяснение:

Москва ждала к себе гостей,
Уж им готова гибель тайну,
Но быстрый Карл поворотил
В средину новых средств и сил
И перенес войну в Украину...

Но это звучало почти как страница учебника. В окончательной редакции (где весь этот пассаж был перенесен в третью песнь) выкинута объяснительная строка: «В средину новых средств и сил» — и изложение в новом контексте приняло более эффектный, темпераментный характер:

Но время шло. Москва напрасно
К себе гостей ждала всечасно,
Средь старых (вариант: польских) вражеских
могил

Готова шведам тризну тайну.
Незапно Карл поворотил
И перенес войну в Украину.

И день настал. Встает с одра...

Сокращается в первой песне комментарий к истории войн со шведами. В черновике читаем:

...не один
Урок тяжелый и кровавый
Ей задал шведский паладин,
Гроза младенческой державы.
Сих неудач из рода в род
Воспоминанье прозвучало —
Одной из оных бы достало,
Чтоб сокрушить другой народ.
Но в искушеньях долгой кары...

В окончательной редакции элемент исторических рассуждений (от «Гроза младенческой державы...» до «Чтоб сокрушить другой народ...») устранен. Изложение краткое и сильное:

...не один
Урок неожиданный и кровавый
Задал ей шведский паладин.
Но в искушеньях долгой кары...

В «Полтаве» нет авторской лирики и автобиографических признаний, какие имеются в прежних поэмах

Местоимение «я» вообще ни разу не употребляется в авторской речи. Автор становится здесь в позицию объективного историка, летописца происходящих событий. И если проявляется авторское лицо, то в характеристиках персонажей, в оценке их поведения и в форме темпераментных обращений к ним — то гневных, то сочувственных:

Мария, бедная Мария,
Краса черкасских дочерей!
Не знаешь ты, какого змия
Ласкаешь на груди своей...

Святой невинности губитель!
Узнал ли ты сию обитель...

В «Полтаве» три сферы действия: украинская бытовая (Мария, Кочубей), украинская политическая (Мазепа) и русская царская (Петр). Соответственно этому в языке переплетаются три струи: песенная, западнорусская и одическая. Мария и Кочубей являются в окружении песенной речи. Песенная струя обнаруживается уже в зачине:

Богат и славен Кочубей.
Его луга необозримы...

И затем негативно-противительный период в песенном духе:

Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не золотом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами, —
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей...

Красота Марии описывается посредством народнопэтических сравнений: свежа, «как вешний цвет», стройна, «как тополь», движенья, как у «лебеди» и «лани», грудь бела, «как пена», локоны, «как тучи», глаза — «звезды», уста, «как роза»¹.

¹ Сходные приемы в записанной Пушкиным в Кишиневе молдавской легенде: «Богат и велик господарь Истрат Добижа: но он богат не золотом венгерским и не серебром ляшским, а богат дочерью Домницею Дафною». Краса Дафны описывается в песенном стиле: «Стан ее был так строен, как одобешская лоза или как византийская тополь... Глаза у ней были голубые, словно лицо неба, а брови черные, словно крыло ворона...» — и т. д. Пушкинская

Народно-поэтические приемы сопровождают всю лирику Марии и Кочубея. Сюда относятся отрицательные сравнения:

Не серна под утес уходит,
Орла послыша тяжкий лёт,
Одна в сенях невеста бродит,
Трепещет и решенья ждет... —

эпитеты:

Не *долгогривыми* конями... —

народно-поэтические метафоры:

И ночь, когда *голубку* нашу
Ты, *старый коршун*, заклевал!.. —

повторения, играющие роль эпической формулы:

Богат и славен Кочубей.
Его луга необозримы... —

и снова:

Богат и знатен Кочубей,
Довольно у него друзей...

Дважды повторяется как эпическая формула и абзац «Тиха украинская ночь...», служащий зачином для размышлений Кочубея (в темнице) и потом Мазепы (в саду).

В песенном стиле выдержан и романс о казаке (вопросительные обороты, композиция в форме загадки-разгадки, народные эпитеты и формулы):

Кто при звездах и при луне
Так поздно едет на коне?

Чей это конь неутомимый
Бежит в степи необозримой?

запись не сохранилась, и мы знаем о ее существовании только из рассказа И. П. Липранди (С. Гессен, Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников, Л. 1936, стр. 217). Содержание легенды опубликовано в изложении румынского автора в 1836 году в «Сыне отечества». См. об этом статью Г. Богача «Молдавские предания, записанные Пушкиным» («Пушкин. Исследования и материалы», изд. Пушкинского дома, I, 1953, стр. 213—240). «Если Б. Хиждеу (румынский автор. — А. С.) точно воспроизводит предание, — замечает Б. В. Томашевский, — то можно предположить, что в начальной части «Полтавы» Пушкин воспользовался образным зачином молдавской повести» («Пушкин», изд. АН СССР, Л. 1956, стр. 467—469).

Ни в чистом поле, ни в дубаве...

Не спотыкаясь, конь ретивый...

*Булат потеха молодца,
Ретивый конь потеха тоже...*

И то лишь с буйной головою...

Зачем он шапкой дорожит?
Затем, что в ней донос зашит...

В черновике не было вопросительных конструкций, но зато общий ямбический размер перебивался характерным для песен хореем:

При звездах и при луне
Мчится витязь на коне,
Во степи необозримой
Конь бежит неумоимо —
Он на запад правит путь
И не хочет отдохнуть...

Образ слепого украинского певца в концовке переключается с зачином и замыкает проходящую через поэму народно-песенную струю:

...Лишь порою
Слепой украинский певец,
Когда в селе перед народом
Он песни гетмана бренчит,
О грешной деве мимоходом
Казачкам юным говорит.

Таким образом, поэма начинается с Марии и ею кончается. Сопровождаемая песней Мария образует и стилистический и фабульный ее стержень. Именно Мария и придает поэме единство действия.

С украинским песенным материалом Пушкин знакомился по изданию «Малороссийских песен» М. А. Максимовича (1827), повлиявших и на «Вечера» Гоголя. По рассказу Максимовича, Пушкин при писании «Полтавы» сам говорил ему, что «обирает» его песни¹.

В той части, которая относится к политическим замыслам Мазепы, варьируются две стилистические линии:

¹ А. Н. Пыпин, История русской этнографии, 1900, т. III, стр. 29.

церковнославянская (в авторской характеристике Мазепы) и западнорусская (в рассказе о деятельности Мазепы). Авторская характеристика Мазепы ведется в тоне обличительного церковного красноречия:

Кто снидет в глубину морскую,
Покрытую недвижно льдом?
Кто испытующим умом
Проникнет бездну роковую
Души коварной?..

Иногда это как будто отголоски анафемы, гремящей с амвона:

Что он не ведает святыми,
Что он не помнит благостыни...

В то же время рассказ о политических сношениях Мазепы отмечается латинизмами и полонизмами, признаками языка юго-западной образованности:

С ним *полномощный* езуит
Мятеж народный *учреждает*...

Слагают цифр *универсалов*...

Не он ли помощь Станиславу
С негодованьем *отказал*?..¹

Вокруг Петра господствует приподнятый одический стиль:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра...

Но в искушеньях долгой кары...

Готвя шведам тризну тайну...

И се — равнину оглашая...

И бога браней благодатью
Наш каждый шаг запечатлен...

В гражданстве северной державы...

¹ Лат. *auxilium recusavit*. В. В. Виноградов видит здесь французскую конструкцию с *refuser* («Очерки по истории русского литературного языка», 1934, стр. 185). Однако по связи с другими аналогичными оборотами эта конструкция звучит здесь именно как польско-латинская.

Романтические поэмы Пушкина всегда начинались с конкретной сцены (аул в «Кавказском пленнике», портрет Гирея в «Бахчисарайском фонтане», картина табора в «Цыганах»). В «Полтаве» композиция иная. Поэма начинается прямо с общих характеристик (богатство Кочубея, красота Марии и т. д.); характеристики предшествуют действию, что совсем не согласуется с привычками Пушкина. У него вообще нет чистокровных «злодеев», вроде Яго; во всяком отыскиваются человеческие черты. Между тем Мазепе уже в начале дается предварительная «злодейская» характеристика:

Не многим, может быть, известно,
 Что дух его неукротим,
 Что рад и честно и бесчестно
 Вредить он недругам своим;
 Что ни единой он обиды,
 С тех пор как жив, не забывал,
 Что далеко преступны виды
 Старик надменный простирал;
 Что он не ведает святыни,
 Что он не помнит благостыни,
 Что он не любит ничего,
 Что кровь готов он лить, как воду,
 Что презирает он свободу,
 Что нет отчизны для него...

Эпитеты и определения, вроде: «злодей», «коварная душа», «Иуда» «змий», «змеиная совесть», «свириная и развратная душа» и т. п. — сопровождают Мазепу и далее, на всем протяжении поэмы. Еще Белинский недоумевал, что это за герой поэмы, которого сам автор аттестует таким образом.

Однако в самом действии эта слишком прямолинейная характеристика Мазепы осложняется. Чистокровный «злодей» превращается на наших глазах в трагического героя, раздираемого противоположными чувствами, подобно шекспировскому Макбету. Мазепа «не любит ничего», как говорится в заданной наперед характеристике, но, несомненно, любит Марию:

Но чувства в нем кипят, и *вновь*
Мазепа ведает любовь...

Не столь мгновенными страстями
 Пылает сердце старика,

Окаменелое годами.
Упорно, медленно оно
В огне страстей раскалено;
Но поздний жар уж не остынет
И с жизнью лишь его покинет...

Трагедия Мазепы — трагедия злого честолюбца. Он обрекает на казнь Кочубея, отца своей любовницы, из мести за донос, но страх потерять Марию заставляет его страдать. От этого его размышления у ложа Марии накануне казни ее отца полны глубокой скорби:

Все, все, чем жизнь мила бывает,
Бедняжка принесла мне в дар,
Мне, старцу мрачному, — и что же?
Какой готовлю ей удар! —
И он глядит: на тихом ложе
Как сладок юности покой!
Как сон ее лелеет нежно!
Уста раскрылись; безмятежно
Дыханье груди молодой.
А завтра, завтра... содрогаясь,
Мазепа отвращает взгляд,
Встает и, тихо пробираясь,
В уединенный сходит сад...

После казни Кочубея Мазепа терзается «какой-то страшной пустотой», потому что чувствует, что Мария потеряна для него. И затем, когда она исчезла:

Близ ложа там, во мраке ночи,
Сидел он, не смыкая очи,
Нездешней мукою томим...

Однако он продолжает свою преступную деятельность:

Души глубокая печаль
Стремиться дерзновенно вдаль
Вождю Украины не мешает...

Вся драма Мазепы построена на борьбе между его честолюбивыми планами и любовью к Марии.

Мазепа изображается в трех планах: в авторских отзывах о нем, в собственных его речах и действиях и в восприятии влюбленной в него Марии. Те черты, какие раскрываются в восприятии Марии, вносят новые осложнения в его «злодейский» образ. Мария полюбила его как старого воина и поэта. Ее увлекали его рассказы

(очевидно, о военных подвигах) и его поэтические «думы»:

Зачем так тихо за столом
Она лишь гетману внимала,
Когда беседа ликовала
И чаша пенилась вином;
Зачем она всегда певала
Те песни, кои он слагал,
Когда он беден был и мал,
Когда молва его не знала...

Рисуется его портрет: «кудрявые седины», «блестящий, впалый взор», «чудные очи», «тихие речи».

После катастрофы (в третьей песне) перед умственным взором Марии раскрываются два лица Мазепы — нежный любовник и палач отца:

Я принимала за другого
Тебя, старик. Оставь меня.
Твой взор насмешлив и ужасен.
Ты безобразен. Он прекрасен:
В его глазах блестит любовь,
В его речах такая нега!
Его усы белее снега,
А на твоих засохла кровь!..

Фигура Мазепы имеет мрачный, зловещий колорит. Любовь к Марии, как глубоко она ни захватывает все его существо, не очеловечивает его. Он любит без радости, без упоения, наперекор своей натуре, с мукой и страданием. Это выражается в его размышлениях:

Ах, вижу я: кому судьбою
Волненья жизни суждены,
Тот стой один перед грозою,
Не призывай к себе жены.
В одну телегу впрячь не можно
Коня и трепетную лань...

Любовь Мазепы — страдальческая, насильственная, мрачная. Любовь Марии — смелая, восторженная, безоглядная. Она жертвует родителями; бросает вызов всем понятиям среды. В черновике об этом говорится грубо (с точки зрения Кочубея): «Она *наложница* злодея» (фактически так оно и было). Но в окончательном тексте поэт смягчил это: «Она в объятиях злодея» (очевидно, опасаясь унизить образ Марии). В изображении

Пушкина Мария — героическая натура. Любовь ее — не временное увлечение, не тщеславие, а глубокая преданность, душевная связь:

С тобой на плаху, если так.
Ах, пережить тебя могу ли?..

Этот энергический характер Марии и подкупил Белинского, который ставил ее даже выше Татьяны. «Что перед нею, — писал он, — эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна — это смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием?»¹ Увлеченный в ту пору идеей женской эмансипации, Белинский не учитывал одного немаловажного обстоятельства — это огромного художественного преимущества Татьяны. Татьяна — живое лицо, а Мария все-таки только нарочито сделанная романтическая фигура.

3

Петр, являющийся в третьей песне, образует контраст Мазепе. В образе Мазепы преобладают мрачные краски:

Мазепа *мрачен*. Ум его
Смущен жестокими мечтами...

Все, все, чем жизнь мила бывает,
Бедняжка принесла мне в дар,
Мне, старцу *мрачному*...

Образ Петра — светлый и радостный:

И он промчался пред полками,
Могущ и *радостен*, как бой...

Пирует Петр. И горд и ясен
И славы полон взор его.
И царский пир его прекрасен...

Петр показан исключительно в сфере государственных интересов, и с этой точки зрения понятно, почему

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 490.

он выводится на сцену только в третьей песне, после развязки драмы «страстей», разыгравшейся между Мазепой, Марией и Кочубеем. Удушливая драма «страстей» сменяется очистительной грозой Полтавского боя:

И грянул бой, Полтавский бой!..

Петр в поэме поставлен совершенно особняком, вне фабулы. Это вообще не персонаж, а олицетворенная идея, не человек, а полубог, изображенный теми же гиперболическими средствами, как цари и полководцы в старинной оде. Взят только один момент — выход его из шатра. Это, пожалуй, самая сильная пластическая картина во всей поэме. Быстрота движения передается темпом стиха — полным количеством ударений по схеме четырехстопного ямба, переносами, короткими, отрывистыми фразами:

Тогда-то, *свыше вдохновенный*, (N3!)
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его *ужасен*. (N3!)
Движенья быстры. Он *прекрасен*, (N3!)
Он весь как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.

Все вместе представляет собой движущуюся скульптурную группу, не уступающую по экспрессии античным динамическим группам.

В черновике еще не было ни этого темпа, ни этой сжатости, ни этой четкости словесных формулировок:

И *громко*, свыше вдохновенный,
Тогда раздался глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Вождей толпою окруженный,
Выходит Петр — его глаза
Горят, как божия гроза.
Его чело блещит победой.
Движенья —...

Картина Полтавского боя создается не только смыслом слов и живостью красок, но и темпом, ритмом и звуковой организацией стиха:

В огне, под градом раскаленным,
Стеной живою отраженным,
Над падшим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся плеча.
Бросая груды тел на груды,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...

Этот залп отдельных слов, замыкающийся развернутым предложением: «И смерть и ад со всех сторон» — вызывает моторное ощущение стремительных, беспорядочных движений. И потому-то тут нельзя ни заменить, ни стронуть с места ни одного слова, чтобы не испортить нарисованной поэтом великолепной картины. В самом деле, уничтожим, например, моторные и звукоподражательные рифмы «режет — скрежет» (инструментовка на «р» плюс артикуляция сжатых зубов) и «стон — сторон» (звонкая рифма, соответствующая гулу боя), и эффект был бы уже не тот. Ни в одном месте «Полтавы» стих не достигает такой ритмической и звуковой организованности, как в боевом отрывке «Горит восток...» и лирическом описании «Тиха украинская ночь...». Это два полюса, между которыми движется стиховая структура поэмы.

Картина Полтавского боя в черновых редакциях лишена динамики. Слог описания напоминает слог военных реляций или исторического отчета:

Сраженья общего предтечи,
Повсюду *частные* бои —
Пальба, гроза, волнение сечи
Вдруг поднялось. Там шведский штык
В окопы русские проник...

Но явно счастье боевое
Служить уж начинает нам.

Уж битвы поле роковое
Неверным кажется врагам...

В окончательном тексте всему этому отрезку соответствуют четыре энергические строки:

И битвы поле роковое
Гремит, пылает здесь и там.
Но явно счастье боевое
Служить уж начинает нам...

Вялые выражения заменяются динамическими. В черновиках:

Слетаясь, рубятся плеча...

В окончательном тексте:

Сшибаясь, рубятся плеча...

Усиливается темп речи, слышнее и отчетливее становятся ритм и звуковая организация стиха. В черновиках:

Везде штык колет, сабля режет,
Бой барабанный, стон и скрежет.
Гром пушек, топот, ярый стон —
И ад и смерть со всех сторон...

Гораздо сильнее окончательный текст:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон...

Интересный вопрос: чем объясняется перестановка «ада» и «смерти» в последнем стихе — перестановка, казалось бы, совершенно безразличная с точки зрения ритма? Объясняется она, в первую очередь, пушкинской акустикой. Соседство гласных «И ад» создавало неудобное зияние в первой же стопе. «Смерть со» представляло такое же неблагозвучное стечение согласных, как и отвергнутое Пушкиным в «Бахчисарайском фонтане» «-инка кра-» (в стихе: «Равна грузинка красотою»). Пушкинский слух требовал в последнем стихе гулкого, раскатистого звука, который и достигнут был перестановкой первых слов: «И смерть и ад со всех сторон». Совпадает с этим и логика: сначала частное — «смерть», потом общее — «ад».

Белинский видел в «Полтаве» «что-то огромное, великое, но в то же время и нестройное, странное, неполное»¹. Он исходил из предположения, что Пушкин желал написать эпическую поэму в новом духе. Но это была aberrация со стороны Белинского, находившегося в то время под особенным обаянием Петровской легенды. Проблема Петра была предметом острой полемики со славянофилами, и естественно, что одно появление Петра, хотя бы только эпизодическое, в конце поэмы заслоняло от Белинского все остальное: «Полтаву» он рассматривал как своего рода «Петриаду» и с этой точки зрения считал совершенно неуместной всю любовную фабулу, которой посвящены целых две песни. «Полтавская битва, — писал он, — составляет как бы эпизод из любовной истории Мазепы и ее развязку; этим явно унижается высота предмета, и эпическая поэма уничтожается сама собой».

Однако ни из чего не видно, чтобы Пушкин собирался написать эпическую поэму только об одном Петре. В заметке о «Полтаве» он прямо указывает, что именно должно было явиться содержанием поэмы:

«Прочитав в первый раз в Войнаровском² сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь, —

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства».

Таким образом, именно любовная фабула органически входила в сюжет поэмы, а Петр и Полтавская битва играли роль идейного вывода.

Драматический элемент «Полтавы» сосредоточен во второй песне, и главная героиня здесь Мария. Первая песня кончается словами:

Но от нее сохранена
Еще убийственная тайна.

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 472.

² «Войнаровский» — поэма Рылеева (1825). В этой поэме, как и в «Полтаве», фигурирует образ Мазепы в несколько иной, чем у Пушкина, трактовке.

Узнание этой действительно «убийственной» тайны и составляет содержание второй песни, ее драматический ход. Мазепа в первой сцене ставит перед Марией страшный вопрос:

Послушай: если было б нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была,
Кого б ты в жертву принесла...

И когда Мария отвечает:

Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь... —

то она сама не знает, какой ужасный смысл получают ее слова. Ей и в голову не приходит, что отец ее сидит тут же, в башне, в оковах, и что этими словами она сама обрекает его на пытку и казнь. Узнание приходит в самый день казни, когда мать, пробравшись утром к ней в спальню, сообщает ей об этом. Следует трагическая развязка, по-пушкински сжато изображенная двумя-тремя чертами:

Тогда чрез пеструю дорогу
Перебежали две жены.
Утомлены, запылены,
Они, казалось, к месту казни
Спешили, полные боязни.
*«Уж поздно»*¹, — кто-то им сказал
И в поле перстом указал.
Там роковой намест ломали,
Молился в черных ризах поп,
И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб...

Этим сказано все — и появление сумасшедшей Марии в третьей песне — «неуместное в ходе поэмы, — по замечанию Белинского, — и даже мелодраматическое» — кажется прибавкой, нужной только для формулировки резкой антитезы между Мазепой, которого она любила, и Мазепой, палачом ее отца:

Я принимала за другого
Тебя, старик. Оставь меня.

¹ Курсив Пушкина (*ред.*).

Это такой же нравоучительный эпилог, как и финальное «Прошло сто лет...»

Многообразный материал «Полтавы» расположен с обычной пушкинской стройностью. Построение поэмы симметрично. Первая песня — экспозиция. Третья — эпилог. Вся драма совершается в центральной второй песне.

Драматизм поэмы поддерживается разительными контрастами. Диалог Мазепы с Марией заканчивается зловещими словами:

...Помни же, Мария,
Что ты сказала мне теперь...

И тотчас вслед за этим картина мирной тишины и нежной истомы украинской ночи, противостоящая картине людской злобы и людских тревог:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышных гетманов сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом...

И снова мрак:

Но в замке шепот и смятенье.
В одной из башен, под окном,
В глубоком, тяжком размышленьи,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит...

В описании украинской ночи особенно выделяются своей звуковой и смысловой экспрессией стихи:

Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы...

Воздух олицетворяется, представляется как бы наслаждающимся своей дремотой: «Своей дремоты превозмочь не хочет воздух». В самой артикуляции повторных шипящих и зубных (сжатые челюсти) чувствуется какое-то сладострастное изнеможение дремоты («превозмочь

не хочет...», «Чуть трепещут...», «сребристых тополей листы...»).

Вообще все изложение «Полтавы» строится на контрастных переходах. Усталая речь Мазепы в диалоге с Орликом перебивается энергичским, бравурным описанием боя:

Умолк и закрывает вежды
Изменник русского царя.

И сразу потом:

Горит восток зарею новой...

Интонационная структура «Полтавы» симфонична.

Сюжетный стержень поэмы — судьба героической девушки, павшей, подобно шекспировской Джульетте, жертвой столкновения людских злобных страстей. Растопанная любовь Марии имеет не чисто историческое (воспроизведение эпохи), а общечеловеческое значение (как всегда у Пушкина, просвет в общечеловеческое).

Мазепа — «злодей» в глазах Пушкина. Даже после крушения его честолюбивых планов в нем не видно никакого раскаяния в своих преступлениях. Между тем Кочубея несчастье вразумляет. Он сожалеет, что дал себя увлечь на путь злобы:

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей,
И старый дом, где он родился,
Где знал и труд и мирный сон,
И все, чем в жизни наслаждался,
Что добровольно бросил он.
И для чего?..

В черновой редакции было:

Что добровольно бросил он
В единый миг, чтоб жажду мести
Кровавой каплей утолить,
Чтоб грозной жертвой призрак чести
Бесчестной деве возвратить...

Все это объяснение заменяется одним живым оборотом, в котором укладывается вся овладевшая душой Кочу-

бея эмоция сожаления: «И для чего?..» Мягкой, задушевной грустью звучит упоминание о том, что является самым заветным для Кочубея:

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей...

Эта конкретная, интимная деталь появляется только в окончательной редакции. В черновой редакции вместо нее была сухая, абстрактная фраза:

Спокойный ток минувших дней...

Вся переделка направлена, так сказать, на *осердечение* Кочубея, раскрытие заложенных в нем тех добрых начал, каких нет у Мазепы.

Особенность «Полтавы» — это полное отсутствие непосредственной авторской лирики. В ней есть авторская точка зрения, хотя и замаскированная, но нет авторского присутствия, и это очень сушит ее. Кроме того, самый мелодраматизм сюжета затруднял автора. Пушкину вообще были чужды мелодраматические «ужасы». «Дельвиг дивился, как я мог заняться таковым предметом, — писал Пушкин по поводу «Полтавы». — Сильные характеры и глубокая трагическая тень, наброшенная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. «Полтаву» написал я в несколько дней, долее не мог бы ею заниматься и бросил бы все». Показание относительно «нескольких дней», конечно, не совсем точно, но верно то, что «Полтава» не принадлежит к числу долго обдумывавшихся произведений Пушкина.

Спешность работы сказывается, между прочим, в значительном учащении мелодраматических моментов. Мелодраматична вся сцена появления сумасшедшей Марии в третьей песне. Мелодраматический элемент чувствуется и в сцене узнавания во второй песне:

...Что с мною?
Отец... Мазепа... казнь — с мольбою
Здесь, в этом замке, мать моя —
Нет, иль ума лишилась я,
Иль это грезы...

Ясно, что это только риторика, условный знак эмоции, а не подлинное ее выражение. Интересно, что в черновике «Руслана» подобная же сцена узнавания в шестой песне тоже передавалась риторически:

Руслан! Ужели? Быть не может..
И ты, отец мой!.. Вы со мной!..

В окончательной редакции, однако, это перечисление обстоятельств, и без того известных, исключено, и сцена разыгрывается молчаливо:

И вдруг узнала — это он!
И князь в объятиях прекрасной...

Мелодраматические приемы, устранявшиеся уже в юношеском «Руслане», оставались, таким образом, без исправления в зрелой «Полтаве».

К мелодраматическим приемам надо отнести также и то, что Мария дважды падает в обморок. Когда родители отказывают Мазепе:

И охладев, как неживая,
Упала дева на крыльцо...

И затем в сцене с матерью:

И дева падает на ложе,
Как холодный падает мертвец...

Не падают в обморок ни Наташа в балладе «Жених», ни Татьяна в «Евгении Онегине», ни Маша Троекурова в «Дубровском» в самые драматические для них минуты. Но Мария — не балованная барышня XIX века, а смелая, решительная девушка суровой эпохи, готовая идти на плаху с тем, кого она любит, и ей, конечно, совсем не подобает падать в обморок от волнения. Такая слабонервность противоречит всей ее характеристике и является простой мелодраматической условностью (так же, как и «визг» ее в третьей песне).

«Полтава» сильнее всего в тех местах, где поэт касается предметов, ему лирически близких. Прекрасна в смысле темпа и звука картина Полтавской битвы, примыкающая к батальным картинам ранней поэзии Пушкина («Воспоминания в Царском Селе», шестая песня «Руслана» и др.). Захватывающей мелодией зву-

чит описание тихой украинской ночи. Полно глубокого чувства изображение невинного сна Марии, не знающей еще, какая гроза собирается над ее головой. Наконец, великолепно сжатые и логически точные обобщающие исторические формулировки:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра...

Но в искушеньях долгой кары,
Перетерпев судьбы удары,
Окрепла Русь. *Так тяжелой млат,
Дробя стекло, кует булат...*

В «Полтаве» в полной мере проявилась историческая мысль Пушкина, что и дало основание Белинскому рассматривать ее в плане «эпической поэмы». Если Петр и Полтавская битва, играющие в композиционном отношении роль эпилога, все же ощущаются как главное в поэме, то потому, что по яркости художественного изображения они перевешивают все остальное. Сцены, посвященные Петру и Полтавской битве, обладают тем лирическим наполнением, какого лишены любовная фабула Мазепы и Марии. Любовь Марии и особенно Мазепы проходят перед нами как объективно переданный исторический факт и воспринимаются внешне, без внутреннего психологического участия. В результате выступает на первый план историческая тема. Мы начинаем понимать разницу между генеральным путем истории, каким шествует Петр, и теми закоулками, какими идет Мазепа, а вместе с тем разницу между целеустремленностью Петра и авантюризмом Карла XII, который хочет заставить судьбу «вертеться барабаном». Это исторический вывод поэмы, который торжественно возвещается в финале:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след
Усилий, бедствий и побед.
В гражданстве северной державы,
В ее таинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе...

В «Медном всаднике» воскресает с новой лирической силой авторское «я», но только без тех частных биографических подробностей, какие были в романтических поэмах. Лирика автора здесь направлена на общие темы. Автор здесь петербуржец вообще, влюбленный в свой город:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...

При этом он говорит о себе как о литераторе, авторе «Евгения Онегина»:

Пришел, Евгений молодой...
Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому ж дружно...

И выступает он здесь как рассказчик. Его произведение не «поэма», а именно «рассказ», «повесть», со всеми повествовательными приемами:

Была ужасная пора...
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

В черновых набросках этот сказовый момент был развернут обстоятельнее:

Давно, когда я в первый раз
Услышал мрачное преданье,
Смутясь, я сердцем приуныл
И на минуту позабыл
Свое сердечное страданье...

С этим почти буквально совпадает предполагавшееся (в черновике) вступление к «Бахчисарайскому фонтану»:

Печален будет мой рассказ —
Давно, когда мне в первый раз
Любви поведали преданье,
Я в шуме радостном уныл
И на минуту позабыл
Роскошных оргий ликованье...

Фраза: «Печален будет мой рассказ», как видим, появляется в черновом тексте «Бахчисарайского фонтана» (1824) и повторяется почти через десять лет в окончательном тексте «Медного всадника» (1833). В «Бахчисарайском фонтане» она была вычеркнута, так как противоречила чисто лирической установке поэмы, но пригодилась потом в «Медном всаднике»: это была уже «повесть», хотя и с лирической окраской.

Нигде музыкальная и стилистическая сторона не играет такой роли, как в «Медном всаднике». Фабулы в точном смысле здесь нет. Единственное действующее лицо — Евгений. Конфликт его с Петром нереален. Он происходит только в его расстроенном воображении. В его обвинениях против Петра нет логики. Не Петр ответствен за наводнение или за то, что Параша живет в Галерной гавани. Но Евгений находится в состоянии безумия, и ему не до логики. В первый момент он никак не связывает наводнения с «роковой волей» грозного самодержца. Эта мысль приходит ему потом, через год, уже в безумии, когда он в ненастный осенний вечер случайно очутился у памятника и в нем воскресло впечатление невозмутимого в своей «неколебимой вышине» всадника, торжествующего над разъяренной водной стихией. Тут не столько логика, сколько ассоциация, возникшая при виде этой медной, непреклонной фигуры на скачущем коне. Вот он гордо восседает в своем триумфальном наряде, подняв коня на дыбы, а Параша — где она? Таким образом, смысл поэмы в яркой противоположности явлений: бронза и человек, история и личность, государство и «чувства добрые», общее и частное.

Вступление представляет собой чистую оду — только проникнутую, в отличие от оды XVIII века, глубоким, искренним, лирическим пафосом. Рисует абстрактный, одический образ Петра:

На берегу пустынных волн
Стоял *Он*, дум великих полн,
И вдаль глядел...

В черновике было проще, ближе к реальности:

На берегу пустынных волн
Стоял, *задумавшись глубоко,*
Однажды царь...

В этом «однажды» и «задумавшись» есть какой-то оттенок обыденности. Это полубытовой Петр. В последней редакции это уже Петр обобщенный. Тон повышается до одического: «Он (с прописной буквы), дум великих полн».

Монументальная фигура Петра контрастирует с бедностью обстановки: «бедный челн», «мшистые, топкие берега», чернеющие «здесь и там» избы, «приют убогого чухонца», и спрятанное в тумане солнце. Все мрачно и неприветливо. Торжество и печаль, величие и ничтожество, грандиозные планы и жалкая действительность — вот контраст, который в различных формах проходит лейтмотивом через всю поэму, образуя ее идейный стержень.

Во вступлении Петербург изображается с лицевой, парадной стороны, в лирическом плане. Картина следует за картиной в правильном одическом порядке. Мягкий лиризм белых «задумчивых» ночей, затем веселье и блеск петербургской «зимы жестокой» (тон повышается), далее — сила и мощь императорской «военной столицы» с ее «твердыней» — и, наконец, взрыв настоящего одического «восторга»:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!..

Таков лирический ход заключающегося во вступлении гимна Петербургу. Основные черты Петербурга здесь — «громадность» и «стройность»:

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен...

И ясны спящие *громады*
Пустынных улиц...

Признак «стройности» тавтологически подчеркивается в применении к военным парадам:

В их *стройно* зыблемом *строю*...

В начале первой части:

Плеская шумною волной
В края своей ограды *стройной*...

Наводнение нарушает эту «стройность», обнажает изнанку парадного Петербурга:

Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!..

В «Медном всаднике» повторяется в развернутом виде антитеза, намеченная раньше в стихотворении:

Город пышный — город бедный,
Дух неволи — стройный вид...

Этому сопоставлению силы и слабости, «стройности» и обусловленной ею «неволи» соответствует в «Медном всаднике» противоположность двух стилей — приподнятого, одического (с примесью славянизмов) в применении к Петру и Петербургу и прозаического, сказового в применении к Евгению. О Петербурге (во вступлении):

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

О Евгении (в первой части):

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег...

О чем же думал он? О том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь...

В свое время Валерий Брюсов обратил внимание на обилие в «Медном всаднике» точек и логических остановок внутри стиха. Это касается преимущественно тех эпизодов, где говорится о Евгении. Его чувства передаются той разорванной, психологически мотивированной речью, которая знакома нам по пушкинской лирике и «Евгению Онегину»:

Жениться? Ну... зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно...

Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик; там оне,
Вдова и дочь, его Параша,

Его мечта... Или во сне
Он это видит?..

И тут же переключение на торжественный лад, как только появляется фигура медного всадника в финале первой части. Речь размеренная, плавная, где ритмические и грамматические деления совпадают:

И обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

В конце поэмы возвращение к сказу:

...Наводнение
Туда, играя, занесло.
Домишко ветхий...

Его прошедшею весною
Сvezли на барке...

...У порога
Нашли безумца моего,
И тут же холодный труп его
Похоронили ради бога.

Поэма говорит красками, ритмом и звуком. Для вступления характерны «рокошующие» сочетания:

Громады стройные теснятся...

В гранит оделася Нева...

Твоих оград узор чугунный...

И ясны спящие громады...

Красуйся, град Петров...

В первой части:

В края своей ограды стройной...

Звуковой эффект поддерживается резкими аллитерациями:

Люблю твой строгий, стройный вид...

Звуковые повторы (наряду с аллитерациями) усложняются путем промежуточных вставок, напоминая в этом отношении развитие музыкальной темы:

Люблю тебя, Петра творенье...¹

¹ Звуковая линия: — т — тр — твор.

Или:

Прозрачный сумрак, блеск безлунный...¹

Различные звуковые комбинации приобретают иной раз определенное изобразительное значение. В стихе:

Твоей твердыни дым и гром —

ясно слышится эхо Петропавловских пушек (тв — тверды — дым — гром).

Таковы же и четыре стиха, которые приводит Брюсов:

*И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой...*

Рифмы, аллитерация, звуковые повторы *п — п* и перекликающиеся согласные (*ш, б, л*) сплетаются здесь в сложный узор, передающий одновременно и звуки веселых пирушек, и вспышки горящего пунша.

Самым ярким примером звуковой картинности является знаменитая скачка медного всадника:

*И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонское скаканье
По потрясенной мостовой,
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.*

Тут нет никакого явного, преднамеренного звукоподражания, слова ложатся совершенно свободно, без всякого принуждения. Однако все вместе — и ритм и звук — производит такое впечатление, будто это за нами, а не за бедным Евгением несется всадник медный на своем звонко скачущем коне: мы слышим его «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой». Кошмар Евгения

¹ Звуковая линия первого полустиха: пр — зр — сумр; второго: блес — безл (бл развернуто в безл). Согласные второго полустиха корреспондируют с согласными первого (звонкое б — глухое л; р — л).

кажется явью, и, таким образом, поэтическая антитеза превращается в реально происходящий конфликт «горделивого истукана», олицетворяющего железную мощь государства, с бунтующим подданным.

Ощутимость эта достигается ритмом и звуком. Картина погони расчленяется на два ритмических движения: одно захватывает пять стихов, объединенных тройной рифмой (*пустой — собой — мостовой*), другое — восемь стихов с четверной рифмой (*бледной — медный — бедный — медный*). Что касается до звукового состава, создающего иллюзию скачки, то в этом отношении трудно дать полный отчет — настолько сложен и в то же время, несомненно, эффективен звуковой рисунок данного места, передающий все оттенки слуховых, зрительных и моторных ощущений: тут и «грохочущие» аллитерации («грома грохотанье»), и гортанное «к», иллюстрирующее цоканье копыт по мостовой («тяжело-звонкое скаканье», «на звонко-скачушем коне», «с тяжелым топотом скакал»), и плавно-певучие «л» и «н», связанные с мотивом лунного света («и озарен луною бледной»), и многое другое.

Справедливо замечает Брюсов, что «Медный всадник» — «одна сплошная звукопись». Во всей поэме буквально нет ни одной нейтральной в звуковом и ритмическом отношении строчки — каждую можно было бы подвергнуть анализу с этой точки зрения. В стихах «Медного всадника», по словам Брюсова, «Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками». «Можно сказать, — заключает он, — что в «Медном всаднике», как и в других стихотворениях последних лет жизни, Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще»¹.

6

Композиция поэмы в целом определяется антитезой Петра, «мощного властелина судьбы», и «бедного» Евгения, который является игрушкой и жертвой этой са-

¹ В. Брюсов, Стихотворная техника Пушкина (см. Пушкин, Полн. собр. соч. под редакцией С. А. Венгерова, СПб. 1909, т. VI, стр. 367).

мой «судьбы». Сходная с этим антитеза силы и слабости в обобщенном виде представлена в «Анчаре», где «непобедимый владыка» со своими завоевательными целями противопоставлен «бедному рабу» (эпитет, который применен и к Евгению), погибающему ради осуществления этих целей.

Установилась довольно прочная традиция трактовки Евгения как первого в литературе образа «маленького человека». Достаточно оснований для такой трактовки дал сам Пушкин, особенно в черновых набросках поэмы, где подчеркивается «ничтожество» Евгения:

Он был чиновник небогатый,
Безродный, круглый сирота,
Собою бледен, рябоватый...

Запросом музу беспокоя,
Мне скажут, может быть, опять,
Зачем ничтожного героя
Взялся я снова воспевать...

Но рядом с этим — другие, противоположные черты, заимствованные из поэмы о каком-то представителе родовой знати, который именуется Зориным, Рулиным, Волиным, Онегиным и, наконец, Езерским. Евгений в черновике «Медного всадника» является просто «молодым соседом» автора — у него и кабинет и слуга:

В то время молодой сосед
Вошел в свой тесный кабинет...
Позвал слугу, разделся, лег...

Словом, это человек, принадлежащий к тому же обществу, что Онегин и сам автор:

А, впрочем, гражданин столичный,
Каких встречаете вы тьму,
От вас нимало не отличный
Ни по лицу, ни по уму...

Образ еще не установился, но и в окончательном тексте если это и «маленький человек», то только с точки зрения социального положения:

...Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит,
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине...

От родословной героя остается только намек, не позволяющий, однако, целиком причислить его к смирившимся людям:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало...

Он мечтает о том, чтобы доставить себе «и независимость и честь», то есть о таких вещах, о которых не мечтают ни гоголевский Акакий Акакиевич, ни Макар Алексеевич Девушкин у Достоевского.

Если Евгений и жалуется на недостаток «ума», то скорее всего ума житейского, потому что тут же говорится и о недостатке «денег»: «Что мог бы бог ему прибавить ума и денег...» (черновой вариант: «Что мог бы царь ему прибавить ума и денег...»). В таком же смысле следует понимать и следующие строки о «праздных счастливых, ума недалекого ленивых, которым жизнь куда легка». «Ничтожество» Евгения, таким образом, весьма относительное.

Брюсов видел в Евгении совершенно «обезличенного» человека, предел «человеческого ничтожества», «ничтожнейшего из ничтожнейших» и т. п. Пусть так. Но одного нельзя отнять у этого «ничтожнейшего из ничтожнейших» — это умения любить, любить так, как не способны Онегины с их «безнравственной душой, себялюбивой и сухой». Отчего-то при суждениях о «Медном всаднике» не обращают внимания на воистину героическое поведение Евгения. Он даже не замечает бушующих вокруг него волн и думает только о той, кого любит:

...Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая...

С опасностью для жизни он пускается в лодке через «страшные волны» на взморье — туда, где его Параша:

И долго с бурными волнами
Боролся опытный гребец,
И скрыться вглубь меж их рядами
Всечасно с дерзкими пловцами
Готов был челн.

Безумие Евгения, в сущности говоря, не есть настоящее помешательство — это та крайняя степень горя, когда человек совершенно отрешается от всех житейских, бытовых забот и потребностей и становится жертвой галлюцинаций (скачка Петра). Сознание окружающего при этом сохраняется, память функционирует правильно. Евгений не может помириться с потерей, утешиться, как утешились бы многие и многие на его месте. Жизнь без Параша для него невысказана, как для Ромео жизнь без Джульетты. В его безумных странствиях есть одна цель, одна идея — это Параша. И когда он находит наконец «домишко ветхий», где она жила, то умирает на его пороге. Финал звучит трагично в своей удивительной простоте:

...У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

Если Евгений и «маленький человек», то, во всяком случае, с большой душой и большими, «добрыми» чувствами.

Есть отрывок, где яснее всего раскрываются планы Евгения:

Жениться? Ну... зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно,
Но что ж, он молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Он кое-как себе устроит
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокоит.
«Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу — Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...
И станем жить — и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»

В последних трех стихах: «И станем жить...» — чувствуется большая сердечная теплота и нежность. Вспоминается идеал семейственности в сказке о царе Салтане:

Стали жить да поживать
Да приплода ожидать...

В «Медном всаднике»: «Оно и тяжело, конечно...»
В сказке та же мысль о заботах женатого человека:

«Но жена не рукавица...» В письмах Пушкина: «К тому же, я женюсь без упоенья, без ребяческого очарованья. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей» (Кривцову, февраль, 1831). Мечтам Евгения о внуках соответствуют собственные мысли поэта о преимуществах поколений: «Мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята» (Плетневу, 22 июля, 1831). В первоначальных вариантах «Медного всадника» были такие строки:

Я небогат, в том нет сомненья,
И у Параша нет имения.
Ну что ж? какое дело нам?
Ужели только богачам
Жениться можно? я устрою
Себе смиренный уголок
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула; шей горшок,
Да сам большой... чего мне боле?..

Приведенный отрывок в различных вариантах фигурировал во всех редакциях поэмы, начиная с первого черновика. Здесь, очевидно, заключалось ее самое заглавное ядро — это защита простых, «добрых» чувств от натиска исторической машины, олицетворяемой самодержавием. В последних рукописях Пушкин вычеркнул все это место (со слов: «Евгений тут вздохнул сердечно...») — может быть, потому, что таким образом на Евгения ложился слишком сильный акцент. Именно так объяснял это Анненков, считавший вслед за Белинским главной задачей поэмы апофеоз «общего» в лице Петра. «Всякая остановка на частном лице, — писал он, — была бы тут приметна и противохудожественна. По глубокому пониманию эстетических законов Пушкин старался ослабить и те легкие очертания, которыми обрисовал Евгения»¹. На той же точке зрения стоял, очевидно, и Чернышевский, который находил излишними уничтоженные Пушкиным «длинные размышления Евгения о том, что он женится на Параше и будет с нею счастлив». «Конечно, — писал он, — всякий согласится, что эти стихи без нужды растягивали сцену»².

¹ П. В. Анненков, Материалы для биографии Пушкина, 1855, стр. 383.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1949, т. II, стр. 465.

Однако Пушкину было жаль этого места, и он переделал его на отдельном почтовом листке — по-видимому, для вставки в писарскую копию взамен вычеркнутого. Листок этот был обнаружен не так давно и введен в Академическое издание (том V)¹. Ввод этого отрывка в основной текст оправдывается и его художественной ценностью, и значением для осмысления поэмы, но все же надо иметь в виду, что он не вполне еще сложен с предшествующим текстом. Отсюда несвойственное Пушкину дублирование мотивов. Трижды повторяется мотив размышлений Евгения:

Но долго он заснуть не мог
В волненьи разных размышлений.
О чем же думал он?..

Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался, как поэт...

Так он мечтал...

Дважды упомянут мотив службы:

Что служит он всего два года...

А далее:

Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу (вариант: «выпрошу»)...

Вероятно, в связи со вставкой предполагалась какая-то переделка предшествующих стихов. Поэтому осторожнее было бы отметить в Академическом издании вставленное место хотя бы звездочками.

Поэма полна ассоциаций, которые чувствуются чуть ли не в каждой ее детали. Сенатская площадь неизбежно ассоциируется с восстанием 14 декабря.

Тогда на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый...

Это дом князя Лобанова-Ростовского по правую руку от Исаакиевского собора, на углу Адмиралтейского бульвара. Здесь именно находился Николай I и стояли три пушки, обстреливавшие декабристов.

¹ Об истории этой находки см. статью С. Бонди в «Записках отдела рукописей Ленинской библиотеки», вып. XI, 1950.

В то же время «Медный всадник» представляет собой косвенную реплику на сатирические стихотворения Мицкевича, изданные в 1832 году и посвященные Петру и Петербургу («Памятник Петра Великого», «Русским друзьям» и «Олешкевич»). Мицкевич резко отрицательно оценивает и Петра и Петербург. В его глазах памятник Петра — символ самодержавия. Петр только тиран, Петербург город бедных предместий и пышных дворцов, рабской покорности и чиновничьего произвола. Петербургское наводнение 1824 года Мицкевич изображает как восстание стихии против искусственного города, возникшего по царскому произволу, и как предвестие окончательного крушения тиранической власти («Олешкевич»). В стихотворении «Русским друзьям» он упрекает тех, кто перешел на сторону Николая. Пушкин принял этот упрек на свой счет и отвечал «Медным всадником», где согласно своему обыкновению дал двустороннюю оценку Петра и Петербурга¹.

И, наконец, в поэме присутствует мысль о власти судьбы.

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

Начатая праздничной картиной Петербурга, поэма кончается печальным зрелищем смерти:

И тут же холодный труп его
Похоронили ради бога.

Торжественная ода завершается, таким образом, траурной элегией. Ни в одной из пушкинских поэм не звучала так сильно грустная нота в финале.

Мнимая конфликтность в фабуле и обилие ассоциаций делали поэму многопланной и придавали ее замыслу какую-то «загадочность», побуждавшую многих исследователей объяснять ее аллегорически. Эти аллегорические истолкования только затемняли простой и поэтически ясный смысл поэмы. Самым точным и правильным

¹ Об этом см. статью Валерия Брюсова «Медный всадник», где дана и библиография вопроса (см. Пушкин, Полн. собр. соч. под редакцией С. А. Венгерова, Спб. 1909, т. III, стр. 468—469), и комментарии Н. В. Измайлова (Пушкин, Библиотека поэта, Большая серия, изд. «Советский писатель», т. 2, стр. 406—407).

остается до сих пор объяснение Белинского, который видел ключ к идее «Медного всадника» в «беспре-
станном столкновении» Евгения с «кумиром на бронзо-
вом коне», то есть в контрастном сопоставлении двух
полюсов человеческой деятельности, лежащих в основе
исторического процесса.

В пушкинской поэме — самой короткой из пушкин-
ских поэм — ставились вековые вопросы о трагиче-
ском противоречии между «общим» и «частным» и о
жертвах, какие требует поступательное движение
истории.

Два начала, два полюса, две правды: с одной сто-
роны, тихая музыка любви и нежности:

И станем жить — и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...

А с другой — грохот исторической машины, скачка мед-
ного всадника:

Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

«Медный всадник» — поэма без катарзиса, как, в сущ-
ности, и «Цыганы». Пушкин не дает морали к басне, не
говорит:

Люби то-то, то-то,
Не делай того-то...

Выводы он предоставляет уму и сердцу читателя.

Евгений Онегин

Первоначально Пушкин совсем не противопоставлял своего «Онегина» романтическим поэмам и не считал свой роман вступлением на какую-то новую дорогу. Первые три главы романа писались одновременно с «Бахчисарайским фонтаном» и «Цыганами» (первая глава «Онегина» закончена в октябре 1823 г., «Бахчисарайский фонтан» в ноябре того же года; третья глава «Онегина» закончена одновременно с «Цыганами» в октябре 1824 г.). Первые главы не противоречили явно романтической системе, так что Пушкин имел все основания называть в письмах свой «роман в стихах» «романтической поэмой» (1824).

Стиль вольного рассказа и бытовые зарисовки вполне соответствовали традициям шуточного жанра. По внешним признакам первая глава «Онегина» примыкала к поэмам типа «Модной жены» Дмитриева. В предисловии 1825 года к первой главе Пушкин указывал, как на жанровый образец, на «Беппо», «шуточное произведение мрачного Байрона», которое, конечно, не выходило за пределы романтической системы.

Шаловливый тон авторской речи в первой главе во многом напоминает манеру «Руслана», на которого имеется прямая ссылка в самом начале (строфа II):

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий сей же час
Позвольте познакомиться вас...

Так же, как в «Руслане», автор шутливо характеризует свой стиль как «болтливый»:

Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей...

(Глава первая, строфа XXXIV)

В «Руслане»:

Но полно, я болтаю вздор...

(Песнь пятая)

Решусь; влюбленный говорун,
Касаюсь вновь ленивых струн...

(Песнь шестая)¹

В первой главе «Онегина» та же художественно-расчитанная установка на «небрежность», которой и мотивируется обилие отступлений. В письмах к друзьям говорилось: «пишу спустя рукава» (Вяземскому, ноябрь 1823 г.), «забалтываюсь донельзя» (Дельвигу, тогда же). Но это имело, конечно, другой смысл: пишу, не стесняясь цензурными соображениями, перехожу границы дозволенного¹.

Содержание этой «болтовни» близко соприкасается с авторскими отступлениями в «Руслане». Это все те же фривольные мотивы:

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.
Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой
Желаний своевольный рой.
Люблю ее, мой друг Эльвина,
Под длинной скатертью столов...

(Глава первая, строфа XXXII)

Если бы не онегинская строфа, эти стихи легко было бы перенести в «Руслана». Совершенно в духе «Руслана», например, неожиданное обращение к балладно-элегической «Эльвине».

¹ На это указывает Б. В. Томашевский (см. Б. В. Томашевский, Пушкин, изд. АН СССР, М.—Л. 1956, т. I, стр. 600).

И в первой главе «Онегина», и в «Руслане» те же жалобы на прекрасных «волшебниц», завлекающих сердца ложной надеждой:

Они не стоят ни страстей,
Ни песен, ими вдохновенных:
Слова и взор волшебниц сих
Обманчивы... как ножки их...

(Глава первая, строфа XXXIV)

В «Руслане»:

Но есть волшебники другие,
Которых ненавижу я:
Улыбка, очи голубые
И голос милый — о друзья!
Не верьте им: они лукавы!..

(Песнь четвертая)

Автор в первой главе выступает в роли доброго приятеля» Онегина. Временами он даже вытесняет своего героя, приписывая ему свои мысли и настроения:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас...
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней...

(Глава первая, строфа XLV)

Это биография самого Пушкина¹, а к Онегину, собственно говоря, не имеет отношения, потому что, как видно из предшествующего, его не преследовала в юности никакая «злоба слепой Фортуны и людей». Напротив, в свете он был с первых шагов встречен приветливо:

...Свет решил,
Что он умен и очень мил...

(Глава первая, строфа IV)

Поэт, вместе с Онегиным, в белые петербургские ночи предается мечтам об утраченной молодости:

Как часто летнею порою...

Вспомня прежних лет романы,

¹. «Злоба слепой Фортуны и людей» — то есть ссылка 1820 года и петербургские сплетни.

Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечно вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.

С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений...

(Глава первая, строфа XLVII—XLVIII)

Тут опять-таки больше Пушкина, чем Онегина, который учился «чему-нибудь и как-нибудь» и с ранних лет только и умел, что «лицемерить» и «тревожить сердца кокеток записных». Онегину не было надобности уноситься мечтой «к началу жизни молодой», потому что в этом начале жизни у него не было ничего мечтательного и поэтического. Самое разочарование Онегина объяснялось весьма прозаически — тем, что он:

...не всегда же мог
*Beef-steaks*¹ страсбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова...

(Глава первая, строфа XXXVII)

Поэт обогащает своего героя собственной лирикой и тем углубляет его значение. Это включение субъективно-биографического элемента в портрет Онегина подчеркивалось шутливой оговоркой в конце первой главы:

Цветы, любовь, деревня, праздность.
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт...

(Глава первая, строфа LVI)

¹ Курсив Пушкина (ред.).

Онегин первой главы является таким же рупором авторских мыслей и настроений, как прежде герой «Кавказского пленника». В этом отношении не было принципиальной разницы между первой главой «Онегина» и пушкинскими романтическими поэмами. И там и тут преобладало субъективно-биографическое начало.

Сам по себе Онегин, как он объективно описывается в первой главе, — разновидность того светского «умника», который с 1815 года служил частым объектом театральной и журнальной сатиры. Такой «умник», смотрящий на все и всех свысока, выведен был Шаховским в «Липецких водах» (граф Ольгин), изображался в сатирических очерках Загоскина в «Русском пустынноике» (1817) и т. д. Вот, например, характерное «Наставление сыну, вступающему в свет», помещенное в «Сыне отечества» 1817 года: «В какое бы общество ни вступил... старайся показывать, что презираешь...» (Об Онегине: «Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей...»); «Во все собрания вози с собой рассеяние, скуку, в театре зевай...» (Онегин: «...на сцену в большом рассеянии взглянул, отворотился и зевнул...») и т. п. В статье Ореста Сомова «Об уме» (в «Сыне отечества» 1822 г.) говорилось о «молодых умниках» с «беглым разговором», «едкими шутками на чужой счет», «дерзостью и самонадеянностью», причем этого рода «умствование» легкомысленных отрицателей противопоставлялось настоящему уму¹. И если Бестужев писал потом, что в Онегине он видит модного «франта», каких «тысячи встречает наяву» (март, 1825), то не потому, что таких «франтов» в самом деле было чрезмерное количество, а скорее всего потому, что ему запомнились и граф Ольгин Шаховского, и сатирические журнальные очерки. Сосницкий в наброске пушкинской комедии 1821 года («Скажи, какой судьбой...»), в сущности, тот же Онегин, только в ранней, еще примитивной формации.

Спор Пушкина с Бестужевым и Рылеевым относительно «Онегина» основан был на недоразумении. Бестужев и Рылеев, имея перед собой только первую главу пушкинского романа, ставили его ниже «Бахчисарай-

¹ Подробнее об этом см. мои статьи в сборнике «А. С. Грибоедов», Гослитмузей, 1946, стр. 59—60, а также «Пушкин и комедия 1815—1820 годов» («Пушкин. Временник Пушкинского дома», вып. 2, 1936, стр. 38—42).

ского фонтана» и «Кавказского пленника». В их глазах это был сатирический очерк того светского «умника», которого они знали по журналам и театральным представлениям. Для Бестужева определяющей чертой Онегина была его преданность моде. Разочарованности его он не придавал серьезного значения, относя ее к тем же модным причудам, что и туалетные принадлежности: «самая холодность, и мизантропия, и странность, — писал он, — теперь в числе туалетных приборов».

Под давлением современного бытового материала, при дальнейшей работе над романом, совершался процесс становления нового метода, впоследствии получившего название реалистического. Предстоящий отход от романтических позиций декларируется уже в финальных строфах первой главы:

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья.
Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила;
Их после муза оживила:
Так я, беспечен, воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира...

(Глава первая, строфа LVII)

Время «мечтательной любви», когда героинями авторского воображения были черкешенка, Мария и Зарема, миновало. Теперь он свободен от субъективных любовных побуждений и предвидит возможность обращения к спокойному и трезвому эпическому жанру:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

Я все грущу, но слез уж нет,
И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет:
Тогда-то я начну писать
Поэму песен в двадцать пять...

(Глава первая, строфа LIX)

Новый объективный метод, первоначально представлявшийся Пушкину в виде эпической поэмы «песен в

двадцать пять», потом получает иное определение. Это прозаический роман, изображающий «преданья русского семейства» и «нравы нашей старины»:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы...

(Глава третья, строфа XIII)

И в главе шестой:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят...

(Строфа XLIII)

В «Путешествии Онегина» (первоначальная восьмая глава) ясно формулируется, в чем отличительные черты нового метода. Поэт отказывается от «высокопарных мечтаний» своей романтической юности и предметом своим избирает серенькие, прозаические будни:

Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал...

В первых главах «Онегина» сказывается еще романтическая манера южных поэм. Она заметна и в способе выражения (романтическая метафоричность, недосказанность), и в обрисовке героев. И только с третьей главы роман явно поворачивает на реалистическую дорогу. Убывает количество отступлений, причем они крепче связываются с сюжетом. Прямое указание в пятой главе:

Пора мне сделаться умней,
В делах и в слоге поправляться
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать...

(Строфа XL)

Зато растет количество реалий, полней и отчетливее рисуется обстановка. Разрозненные черты быта сменяются развернутыми, целостными бытовыми картинками (именины в пятой главе, отъезд Лариных в седьмой и пр.). Стиль упрощается, приближается к разговорной речи. Рисунок становится точным, пластическим. Достаточно сравнить несколько приподнятое изображение внешнего облика Онегина в третьей главе:

*Блестя взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени... --*

(Строфа XLI)

с живой пластикой изображения его в пятой, где он является в бытовом плане:

*Ведет ее, скользя небрежно,
И, наклонясь, ей шепчет нежно
Какой-то пошлый мадригал,
И руку жмет...*

(Строфы XLIII, XLIV)

Во всем этом ощущается уже дыхание «смирненной прозы».

Победа реалистического (объективного) начала сопровождается сдвигом авторского «я» от Онегина к Татьяне. После первой главы автор нигде больше (за исключением отброшенного «путешествия») не выводит себя в роли приятеля Онегина. Он переходит на позицию повествователя, наблюдателя со стороны, хотя все еще смотрит на описываемое глазами Онегина. В последних двух главах автор судит о событиях преимущественно с точки зрения Татьяны. В восьмой главе, в речи Татьяны, ясно начинает звучать лирический голос самого автора.

2

История любви Татьяны составляет сюжетный стержень романа. А между тем, за исключением восьмой главы, вся эта история сводится к трем встречам (первое посещение Лариных, сцена в саду с монологом Онегина, именины), причем во все три раза Татьяна не произносит ни слова. Два письма (Татьяны в третьей

главе, Онегина в восьмой) и два монолога (Онегина в четвертой главе, Татьяны в восьмой) — вот вся фабульная схема романа (то есть его событийная часть). Каким же образом в эту схему укладывается столь богатое содержание? Достигается это реалистической полнотой мотивировок. Поведение героев определяется сложным сплетением индивидуально-психологических и социально-бытовых моментов. За каждым фактом и поступком кроется ряд разнообразных, частью не выговоренных мотивов, результатом которых являются эти факты и поступки.

Как случилось, что Татьяна так вдруг, с первой же встречи, влюбилась в Онегина? Пушкин сам чувствовал, что иному придиричивому критику это покажется произвольным, и поэтому в рукописной редакции начал было опровергать возможные возражения по этому поводу:

Ужель влюбиться с первой встречи
Она в Онегина могла?
И чем увлечена была?
Какой в нем ум, какие речи
Ее пленить успели вдруг?
Постой, поспорю я, мой друг...

(Глава третья, вариант строфы XXIV)

Но потом он счел излишними всякие объяснения, так как ход событий ясен и без того, вытекает из характера Татьяны, окружающей обстановки и целого ряда входящих обстоятельств — крупных и мелких.

Татьяна — «уездная барышня», одна из тех, о которых Пушкин писал потом (в «Барышне-крестьянке»), что они «знание света и жизни почерпают из книжек», что «посещение гостя» оставляет у них «долгое, иногда и вечное воспоминание» и т. д. Появление Онегина на фоне скудных провинциальных будней, когда поездка в город или звон колокольчика составляют уже событие, не могло не подействовать на воображение Татьяны. Он так не похож на всех этих Петушковых и даже на Ленского, который для Татьяны все равно что давно прочитанная книга. Ленский со своей «всегда восторженной речью» виден весь насквозь, а Онегин — секрет, загадка.

При этом со стороны Онегина идет встречная мотивировка. О том, что было у Лариных при первом посе-

щении, мы узнаем из краткого диалога Онегина с Ленским на обратном пути:

— Скажи, которая Татьяна?»
— Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна.
«Неужто ты влюблен в меньшую?»
— А что? — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт...»

(Глава третья, строфа V)

Здесь полностью обрисована вся происшедшая у Лариных молчаливая, мимическая сцена. Онегин еще хорошенько не знает, которую из двух сестер зовут Татьяной, но уже понимает разницу между ними.

Татьяна не красавица:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей...

(Глава вторая, строфа XXV)

Поэт и в дальнейшем, вплоть до последней, восьмой, главы не забывает об этом обстоятельстве:

Никто б не мог ее прекрасной
Назвать...

Беспечной прелестью мила,
Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы:
И, верно б, согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была...

(Глава восьмая, строфы XV—XVI)

Прелесть Татьяны не в «мраморной», пластической красоте, а в той внутренней «жизни», отсутствие которой замечает Онегин у ее сестры: «в чертах у Ольги жизни нет».

Первоначально, в черновике, допущен был грубый, прямолинейный поворот сюжета — разочарованный герой сразу влюбляется в наивную, романтическую барышню:

В постеле лежа, наш Евгений
Глазами Байрона читал,
Но дань вечерних размышлений
В уме Татьяне посвящал.
Проснулся он денницы ране,
И мысль была все о Татьяне.
«Вот новое, — подумал он. —
Неужто я в нее влюблен?
Ей-богу, это было б славно,
Себя уж то-то б одолжил;
Посмотрим», — и тотчас решил
Соседок навещать исправно,
Как можно чаще — всякий день:
«Ведь им досуг, а нам не лень...»
Решил — и скоро стал Евгений,
Как Ленский...
Ужель Онегин в самом деле
Влюбился?..

(Глава третья, вариант строфы Va)

Тут вмешалась автобиография (полушуточная влюбленность в тригорских соседок), которая, однако, повредила бы в данном случае объективной обрисовке онегинского типа. Это был бы уже пройденный путь, возвращение к «Кавказскому пленнику» и к романтическим схемам. Поэтому Пушкин тут же отменил этот вариант, избрав более тонкий и вместе с тем более острый сюжетный ход: Евгений отвергает любовь Татьяны, а потом роли меняются.

Первоначальный прямолинейный вариант отзывается в окончатальной редакции в виде некоторой неосуществленной потенции, скрытого сердечного движения, передаваемого характерными для Пушкина предположительными «может быть»:

Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был:
Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмутил;
И вспомнил он Татьяны милой
И бледный цвет, и вид унылый;
И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.
Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел...

(Глава четвертая, строфа XI)

Поэтому не притворством, а искренней нежностью звучит речь Онегина в сцене свидания:

Мне ваша искренность мила;
Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства...

...То, верно б, кроме вас одной
Невесты не искал иной.
Скажу без блесков мадригалных:
Нашед мой прежний идеал,
Я, верно б, вас одну избрал
В подруги дней моих печальных...

И наконец:

Я вас люблю любовью брата
И, *может быть*, еще нежней...¹

(Глава четвертая, строфы XII, XIII, XVI)

Это уже почти объяснение в любви, от которого до официального предложения один шаг. С полным правом мог потом (в восьмой главе) утверждать Онегин, что только недоверие к чувствам молодой девушки и страх потерять свободу явились для него препятствием:

Случайно вас когда-то встречу,
В вас искру нежности заметя,
Я ей поверить не посмел:
Привычке милой не дал ходу;
Свою постылую свободу
Я потерять не захотел...

(Глава восьмая, письмо Онегина)

Это встречное движенье Онегина было ощутимо для Татьяны уже с первой встречи. Внимание Онегина не могло остаться не замеченным ею, как и от Онегина не могло укрыться произведенное им впечатление. Толки соседей о сватовстве, сентиментально-романтическое чтение и, наконец, пришедшая пора любви: «пора пришла: она влюбилась...» — все это активизировало любовь Татьяны и явилось предпосылкой для ее письма, где обычное «вы», естественное по отношению к реальному молодому соседу: «я вам пишу» — неожиданно переключается в страстное, восторженное «ты», обращенное к воображаемому сентиментально-романтическому герою: «то воля неба — я твоя...». Письмо Татьяны, адресованное к человеку, которого она видела только один раз, вполне мотивируется, таким образом,

¹ Обычная в пушкинской лирике модальная форма (См. стр 124—125).

и ее решительным, волевым характером, и средой, и данной ситуацией, и, наконец, встречным движением со стороны Онегина.

Онегин в действии романа занимает пассивное положение: *ему* объясняется в любви Татьяна, его вызывает на дуэль Ленский, но собственной его инициативы почти не видать. Линия его поведения намечена только пунктиром, мотивировки его поступков большею частью не выговорены сполна. Почему, например, Онегин стрелял первый, не выждав даже выстрела Ленского? Трусость, инстинкт самосохранения, как толковал Писарев? Нет, следствие беспечности, равнодушия, усвоенной им с ранних лет светской автоматике. Получив «картель» Ленского, он сразу попадает на привычную светскую колею (условный рефлекс!):

Онегин с первого движенья
К послу такого порученья,
Оборотясь, без дальних слов
Сказал, что он *всегда* готов...¹

(Глава шестая, строфа IX)

Он недоволен собой, сознает свою неправоту, понимает, что «был должен показать себя не мячиком предрассуждений» и пр., но тем не менее «предрассужденья» берут верх, и он действует, как заводная светская кукла:

«К тому ж — он мыслит — в это дело
Вмешался старый дуэлист;
Он зол, он сплетник, он речист...
Конечно: быть должно презренье
Ценой его забавных слов,
Но шелот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мненье!..

(Строфа XI)

К процедуре дуэли он относится иронически (в секунданты берет камердинера) и убивает Ленского случайно, нечаянно, потому что не потрудился заранее обдумать свой образ действий:

Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставая наступать,
Стал первый тихо подымать.

(Строфа XXX)

¹ Курсив Пушкина (ред.).

Он стреляет первый, не целясь, — лишь бы покончить поскорее неприятное дело. Здесь, как и в прочих случаях, Онегин пассивен: не хотел убить — и убил. И тогда только опомнился, когда все было кончено:

Мгновенным холодом облит,
Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно:
Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец!..

В тоске сердечных угрызений,
Рукою стиснув пистолет,
Глядит на Ленского Евгений.

(*Строфы XXXI, XXXV*)

Не по злобе, а по небрежности погубил Ленского Онегин. Воспитание, привычки среды, природный характер — целый клубок мотивов привели его к тому. Так в одном факте сказывается влияние множества фактов.

Вронский у Толстого на скачках проломил спину Фру-Фру, опустившись по рассеянности на седло в тот момент, когда она брала последнее препятствие. Рассеянность эта мотивируется рядом предшествующих обстоятельств: перед самыми скачками Анна Каренина сообщает ему о своей беременности, брат Вронского в самую последнюю минуту передает ему неприятное письмо от матери. На первый период скачек Вронский по своей профессиональной привычке смог овладеть собой и сосредоточиться, но именно тогда, когда, как ему казалось, первый приз был ему обеспечен, внимание его на секунду отвлеклось в сторону, и последовала катастрофа: «А-а-а! — промычал Вронский, схватившись за голову. — А-а-а! Что я сделал!..»

Разве не то же самое произошло и с Онегиным? Он расстроен, обвиняет себя в том, что подшутил над любовью своего юного друга, ему стыдно своего малодушия, которое заставило его принять вызов:

Он мог бы чувство обнаружить,
А не щетиниться, как зверь;
Он должен был обезоружить
Младое сердце...

(*Строфа XI*)

Отсюда рассеянность в самую решительную минуту и порыв отчаяния после катастрофы; «Мгновенным холо-

дом облит...» Психологический процесс Онегина намечен здесь только пунктиром, не выговорен до конца, но ясен для всякого внимательного читателя. В сцене дуэли заложено уже зерно толстовского аналитического метода.

3

Любовная история Татьяны обходится без крупных событий. Она вся протекает в условиях мирного быта и складывается из мелких психологических ходов. В этом отношении «Евгений Онегин» сохраняет традиции французского и английского семейного романа XVIII века с той разницей, что сентиментальные мотивировки заменяются вполне реалистическими, социально-бытовыми.

Пушкинский роман не расплывается в описаниях. В нем есть крепкий сюжетный костяк, вокруг которого располагается описательный материал. Роман «пружинит», по счастливому выражению Виктора Шкловского: он строится по принципу загадки-разгадки. Но загадка и разгадка здесь психологические.

Онегин с самого начала является загадкой для Татьяны (это обнаруживается уже в ее письме), и стремление разрешить эту загадку образует сюжетный ход романа. Татьяне непонятны противоречия в Онегине. Его проповедь холодна, но в ней сквозит нежность:

Я вас люблю любовью брата
И, может быть, *еще нежней...*

Та же нежность в сцене на именинах:

Он молча поклонился ей;
Но как-то взор его очей
Был *чудно нежен*. Оттого ли,
Что он и вправду тронут был,
Иль он, кокетствуя, шалил,
Невольню ль, иль из доброй воли,
Но взор сей *нежность* изъявил...

(Глава пятая, строфа XXXIV)

И тут же пошлое ухаживание за Ольгой:

И, наклонясь, ей шепчет нежно
Какой-то пошлый мадригал,
И руку жмет...

(Строфы XLIII, XLIV)

Онегинская загадка волнует Татьяну:

Его неожиданным появлением,
Мгновенной *нежностью* очей
И странным с Ольгой поведением
До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его...

(Глава шестая, строфа III)

Образ Онегина приобретает в ее воображении какой-то демонический ореол:

«Погибну, — Таня говорит, —
Но гибель от него любезна...»

(Строфа III)

В седьмой главе — самой описательной, как будто совсем статической — наступает кризис. Убийство Ленского (шестая глава) обостряет загадку, настоятельно требует ее разрешения. Татьяна одна:

Как тень, она без цели бродит,
То смотрит в опустелый сад...

(Глава седьмая, строфа XIII)

В душе ее разлад:

Она должна в нем ненавидеть
Убийцу брата своего...

(Строфа XIV)

А между тем:

И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит,
И об Онегине далеко
Ей сердце громче говорит.

(Строфа XIV)

Ее влечет в усадьбу Онегина. Это выходит как-то само собой, вполне естественно с бытовой и психологической точки зрения:

...В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна.

Шла, шла. И вдруг перед собою
С холма господский видит дом...

(Строфа XV)

Вход Татьяны в дом Онегина воспринимается как вход в его внутренний мир, в его душу. Сначала внешние признаки, вещи: кий на бильярде в зале, манежный хлыстик, смятое канапе. Затем кабинет, частично приоткрывающий онегинскую тайну: портрет Байрона, чугунная кукла Наполеона. Все это вызывает прилив грустного умиления (как всегда это бывает при виде вещей отсутствующего близкого человека):

Татьяна взором умиленным
Вокруг себя на все глядит,
И все ей кажется бесценным, —

и далее типичный пушкинский оксюморон для обозначения противоречивых ощущений:

Все душу томную живит
Полумучительной отрадой...

(Строфа XIX)

Наконец, самая душа Онегина — его книги:

Но показался выбор их
Ей странен. Чтенью предалася
Татьяна жадною душой;
И ей открылся мир иной.

(Строфа XXI)

Сначала (в третьей главе) Татьяна воспринимала Снегина в сентиментально-романтическом плане Руссо и Ричардсона:

Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Ветер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон,
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

(Глава третья, строфа IX)

Потом (с пятой главы) образ его получает в ее глазах какой-то злой, демонический оттенок (сохраняя, однако, свой ярко романтический характер):

Я не ропщу: зачем роптать?
Не может он мне счастья дать.

(Глава шестая, строфа III)

Теперь он предстает перед ней в своем подлинном виде, без романтических прикрас. В книгах она узнает его портрет: это байроновский Чайльд-Гарольд или тип «современного человека» —

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

(Глава седьмая, строфа XXII)

То, что она раньше угадывала сердцем (эгоистическое начало в Онегине), теперь она *понимает*:

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной...

(Глава седьмая, строфа XXIV)

Из области детской романтики Татьяна вступает в «мир иной» — мир критической мысли. Наивная «уездная барышня» становится судьей столичного разочарованного героя:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Ужель загадку разрешила?
Ужели *слово*¹ найдено?..

(Глава седьмая, строфы XXIV—XXVI)

¹ Курсив Пушкина (*ред.*).

Это пока только вопросы, возникающие в уме Татьяны, — еще не приговор, не полное разочарование. Тут сложный, как всегда у Пушкина, переплет ощущений: скорбь, а вместе с тем какое-то сомнение, желание убедить себя, что отвергнувший ее человек совсем не заслуживает любви, что он только «пародия», «слов модных полный лексикон» и т. д. Это уже рефлексия — переход к Татьяне восьмой главы — кризис, порождающий временное пассивное состояние:

...для бедной Тани
Все были жребии равны...

(Глава восьмая, строфа XLVII)

Романтическое обаяние исчезло, тайна перестала быть тайной. То, что раньше представлялось силой — злой или доброй, все равно, — оказалось слабостью. Но любовь осталась — только изменила свой характер. Прежде это была любовь снизу, как к кому-то высшему:

Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня...

(Письмо)

В восьмой главе это любовь сверху, любовь-жалость:

Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно все...

(Глава восьмая, строфа XLI)

Да и Онегин восьмой главы уже не прежний иронический Онегин. Дуэль с Ленским не прошла для него даром. Он пережил глубокий душевный кризис:

Оставил он свое селенье...

Где окровавленная тень
Ему являлась каждый день...

(Глава восьмая, строфа XIII)

В восьмой главе он задумчив и печален. Прежней иронии, прежнего взгляда свысока — нет и следа. Онегин совершил свой путь:

И здесь героя моего,
В минуту злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда...

(Строфа XLVIII)

4

В черновой рукописи пятой главы Татьяна падает на именинах в обморок при виде Онегина:

Она приветствий двух друзей
Не слышит — слезы из очей
Хотят уж хлынуть — вдруг упала
Бедняжка в обморок — тотчас
Ее выносят — суетясь,
Толпа гостей залепетала,
Все на Онегина глядят,
Как бы во всем его винят...

(Вариант строфы XXX)

И тотчас исправлено:

Но воля и рассудка власть
Превозмогли — она два слова
Сквозь зубы молвила тайком
И усидела за столом...

Так и осталось в окончательной редакции, с одной только поправкой: «тишком» вместо «тайком» (глава пятая, строфа XXX). Вместо изнеженной, слабонервной провинциальной барышни, при первом подходящем случае падающей в обморок, здесь девушка с характером, обладающая и «волей» и «рассудком». Сцена на именинах в пятой главе — эскиз будущей встречи с Онегиным в Петербурге на рауте, когда в Татьяне еще ярче проявилось ее самообладание.

В черновике седьмой главы Татьяна встречает восторженный прием в московском свете:

Архивны юноши толпою
На Таню издали глядят,
О милой деве меж собою
Они с восторгом говорят...

В окончательной редакции как раз наоборот: «архивны юноши» глядят не «издали», а «чопорно» и говорят о Татьяне не «с восторгом», а «неблагодарно». Она слишком проста для них, недостаточно «романтична».

Появление Татьяны в московском театре привлекает, по черновому варианту, всеобщее внимание:

И обратились на нее
И дам ревнивые лорнеты,
И трубки модных знатоков
Из лож и кресельных рядов.
Внизу вопросы зашумели:
«Кто эта с правой стороны
В четвертой ложе?»

(Глава седьмая, вариант строфы L)

В окончательной редакции все утвердительные предложения заменены отрицательными:

Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков
Из лож и кресельных рядов...

Сильные преувеличенные эффекты низводятся до уровня обыкновенного, отчего картина только выигрывает: становится проще, естественнее, характернее для данного персонажа. Татьяна не блещет внешней красотой и совсем не такова, чтобы обращать на себя внимание театрального зала и вызывать восторг «архивных юношей» (один только «шут печальный ее находит идеальной» и готовит ей элегию).

Точно так же было бы недостойно Онегина сразу после первой встречи (главы третья-четвертая) поддаться любовному увлечению, заранее зная, что оно ни к чему серьезному не приведет. Поэтому гораздо характернее для него последняя редакция четвертой главы, где это увлечение дает себя знать приглушенно — только сердечностью его речи в сцене объяснения. Пушкин избегает всякого рода преувеличений: резкие краски систематически заменяются мягкими, картинные эффекты полуоттенками, категорические суждения модальными. Везде умеряющее начало мысли, обдуманная сдержанность, составляющая душу пушкинского реализма.

Как сделано, что письмо Татьяны ощущается как подлинный документ?

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушил и эту нежность...

(Глава третья, строфа XXXI)

и пр. «И начитаться не могу...». Довольно смело со стороны автора так аттестовать письмо, им же самим сочиненное. Но сейчас же следует оговорка, что это только перевод, приблизительный пересказ оригинала, писанного по-французски:

...Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц...

(Строфа XXI)

Цель достигнута — письмо Татьяны превращается в реальный документ, а поэт выступает лишь в качестве переводчика и хроникера.

Таким же способом объективируются и стихи Ленского, которые автор заставляет воспринимать как реальный документ:

Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они...

(Глава шестая, строфа XXI)

И далее:

Так он писал «темно» и «вяло»
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нimalo
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове «идеал»
Тихонько Ленский задремал...

(Строфа XXIII)

Сами по себе стихи Ленского, если их выделить из текста, не имеют заметных признаков пародийности. Есть только педализация некоторых романтических

приемов: это эмоциональные обороты («Куда, куда...»), искусственное обращение к античным реалиям («Паду ли я, стрелой пронзенный...»), риторические перифразы («А я, быть может, я гробницы сойду в таинственную сень...») и т. п. Впечатление пародийности происходит от авторской оценки («темно и вяло») и полемических замечаний по поводу ошибочного понимания романтизма (который в глазах Пушкина был не чем иным, как свободным отражением жизни, то есть реализмом). Стихи Ленского получают пародийный смысл на фоне пушкинской речи. Им предшествуют такие строки:

Берет перо; его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются. Их читает
Он вслух в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру.

(Строфа XX)

За этим следует: «Так он писал темно и вяло...» и пр.

Оба случая (письмо Татьяны, стихи Ленского); собственно говоря, не представляют ничего нового. Это традиционные приемы «найденной рукописи», сохранившихся якобы писем, стихов и т. п. Новизна заключается в подчеркивании критической позиции автора, создающей иллюзию подлинности приводимых документов: он рассуждает о них как о чем-то действительно существующем.

Поэзия Пушкина вообще предметна, но здесь, в романе, этот закон предметности проявляется особенно ярко и выпукло. Выбираются одна-две типические для данной ситуации черты, и этого достаточно, чтобы дать живое ощущение всей обстановки. Несколько деталей в первой главе рисуют петербургскую зиму:

*Морозной пылью серебрится
Его брововый воротник*

(Строфа XVI)

*Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят...*

(Строфа XXVII)

В восьмой главе:

*На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег...*

(Строфа XXXIX)

Точно так же одной деталью передается настроение петербургских белых ночей:

*Все было тихо; лишь ночные
Перекликались часовые;
Да дрожек отдаленный стук
С Мильонной раздавался вдруг...*

(Глава первая, строфа XLVIII)

Детали быта и обстановки никогда не являются у Пушкина самоцелью. Как и в его лирике, они связаны с людьми, их психическим состоянием, индивидуальностью, данной ситуацией. Вещи, природа, подробности обихода изображаются глазами того или иного персонажа. Отсюда ощущение реальности описываемого.

Татьяна волнуется, ожидая Евгения, и тотчас угадывает, что это едет он (потому что верхом):

*Вдруг топот!.. кровь ее застыла.
Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени.*

Топот, двор, другие сени — дают общую картину деревенской усадьбы. В испуге Татьяны — и страх перед решением судьбы, и застенчивость, дикость «уездной барышни», почти девочки: сама писала Онегину, ждет с нетерпением, а когда приехал, то как не убежать? Стремительность ее бега передается, в частности, быстрым перечислением различных частей сада.

*С крыльца на двор и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен¹ переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью —*

(Глава третья, строфа XXXVIII)

¹ Старинное «сирены» или «сирени» (множ. число).

одышка, требующая большой паузы — и потому глагол переносится в другую строфу:

Упала...

Это не просто графическая пауза — она слышна. И с новой строки:

«Здесь он! здесь Евгений!..»

Тут и нравы, и быт, и пейзаж, и индивидуальность Татьяны — все слилось в этом ее пробеге, стремительность которого передается темпом стиха (переносы, отрывистые фразы, быстрое перечисление предметов).

Действующие лица характеризуются мимикой и движениями. Онегин проповедует как старший:

Сменит не раз молодая дева
Мечтами легкие мечты;
Так деревцо свои листы
Меняет с каждою весною.
Так, видно, небом суждено.
Полюбите вы снова: но... —

многоточие здесь пушкинское — учительская пауза — и затем:

Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет...

(Глава четвертая, строфа XVI)

И Татьяна слушает его, как провинившаяся, растерянная девочка:

Сквозь слез не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его...

(Строфа XVII)

Он не сердится, он очень доволен собой и этим забавным деревенским приключением — и он снисходительно, как учитель ученице, подает ей руку:

Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, «машинально»)
Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склонясь.
Пошли домой вокруг огорода...

Все сказано этой опущенной головкой: тут и подавленность, и покорность, и еще сильнее (как и следовало ожидать) разгоревшаяся страсть. Ни тени обиды: она доверчиво опирается на предложенную ей руку. И так естественно, обыденно, бытово звучит здесь этот «огород», дополняющий жанровую картинку. Характерен в своей жестикуляции Онегин, но еще характернее скульптурный образ Татьяны.

Прощание Ленского с Ольгой перед дуэлью изображается мимически:

Она глядит ему в лицо.
«Что с вами?» — «Так». — И на крыльцо.
(Глава шестая, строфа XIX)

Это «так» не фраза, а чистая мимика, понятная в связи с удивленным взглядом Ольги ему в лицо (он отводит глаза).

Даже второстепенные сцены проникнуты этим красноречивым мимизмом, где каждое движение значительно. Онегин нисколько не удивлен, когда к нему утром приезжает Зарецкий.

Тот после первого привета,
Прервав начатый разговор,
Онегину, осклабя взор,
Вручил записку от поэта...
(Глава шестая, строфа VIII)

Вся эта мимика показывает огромное удовольствие, с каким Зарецкий передает вызов Ленского. Он надеется озадачить столичного героя, но Онегин сразу понимает его намерение:

К окну Онегин подошел
И про себя ее прочел...

И затем:

Оборотясь без лишних слов,
Сказал, что он «всегда готов».
(Строфа IX)

Озадачить Онегина оказалось не так-то легко. Здесь целая мимическая сцена.

Собственно говоря, все действие романа разворачивается мимически — в жестах и движениях.

Лирическая природа пушкинской поэзии с особенной яркостью проявилась в его «романе в стихах», где лирический поток, идущий от автора, образует как бы центр, вокруг которого располагаются лица и события. Эта лирика, проходящая через весь роман, придает всем событиям определенное освещение, раскрывает точку зрения автора, который с начала до конца присутствует в своем создании. Если бы убрать из «Евгения Онегина» лирику, то роман потерял бы половину своего обаяния. Лирика эта не неподвижна: авторский голос все время меняется, вибрирует, в зависимости от перехода от одной темы к другой (как и в пушкинских лирических стихотворениях). Между первой главой и последней значительная разница в манере изложения. В первой главе преобладает шаловливо-иронический тон:

Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных...

и т. п.

От главы к главе авторский голос начинает звучать все с большей серьезностью, принимая в финальных строфах последней главы глубокий элегический характер:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала, полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Как и в пушкинских стихотворениях, в пределах романа — от начала до конца — совершается определенный лирический путь. Автор является лирическим героем своего романа.

Стилистическая полифония «Евгения Онегина» связана с его лирической формой и разнообразием его содержания. В авторской речи чередуются элегия и ирония, язык разговорный и литературный, книжный и народный. Эту пестроту отмечал сам Пушкин:

Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных.

(Посвящение)

Н. А. Полевой сравнивал первую главу «Евгения Онегина» с музыкальным «каприччо»: «В музыке есть особый род произведений, называемых каприччо — и в поэзии есть они: таковы Дон-Жуан и Беппо Байрона, таков и Онегин Пушкина. Вы слышите очаровательные звуки: они льются, *изменяются*, говорят воображению и заставляют удивляться силе и искусству их поэта... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: *переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя*»¹.

Каждый персонаж (помимо своей прямой речи) вносит в авторский рассказ свою речевую струю (которая, само собой, влечет за собой и определенный строй понятий и представлений): Онегин — ироническую, Татьяна — деревенскую, усадебную, Ленский — романтическую (с подчеркнутыми романтическими штампами, вроде: «и нечто, и туману даль, и романтические розы»), все прочие (Ларины, Зарецкий и др.) — бытовую, свойственную той или иной среде — помещицей, армейской и т. д., как, например, «лихой» переход к Зарецкому:

Вперед, вперед, моя история!
Лицо нас новое зовет.
В пяти верстах от Красногорья...
(Глава шестая, строфа IV)

Из столкновения и сплетения различных языковых течений возникает множество тончайших стилистических (а вместе с тем, конечно, и образно-смысловых) нюансов, углубляющих до бесконечности характеристику действующих лиц и придающих необыкновенную прелесть самому изложению романа. В этом отношении «Евгений Онегин» — чудо словесного искусства. Нигде русское слово так не живет и не вибрирует, как в «Евгении Онегине».

Характерны для полифонического стиля «Евгения Онегина» яркие контрасты. Таков, например, эффектный контраст противоположных речевых течений в остроумном сопоставлении двух возможных картин

¹ «Московский телеграф», 1825, № 5. В. Зелинский, Русская критическая литература о произведениях Пушкина, 1903, т. II, стр. 15.

судьбы Ленского, одна из которых изображается в романтическом стиле Ленского, а другая — в иронически-бытовом онегинском освещении. Автор точно сводит вместе романтика и реалиста. Как представляет себе будущее Ленского романтик? Ответ дается в преувеличенно романтическом стиле:

Его умолкнувшая лира
Гремучий непрерывный звон
В веках поднять могла...

Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб *животворящий* глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится *гимн времен*,
Благословение племен.

(Глава шестая, строфа XXXVII)

Затем другая картина, уже с реальной, иронической точки зрения. Внезапный переход к прозаически-разговорному тону:

А может быть и то: поэт
Обыкновенный ждал удел... —

и потом:

В деревне, *счастлив и рогат*,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И, наконец, в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей...

(Строфы XXXVIII, XXXIX)

Иногда авторская речь принимает характер косвенной речи того или иного персонажа. Так, например, романтические настроения Ленского передаются как бы его словами:

Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить *сосуд клеветника...*

(Глава вторая строфа VIII)

И далее «темно и вяло», в туманно-мистическом духе:

Что есть избранные судьбами
Людей *священные* друзья;

Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами
Когда-нибудь нас озарит
И мир блаженством одарит.

В пятой главе в рассказе о гадании говорится:

Служанки со всего двора
Про барышень своих гадали
И им сулили каждый год
Мужьев военных и поход...

(Строфа IV)

Интересно, что эта деталь вставлена только в издании 1833 года (первое полное). В отдельном издании 1828 года (главы четвертая и пятая) было:

Мужей военных и поход...

Ярким примером сложного стилистического рисунка может служить восьмая глава, где сталкиваются два речевых течения: одно, идущее от Татьяны (оно является основным), другое от Онегина. Оба течения соприкасаются очень тесно, так как проходят в одной и той же «светской» языковой среде. Однако есть тонкие различия. Онегинская речь (то есть не только прямая речь Онегина, но и вся окружающая его сфера авторской речи) носит элегантно-иронический отпечаток и разнообразится, с одной стороны, шутливым просторечием, с другой — книжно-литературными элементами:

О люди! все похожи вы
На прародительницу Еву:
Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай...

(Глава восьмая, строфа XXVII)

И с другой стороны:

Боюсь, в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной —
И слышу гневный ваш укор...

(Письмо Онегина)

Сквозь эту «светскую» оболочку прорывается лирическая струя, то страстная, то элегическая (восходящая к Онегину первой главы).

Речь Онегина — столичная, городская. Другого рода речь Татьяны, тяготеющая к деревне, к простой, степенной народной речи. Эта речь, в общем, соответствует и пушкинской лирической норме. Речь Татьяны в восьмой главе совершенно совпадает с собственной пушкинской лирической речью.

Речевая сфера Татьяны (имею в виду восьмую главу) характеризуется, с одной стороны, ослаблением книжно-литературных элементов, с другой, приближением к нормам «чистого» и «правильного» народного языка. Преобладают слова и выражения, равно возможные как в разговорном, так и в книжно-литературном употреблении. Интонации простые, эмоционально-экспрессивные. Однако сохраняются общеупотребительные и незаменимые термины и обороты «светского» обихода («тон» и пр.). В столкновении с речевыми течениями другого порядка все это вместе производит впечатление народной речи. Это идеальная, организованная народная речь (и притом именно женская), приноровленная к чувствам и понятиям городской дворянской среды¹.

Столкновение двух речевых течений — Татьяны и Онегина в сцене встречи на рауте — образует ряд стилистических перебоев. Описывается поведение Татьяны:

И что ей душу ни смутило,
Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило:

¹ «Простоту идеального языка» у Татьяны отмечает академик А. С. Орлов: «Пушкин, создав в Татьяне идеал русской женщины, приписал ей и чуткость к строю русского языка... Поэт выступает в роли создателя нормы «идеального» языка русской женщины» («Пушкин — создатель русского литературного языка», «Временник Пушкинской комиссии», 1937, т. III, стр. 35). В словаре Остолопова в 1821 году давалось такое теоретическое определение «простоты слога»: «Простота слога состоит в том, когда сочинитель изъясняется в немногих и обыкновенных словах и выражениях... которые употребляются в повседневных разговорах и понятны для всех вообще состояний одной нации. Слова, выражения и обороты, приличные, собственно, сочинениям возвышенного рода... не могут иметь места» (т. I, стр. 107). Эта «простота слога» и составляет отличительную черту речевой сферы Татьяны.

В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон.

(Строфа XVIII)

В нагнетательном движении первой части периода: «И что ей душу ни смутило» — «удивлена, поражена» — выражается поднимающееся внутреннее волнение, которое, однако, тотчас сдерживается, разрешаясь спокойным кадансом: «В ней сохранился тот же тон, был так же тих ее поклон». Этот плавный, спокойный ход периода (соответствующий движению эмоции) аналогичен строю неторопливой народной речи (так же пластически передающей течение эмоций). Книжные выражения («тон», «поражена», «ей ничто не изменило» и т. п.) обозначают понятия, не имеющие эквивалента в народном обиходе, и являются поэтому незаменимыми. Их необходимость в данном контексте, а вместе с тем и общеупотребительность в культурной среде делают неощутимой их книжность. Они незаметно растворяются в простой и эмоциональной интонации.

Далее резкий перебой. Описание внутреннего состояния Татьяны («удивлена», «поражена» и пр.) переходит в описание извне, со стороны Онегина («не стала вдруг бледна, красна», «бровь не шевельнулась», «не сжала даже губ» и пр.). Переход обозначается характерным для онегинской речевой сферы сочетанием иронического просторечия («ей-ей! не то, чтоб...») и книжных выражений («обрести»). Вульгарное «ей-ей!» сразу переводит нас в онегинский план:

*Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась,
Не сжала даже губ она.
Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.*

(Строфа XIX)

Сравните такое же сочетание просторечия с книжно-литературным языком в первой главе: «Когда же черт возьмет тебя!» и пр., а вместе с тем: «ланиты Флоры», «лобзать уста молодых Армид», «вотще ли был он» и пр.

Снова речевой план Татьяны (здесь уже явные обороты народной разговорной речи):

С ней *речь хотел он завести*¹
И — и не мог. Она спросила,
Давно ль он здесь, откуда он,
*И не из их ли уж сторон?*²
Потом к супругу обратила
Усталый взгляд, скользнула вон...
И недвижим остался он.

В отличие от чисто столичной речи Онегина, ироничной, слегка высокомерной, не чуждой рисовки и позы («проповедь» четвертой главы), — строгая и простая речь Татьяны-княгини связана с деревней, с обрядово-бытовым укладом русской «простонародной старины». И на рауте и наедине с любимым человеком Татьяна, в сущности, та же «простая дева с мечтами, сердцем прежних дней». И неизвестно, кто произносит знаменитую формулу: «Но я другому отдана, я буду век ему верна» — светская ли дама, княгиня, или «простая дева», усвоившая с ранних лет народные нравственные идеалы. В этом отношении особенно важно указание А. Желанского на сходную формулу в концовке народной песни из сборника Чулкова (1770—1774):

Я достануся *иному, друг,*
И верна буду по смерть мою³

Сходная формула и в «Сказке о мертвой царевне»:

Всех я вас люблю сердечно,
Но другому я навечно
Отдана. Мне всех милей
Королевич Елисей.

В «Евгении Онегине»:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана:
Я буду век ему верна.

Фольклорный характер ответа Татьяны подтверждается любопытным его совпадением с мотивами народных любовных песен. Ситуация восьмой главы напони-

¹ Ср. в «Женихе»: «разговор с отцом она заводит».

² Косвенная речь!

³ А. Желанский, Сказки Пушкина в народном стиле, 1936, стр. 55.

нает отчасти песню из чулковского сборника, о которой только что говорилось. В песне, правда, выдают замуж девушку за немилого насильно, а Татьяна выходит замуж по своей воле (хотя и под давлением матери, которая «молила» ее со слезами), но и там и здесь выражается тот же идеал долга: песенная героиня прощается со своим возлюбленным, заявляя, что будет верна своему супругу до смерти. Действие происходит на берегу Невы-реки. Молодец кручинится, что девица не пришла на свидание в сад. Наконец она появляется:

Идет девица из терема,
Что бело лицо заплакано,
Ясны очи помутилися,
Белы руки опустилися.
Не стрела сердце поразила,
Не змея его ужалила —
Красна девица промолвила:
«Ты прости, прости, мой милый друг,
Ты прости, душа, отецкий сын,
Ввечеру меня помолвили,
Завтра будут поезжане,
Повезут ли ко божьей церкви.
Я достануся иному, друг,
И верна буду по смерть мою»¹.

Следует подчеркнуть, что именно эта песня попала в число четырех, переведенных В. Л. Пушкиным на французский язык и напечатанных в 1803 году в «Mercure de France» (№ 111)². В примечании к переводу указывается, что этот «романс» приписывается Петру Великому. Песня переведена, вероятно, по памяти, с заменой «Невы-реки» «Москвой-рекой». Таким образом, песня была известна в семье Пушкина еще в пору его детства³.

Интересно замечание Писемского о Татьяне (выраженное одним из его персонажей, народником Ненарковым в романе «Люди сороковых годов»): «она все-

¹ М. Д. Чулков, Собрание разных песен, 1770—1774, ч. 3, № 66; Сочинения М. Д. Чулкова, изд. Академии наук, 1913, т. I, стр. 580—581.

² Н. Трубицын, Пушкин и его современники, вып. 19—20, 1914, стр. 267—269.

³ Эта же песня цитируется А. С. Шишковым (А. С. Шишков, Сочинения, т. III, 1824, стр. 132). Сочинения Шишкова были хорошо знакомы Пушкину.

таки, любя другого, не изменила своему долгу и не изменила вследствие прирожденного целомудрия; намеками на такого рода женщин испещрены наша история и наши песни»¹.

Вопрос о моральной оценке ответа Татьяны имеет свою историю. Для решения этого вопроса существенным является определение возраста ее мужа. Белинский видел в ее браке «профанацию» и о муже ее писал в таком тоне, будто это человек, любовь к которому невозможна. Достоевский в своей речи заговорил уже о нем, как об «обесчещенном старике» (что, между прочим, только мешало его аргументации). А Глеб Успенский, полемизируя с Достоевским, прямо называл его «старым хрычом». Между тем у Пушкина муж Татьяны «родня» и «друг» Онегина, с которым он вспоминает «проказы, шутки прошлых лет», и т. д., то есть приблизительно того же поколения, что Онегин, — хотя и несколько постарше. Он в «сраженьях изувечен». В каких? Очевидно, во время Отечественной войны и в кампаниях 1813—1815 годов. Действие восьмой главы, по расчетам, происходит в 1824 году, то есть десяток лет спустя. Следовательно, мужу Татьяны около 32 лет. Что касается до генеральского чина, то военная карьера тогда делалась быстро (например, декабрист князь С. Г. Волконский был генералом в 23 года)². Таким образом, женившись на Татьяне, муж ее не совершал никакой «сделки», и, так как она шла за него по доброй воле, он был вправе рассчитывать на ее любовь. К тому же Онегин не предлагал и не мог предлагать Татьяне брачного союза, потому что развод в те времена был немислим. Речь шла о тайном адюльтере, на что прямо указывают слова Татьяны о «позоре» и о «соблазнительной чести», которую ее «позор» принес бы Онегину. При этих условиях согласие Татьяны было бы действительно нравственным падением. Ее идеал — добропорядочная русская семья, материнство, отказ от всякой «мишуры» и т. д., что она и высказывает в письме третьей главы и в последнем своем монологе.

¹ А. Писемский. Люди сороковых годов, ч. II, гл. XII.

² Б. Мейлах в недавно вышедшей книге «Пушкин и его эпоха» совершенно правильно указывает на традиционную ошибку в определении возраста мужа Татьяны.

Народный склад монолога Татьяны заключается в выборе и акцентировании слов и выражений, общих для народной и книжной речи. Книжная речь выверена на материале народной:

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

И *нынче* — боже! — *стынет кровь*...

Что нас за то *ласкает* двор...

Постылой жизни мишура...

Всю эту *ветошь* маскарада...

Вместе с тем свободные разговорные синтаксические формы близки к простым, сердечным интонациям устной народной речи:

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше¹, кажется, была,
И я любила вас; и что же?
Что в сердце вашем я нашла?..

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них?..

А счастье было так возможно,
Так близко!..

Народный тон монолога Татьяны становится особенно заметным при сопоставлении с предшествующим

¹ Конечно, в народном смысле этого слова, то есть «красивее» (ср. цитируемые Пушкиным слова Арины Родионовны: «Хорош никогда не был, а молод был»). Нельзя предположить, что «лучше» обозначает здесь лучше в нравственном отношении, так как, с точки зрения Татьяны, ее замужество совсем не является нравственным падением. Напротив, во всем ее поведении видна гордость добродетельной женщины и честной жены. Брак по рассудку, а не по страсти, по ее понятиям (как и по понятиям ее няни и вообще по народным понятиям), не составляет никакого греха. Это просто исполнение долга: женятся ради детей, создания семьи и т. д. (позднее, «идейный» брак).

письмом Онегина, где тот же живой язык чувства принимает эlegantный оттенок и где появляются чисто литературные элементы, чуждые народной речи:

Какое *горькое презренье*
Ваш гордый взгляд изобразит!..

Пылать — и разумом всечасно...

Излить мольбы, признанья, пени...

А между тем притворным хладом...

Характерны для Онегина изящные, отточенные катрены французского эlegantного стиля:

Я знаю, век уж мой измерен,
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

Пушкин подчеркивает различие между обычной жеманной «светскостью» и свободной, простой «светскостью» в гостиниой Татьяны:

Перед хозяйкой легкий вздор
Сверкал без *глупого жеманства*,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей.

(Глава восьмая, строфа XXIII)

Еще определеннее в рукописи:

Хозяйкой светской и свободной
Был принят слог простонародный
И не пугал ее ушей
Живую странность своей.

В письме к жене (1833): «Если при моем возвращении я найду, что твой *милый, простой, аристократический* тон изменился, разведусь, вот те Христос...». «Аристократический» тон в понимании Пушкина есть в то же время народный. Это народные приемы и народная речь, отшлифованные дворянской культурой.

Народные мотивы, фольклорные и бытовые, сопутствуют Татьяне с первого ее появления в романе (глава вторая). Самое ее имя — необычное для героини литературного произведения — служит уже указанием на народный колорит ее образа:

Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспомянать старины
Иль девичьей!..¹

Элемент народности в Татьяне усугубляется от главы к главе в связи с углублением народных начал в поэзии и в сознании Пушкина. Во второй и третьей главах Татьяна является еще в виде «уездной барышни» с «печальной думою в очах, с французской книжкою в руках» (как характеризует свою музу Пушкин в восьмой главе). Народный элемент здесь только иллюстрация ее романтически-мечтательного настроения. В детстве ей нравятся «страшные рассказы зимою в темноте ночей», то есть сказки, но это потому, что они «страшные» (как и у раннего Пушкина: «От ужаса не шелохнусь, бывало»). Сказки оцениваются с их фантастической, «балладной» стороны. Они играют, в общем, ту же роль, что и французские романы, которыми Татьяна зачитывается потом.

Татьяна второй главы (1823) — отвлеченная мечтательница, не знающая никакого женского труда.

Ее изнеженные пальцы
Не знали игл; склонясь на пядьцы,
Узором шелковым она
Не оживляла полотна...

(Строфа XXVI)

Даже в детстве она не резвилась, не играла ни в куклы, ни в горелки. Онегин (в четвертой главе) вспоминает ее «бледный цвет» лица и «унылый вид» (строфа XI). Это в полном смысле «кисейная барышня», во вкусе романтиков «унылого» толка.

¹ Простонародность этого имени подчеркнута примечанием: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например, Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». См. выше, стр. 157—158.

Замечательно, что Татьяна второй главы представлена как бы в оппозиции к простонародным вкусам ее родителей. «Привычки милой старины», которые те хранят в своем быту, образуют своего рода контрастный фон для ее романтической мечтательности:

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой...

(Строфа XXV)

Об этих «привычках милой старины» говорится в онегинском ироническом тоне, причем «подблюдные песни» и «хоровод» фигурируют в одном ряду с «квасом»:

У них на масленице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод;
В день троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слезки три;
Им квас как воздух был потребен...

(Строфа XXXV)

Быт «простой русской семьи» оказывается в противоречии с романтикой Татьяны, воспринимается глазами Онегина, то есть иронически.

В третьей главе (1824) народный элемент играет уже серьезную лирическую роль. Так «песня девушек» служит лирической увертюрой к сцене свидания с Онегиным, хотя Татьяна, занятая своими мыслями, и слушает ее «с небрежением». И если на что и ложится легкий отблеск снисходительной иронии, то именно на сентиментальную, во французском вкусе, экзальтацию Татьяны. Книжным мечтам Татьяны противопоставляется трезвая правда «простонародной» няни. Рассказ няни о своем замужестве служит как бы ироническим опровержением идеальных понятий, заимствованных Татьяной из французских сентиментальных романов:

...«Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты *влюблена* тогда?»
— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слышали про *любовь*;

А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь...

(Глава третья, строфы XVII—XVIII)¹

Характерен этот вопрос, обращенный к няне: «Была ты влюблена тогда?» Так может спрашивать именно только «барышня с французской книжкой в руках». И няня вполне естественно заменяет сентиментальное «влюблена» (французское «amougeuse», связанное с семантикой французских романов) русской реалистической «любовью». Этим самым вопрос Тани переносится в прозаически-бытовой крестьянский план. Речевая сфера Татьяны сталкивается с речевой сферой няни; получается нечто вроде комического недоразумения. Вместе с тем обнаруживается и разница понятий: то, что для Татьяны имеет высокий лирический смысл, в устах няни приобретает значение чего-то своевольного, предосудительного, нарушающего закон.

Это «влюблена» звучит иначе в момент признания Татьяны. Оно наполняется собственным эмоциональным содержанием и, благодаря троекратному повторению, образующему ритмическое кольцо (в конце стиха — в начале — снова в конце), доходит до максимальной лирической экспрессии.

Дай окроплю святой водою,
Ты вся горишь... — «Я не больна;
Я... знаешь, няня... *влюблена*».
— Дня мое, господь с тобою! —
И няня девушку с мольбой
Крестила дряхлою рукой.

«Я *влюблена*», — шептала снова
Старушке с горестью она.
— Сердечный друг, ты нездорова. —
«Оставь меня: я *влюблена*».
И между тем луна сияла...

(Строфы XIX—XX)

С каждым повторением слово «влюблена» звучит все решительнее, тверже, восторженнее. «Своевольная»

¹ В черновой рукописи к данной строфе сделано было примечание: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж? — По страсти, родимый, — отвечала она: — приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить. — В старину свадьбы, как и суды, обыкновенно были пристрастны».

романтика Татьяны как бы подавляет растерянные патриархально-благочестивые реплики няни. Романтическое «влюблена», поднятое на высоту волной прихлынувшего чувства, теряет свою французскую семантику и приобретает, особенно в сочетании с разговорным «знаешь, няня», смысл как бы цитаты («со мной делается то, что в романах называется *влюблена*»). Это говорит уже не «барышня с французской книжкою в руках», а нянина воспитанница Таня, наивная «простая дева», которая сама удивлена тем, что с ней происходит (удивление выражено прерывистой речью: «я... знаешь, няня... *влюблена*»). На той же лирической высоте держится далее и авторская речь:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные власы,
И капли слез, и на скамейке
Пред героиней молодой
С платком на голове седой
Старушку в длинной телогрейке;
И все дремало в тишине
При вдохновительной луне¹.

(Строфа XX)

И после этой скрипичной мелодии (в которой тонут все эти «бледные красы», «распущенные власы» и прочие принадлежности литературной стилистики) сейчас же (через строфу) контрастный переход к онегинскому ироническому тону:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;
Дивился я их спеси модной,
Их добродетели природной,
И, признаюсь, от них бежал...

(Строфа XXII)

¹ В беловой рукописи строфа кончалась ироническим двустишием:

И все молчало при луне,
Лишь кот мяукал на окне...

И картина получалась неестественная, и нарушалась лирическая музыка строфы.

Доведя повествование до вершинной лирической точки, автор, для того чтобы скрыть свое волнение, принимает по-онегински светски-насмешливый вид.

Авторская речь, окружающая Татьяну, пестрит галлицизмами и книжно-литературными выражениями: «обольстительный обман», «воображаясь героиней», «недвижны очи», «ланиты», «во мгле древес» и т. д. Она протекает в онегинской сфере, с легким уклоном, однако в сторону «французского» элемента. Но в этом «французском» оформлении ярче выступает русская сущность Татьяны. Ее прямая речь проста, разговорна, близка к народной:

«Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно, да сядь ко мне».
— Что, Таня, что с тобой? — «Мне скушно,
Поговорим о старине...»

(Строфа XVII)

Этот простой разговорный язык образует переходную ступень к фольклорно-бытовому, настоящему крестьянскому языку няни:

— И полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.
«Да как же ты венчалась, няня?»
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет...

(Строфа XVIII)

О пташка ранняя моя!
Вечор уж как боялась я!
Да, слава богу, ты здорова!
Тоски ночной и следу нет,
Лицо твое, как маков цвет.

(Строфа XXXIII)

Простая, полная лукавой грации и свежего молодого чувства «песня девушек» гармонически замыкает главу. Она говорит о том же, что занимает Татьяну. И там и тут — пробуждение молодого чувства, но сказывается это чувство у барышни и у крестьянских девушек по-разному. Здесь такое же столкновение разных понятий, как и в разговоре с няней: легкая и шаловливая песня девушек контрастирует с тревожным и мучительным со-

стоянием Татьяны в момент перед роковым свиданием. «Песня девушек» — не подражание, не стилизация, а совершенно свободная комбинация народных мотивов, выражающая именно то, что требуется для усиления и углубления данной ситуации. Интересно, что Пушкин первоначально вставил сюда другую песню: «Вышла Дуня на дорогу...», написанную в духе народного романа, с правильным чередованием четырехстопных и трехстопных хореев, отчасти рифмованных:

Вышла Дуня на дорогу,
Помолившись богу...
Дуня плачет, завывает,
Друга провожает.
Друг поехал на чужбину,
Дальнюю сторонку.
Ох, уж эта мне чужбина —
Горькая кручина!..
На чужбине молодежи,
Красные девицы.
Осталась я, молодая,
Горькою вдовицей.
Вспомяни меня, младую,
Аль я приревную,
Вспомяни меня заочно.
Хоть и ненарочно...

Для Пушкина это была уже устаревшая форма (ср. лицейского «Казака»). К тому же и тема разлуки с милым слишком ясно намекала на печальную развязку свидания с Онегиным. Пушкин предпочел и более совершенную форму песни, и более сложное соотношение с сюжетной ситуацией. То, что было только орнаментом, своего рода интермеццо, органически вдвигается в основное русло романа, становится одним из моментов его лирического хода.

«Французское» и «русское» борются в Татьяне на протяжении всей третьей главы. Свое письмо она пишет по-французски. Черты французской эпистолярной манеры удерживаются в пушкинском «переводе». Однако французская манера комбинируется с простой задушевной речью, которая имеет неуловимый народный отпечаток:

Хоть редко, хоть в неделю раз,
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши речи,
Вам *слово* молвить, и потом

Все думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи...

Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой улаждала
Тоску волнуемой души?..

В этом непрерывном эмоциональном потоке слышатся уже сердечные интонации Татьяны восьмой главы.

В словах о «бедных» и «молитве» есть, конечно, нечто сентиментальное, в духе французских романов. Но вместе с тем тут и свое, искреннее, связанное с жизнью. Любимый человек — помощник и соучастник в добрых делах. Мысль о нем соединяется с идеей какой-то деятельности, какого-то альтруистического подвига. Во всем этом тот же антигедонистический взгляд на любовь, который высказывает потом Татьяна-княгиня. Ответ ее Онегину подготовлен письмом третьей главы.

7

Пятая глава (1825—1826) вся насквозь «фольклорна». Ее лирический центр — «вещий» сон Татьяны, который оправдывается в финале (ссора Онегина с Ленским и затем дуэль в шестой главе). Фольклор здесь не украшение, не статическая «характеристика». Он входит в самый стержень сюжета и составляет необходимый момент в развитии образа Татьяны.

С Татьяной в этой «фольклорной» главе совершается метаморфоза. «Уездная барышня» с «французской книжкой в руках» уступает место русской девушке Светлане. Связь со Светланой подчеркивается и эпиграфом, и ссылкой в тексте (по поводу крещенского гаданья). Однако ссылка эта делается не без иронии (подобно аналогичной ссылке в четвертой песне «Руслана» на «Двенадцать спящих дев» Жуковского). Пушкин здесь, как и в «Руслане», не столько подражает Жуковскому, сколько отталкивается от него.

Татьяна пятой главы верит «преданьям простонародной старины», то есть снам, приметам, предчувствиям и т. д. Теперь она в согласии со старинными обрядами и обычаями гадает наравне со служанками и слушает с любопытством те самые «подблюдные песни»,

о которых раньше говорилось в ироническом плане. Одна из песен цитируется:

Там мужички-то все богаты,
Гребут лопатой серебро;
Кому поем, тому добро
И слава!..

У Шейна:

За рекой мужики живут богатые,
Гребут жемчуг лопатами.
Кому вынется,
Тому сбудется,
Не минуется,
Слава! ¹

У Киреевского:

За рекой мужики все богатые,
Гребут деньги лопатами,
Кому спели, тому добро слово!
Кому вынется, тому сбудется!
Не минует слово ².

Пушкин дает и «отгадку»: «Но сулит утраты сей песни жалостный напев». В примечаниях поясняется, что песня «предрекает смерть». Однако у Киреевского другая «отгадка»: прибыль (записана в Рязанской губернии). По-видимому, Пушкин основывался на местных данных.

Другая песня только упоминается:

Милей кошурка сердцу дев.

Текст цитируется в примечаниях с указанием, что песня «предвещает свадьбу»:

Зовет кот кошурку
В печурку спать.

У Шейна:

Кот кошурку
Звал спать в печурку:
У печурке спать
Тепло, хорошо ³.

¹ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 1105.

² Песни, собранные П. В. Киреевским, под ред. В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского, М. 1911, вып. I, стр. 296.

³ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 1115.

В черновике первоначально было: «*Кузнец* милее сердцу дев». «*Кузнец*» — из «*Светланы*»:

Пой, красавица: «*Кузнец*,
Скуй мне злат и нов венец,
Скуй кольцо златое!..»

Цитатного «*Кузнеца*», уже использованного Жуковским, Пушкин заменяет «кошуркой» из собственного фольклорного материала.

Сон Татьяны во многих отношениях совпадает со «*Светланой*», но существенно отличается от нее тем, что вся фантастика здесь русского происхождения. Голубок, мертвец и прочие мотивы «*Светланы*» заимствованы из немецкой романтики «ужасного». Русский народный элемент заключается только в описании крещенских гаданий. Любопытно, однако, что и здесь Жуковский не выходил из круга тех фольклорных сведений, которые уже существовали в литературном обиходе XVIII века. В журнале Чулкова «И то и се» (1769, ноябрь, 46-я неделя) указываются те же формы гадания: девушки поют подблюдные песни, «слушают под окном», «полюют снег», «бросают башмаки со двора через ворота» и т. д. Пушкин значительно расширяет обрядовый и сказочно-песенный материал. Так медведь играет роль сказочного «помощного» зверя и является с такими же чертами добродушия, что и в сказках. Самый мотив «вещего» сна тоже фольклорного происхождения (как, впрочем, и у Жуковского). Он заимствован из свадебных «плачей». Невеста рассказывает «страшен сон», в котором символически изображается жизнь в чужой семье. У Шейна:

Мне ночь молодешеньке,
Мне ночь мало спалось,
Мне во сне много виделось.
Мне привиделось, молоденьке,
Все горы-то крутые
Все *речки-то быстрые.*
Все *леса-то темные,*
Все *звери-то лютые.*
Что горы-то крутые —
Мое горе-кручинушка;
Что реки-то быстрые —
Мои горячи слезы;
Что леса-то темные —
Чужа-дальня сторона,

Что звери-то лютые —
Чужи люди незнакомые¹.

У Пушкина та же программа и тот же порядок: «кипучий поток» (в песне «речки быстрые»), лес и «недвижны сосны в своей нахмуренной красе» (в песне «леса темные»), «чудовища» «в рогах», «с собачьей мордой» и т. д. («звери лютые»).

В другой песне:

Уж как мне да молодехоньке
Не спалось всю темну ночь,
Не спалось, да много виделось:
Как ходила молодехонька
По краю-то речки быстрая,
Оборвалась молодехонька
Во ту ли речку быстрюю;
И хваталась я, ималася
За кусты те, за таловые,
За осоку я резучую;
И обрезало у молодехоньки
Обе руки белые...
Не в реке я закупалася,
А купалась, молодехонька,
В своих лишь горячих слезах².

У Пушкина: Татьяна не может перейти через ручей (в песне «край речки быстрая»), сучья зацепляют ее за шею и вырывают серьги из ушей (в песне «осока резчая»).

В некоторых песнях описывается дом жениха:

Как нашей девушке темной ночи не спалось,
Темной ночи не спалось, много во сне виделось:
Кабы в *избище* старые углы отбивались,
По той *по избушке* шла *гусыня сыпучая*³,
На столбе сидел *котище усатое*...
Будила, побуживала родная матушка:
Вставай, мое дитятко, встань ранешенько!..
Я твой сон весь рассужу, пословесно расскажу.
Избища старая — то чужая сторонюшка...
Гусыня сыпучая — то свекровь лихучая;
Котище усатый — то свекрище старый...⁴

¹ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 2276. Записано в Вологодской губернии.

² Там же, № 1361. Записано в Нижегородской губернии.

³ Сонная (от «засыпать»).

⁴ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 1829. Записано в Псковской губернии.

В собрании Киреевского:

Мне ночесе мало спалось,
А во сне много виделось.
Разгадайте, подруженьки,
Разгадайте, разведайте,
Разгадайте мой страшен сон:
Будто *пустая хоромина*
Пустая, непокрытая;
Как во той во хороmine
На печище *котище* сидит,
По полу ходит гусина...¹

У Пушкина — «шалаш убогий» (в песнях — «избища старая», «пустая хоромина») и в нем «чудовища»: «черепа на гусяной шее» (в песнях «гусыня»), «полужуравль и полукот» (в песнях «котище»):

Подобного рода «плачи» бывают двух типов: в одних рисуется картина странствия и опасностей («речки быстрые», «леса темные», «звери лютые» и пр.), в других изображается скопище животных страшного вида («котище усатое», «гусыня сыпучая»). Пушкин совмещает эти два типа, сливая опасное странствие и собрание «чудовищ» в единый сказочно-балладный сюжет. Влияние романтической манеры Жуковского в том, что сравнительно умеренные «страхи» песен являются у Пушкина с романтическими преувеличениями².

Сон Татьяны один из поворотных пунктов романа, своего рода ответ Татьяны на «проповедь» Онегина в четвертой главе. Это исходная точка критической переоценки Онегина. Татьяна бессознательно чувствует в нем какое-то враждебное ей, злое, эгоистическое начало, и это находит себе выражение в ее фольклорном сне, где Онегину отводится «злодейская» роль.

В пятой главе Татьяна является на фоне русской зимы. Она любит русскую зиму, потому что у нее «русская душа»:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)

¹ Песни, собранные П. В. Киреевским, М. 1911, стр. 15.

² Ср. Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1957, стр. 214—216.

С ее холодною красою
Любила русскую зиму...¹

Зима изображается так, как ее видит Татьяна:

...Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор...

(Строфа I)

Это зима крестьянская, но взятая с ее праздничной стороны, как впоследствии у Некрасова («Крестьянские дети», отчасти «Мороз, Красный нос» и пр.):

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь...

Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки *жучку*² посадив...

(Строфа II)

Эту «низкую природу» Пушкин иронически противопоставляет в примечании «изящной» барской тематике шестистопного «Первого снега» кн. Вяземского (1819), стихотворения, представляющего собой типичнейший образец изысканного стиля карамзинской школы. «Дровни», «лошадка», «жучка» и пр. на фоне «роскошного» слога Вяземского приобретали особую демонстративность.

Зима, воспринимаемая глазами Татьяны, имеет народно-праздничный характер. Онегинская зима (четвертая глава) рисуется с точки зрения столичного жителя:

¹ На первый взгляд кажется гораздо естественнее отнести деепричастный оборот к глаголу: «любила, сама не зная, почему». Ошибка легко объяснима: скобка, закрывающая верхний стих, случайно могла быть спущена в нижний. Однако странно, что, начиная с черновой рукописи (см. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1937, т. VI, стр. 380) и до последних прижизненных изданий, скобка стоит именно после второго стиха, наперекор естественной синтаксической конструкции. Приходится признать, что ошибки тут нет. Фраза получает тогда такой смысл: «русская душою сама не зная, почему», то есть по инстинкту, а не по рассудку. Эта «бессознательность» русской стихии в Татьяне подчеркивается на всем протяжении главы.

² Курсив Пушкина (*ред.*).

Опрятней модного паркета
Блится речка, льдом одета...

(Строфа XLII)

Есть веселые зимние картинки:

Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед... —

но они тонут в мотиве хандры и скуки:

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Неволью докучает взору
Однообразной наготой...

(Строфа XLIII)

Вариант белой рукописи:

В глуши что делать в это время?
Гулять? — Но голы все места,
Как лысое Сатурна темя
Иль крепостная нищета...

«Русская душа» Татьяны, проявляющаяся в ее «фольклорном» сне, любви к русской зиме «с ее холодной красою», отношении к «простонародной» няне, сострадании к «бедным» (ее письмо) и т. д. — образует противовес ее книжной романтике второй главы, где она является «кисейной барышней», далекой от жизни и даже не умеющей держать в руках иголку. И если в пятой «фольклорной» главе она оказывается в состоянии владеть собой и воздерживается от публичного обморока при встрече с Онегиным (как было намечено в черновике, в соответствии с ее характеристикой во второй главе), то этим она, несомненно, обязана своей «русскости», то есть здоровью, близости к живой реальной жизни и деревенским впечатлениям.

Седьмая глава (1828) перекидывает мост от Татьяны, «уездной барышни», к Татьяне-княгине. Татьяна представлена в лирическом общении с русской природой. Картины весны, лета и зимы освещаются ее мыслью и настроением. С ее душевным состоянием смыкаются и авторские элегические размышления (о весне в начале главы и т. д.). Автор сопутствует своей героине.

Несколькими мелкими штрихами очерчена простота Татьяны в обращении с крепостными. Ее обхождение с ключницей Анисьей и дворовыми детьми в онегинской усадьбе вежливо и скромно

Мальчишки разогнали псов,
Взяв барышню под свой покров.

«Увидеть барский дом нельзя ли?» —
Спросила Таня. Поскорей
К Анисье дети побежали...

Но прежде *просит позволения*
Пустынный замок навещать,
Чтоб *книжки*¹ здесь одной читать.

Татьяна с ключницей простилась
За воротами...

(Глава седьмая, строфы XVI—XVII, XXI)

Все поведение Татьяны отмечено сдержанным женским достоинством в духе степенного народного этикета. Она не выказывает наружу своих чувств. Например, при проводах Оли:

Но Таня плакать не могла;
Лишь смертной бледностью покрылось
Ее печальное лицо...

(Глава седьмая, строфа XII)

Она дает волю слезам, только оставшись одна. Так и в кабинете Онегина:

И в молчаливом кабинете,
Забыв на время все на свете,
Осталась наконец одна,
И долго плакала она...

(Глава седьмая, строфа XXI)

Такие же «слезы в одиночку» в восьмой главе:

Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна.

¹ Не «книги», а именно «книжки». Язык вибрирует в зависимости от контекста. Характерно, что в черновике «книги» (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VI, стр. 429). Однако в следующей, XXI, строфе в другом контексте: «Потом за книги принялась».

Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой.

(Строфа XL)

Здесь даже жест «простонародный» («пригорюнившись»).

С деревенской точки зрения Татьяна судит московский свет. Влечение ее к деревне становится *сознательным*:

Татьяна смотрит и не видит,
Волнение света ненавидит;
Ей душно здесь... Она мечтой
Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам,
В уединенный уголок,
Где льется светлый ручеек,
К своим цветам, к своим романам
И в сумрак липовых аллей,
Туда, где он являлся ей.

(Глава седьмая, строфа LIII)

Это «он» образует вершину лирического хода и звучит поэтому особенно задушевно, интимно.

Имеющиеся здесь лирические мотивы (вражда к свету, мечта о деревне и об Онегине) повторяются в более конкретной «биографической» форме в восьмой главе, в монологе Татьяны, где отвлеченная деревня, охарактеризованная общими сентиментально-идиллическими чертами («бедные поселяне», «уединенный уголок», «светлый ручеек» и пр.), заменяется конкретной деревней Лариных, изображаемой в связи с биографией Татьяны (природа, любовь, книги):

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

(Строфа XLVI)

Тут два интонационных движения. Одно втекает в эмоциональный вопрос: «Что в них?» Далее новый подъем: «Сейчас отдать я рада...», заканчивающийся интимным названием Онегина: «За те места, где в первый раз, Онегин...» — и заветной няниной могилой:

Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Это высшая точка лирического хода. Как и в приведенном отрывке из седьмой главы, самое важное — в финале периода, и звучит оно поэтому особенно мягко — затихающим элегическим *riano*.

Замечательно, что няня выводится на сцену только в третьей главе, причем она поставлена там, в сущности, в контрастные отношения к «офранцуженной» Татьяне. После этого до восьмой главы о ней ни разу не упоминается, хотя в некоторых случаях такое упоминание вызывалось всей ситуацией, — например, в седьмой главе, при описании прощания с деревней. Первоначально няня должна была сопровождать Татьяну в Москву. В черновике она представлена легкомысленной болтушкой:

Ей няня, целый день болтая,
Сулит, веселье истощая,
Риторiku хвалы своей.
Вотще она велеречиво
Москву описывает живо...

(Глава седьмая, вариант строфы XXXV)

И вот неожиданно в восьмой главе няня оказывается предметом особого интимного культа. «Смирненное» деревенское кладбище, где она покоится, становится для Татьяны святыней. Образ няни в финале выступает за пределы той сравнительно скромной роли, которая предоставлена ей в романе.

Совершенно ясно, что воспоминание о няне имеет субъективно-лирический характер. По ходу действия смерть ее может быть отнесена только к двухлетнему промежутку между седьмой и восьмой главами. Это как раз совпадает с промежутком в писании глав и с

датой смерти Арины Родионовны — 31 июля 1828 года¹. Седьмая глава писалась, когда она была еще жива (*переписана* 4 ноября 1828 г.). Восьмая — в 1830 году, через два года после ее смерти.

Лирика Татьяны сливается, таким образом, с собственной лирикой Пушкина. Это бросилось в глаза Кюхельбекеру. Несомненно, что именно в овеванных лирической грустью воспоминаниях Татьяны, в сердечной ее интонации услышал Кюхельбекер столь знакомый ему с отроческих лет голос поэта. «Поэт в своей восьмой главе похож сам на Татьяну, — писал он. — Для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и его знает наизусть, как я, везде заметно чувство, которым Пушкин преисполнен, хотя он, подобно своей Татьяне, и не хочет, чтоб об этом чувстве знал свет»². И далее: «Читал я... последнюю главу Онегина; в ней много чувства; несколько раз слезы навертывались у меня на глазах, — нет, тут не одно искусство, тут сердце, тут душа!»³

«Крест и тень ветвей» над могилой «бедной няни» служат непосредственным переходом к моральному финалу монолога Татьяны, составляющему развязку романа и вместе с тем раскрывающему его смысл.

8

«Евгений Онегин», как и романтические поэмы, построен на парности контрастных образов: разочарованному Онегину противостоит восторженный романтик Ленский, задумчивой Татьяне — легкомысленная Ольга. Контрасты эти подчеркиваются. Об Онегине и Ленском говорится:

¹ Дата установлена впервые А. Ульяновским по церковным книгам («Няня Пушкина», 1940). Однако в записи Пушкина 25 июля 1828 года есть пометка: «няня» и крестик; затем снова «няня». Одно из двух: или церковная запись неверна, или же Пушкин на листке с пометой 25 июля записывал и события следующих дней. Ср. примечание Б. В. Томашевского (А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. VIII, стр. 494).

² «Дневник Кюхельбекера», изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 42.

³ Там же, стр. 50.

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой...

(Глава вторая, строфа XIII)

Татьяна сопоставляется с Ольгой:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей...

(Глава вторая, строфа XXV)

Резкость контрастов смягчается, однако, тем, что между сопоставляемыми персонажами устанавливается тесная связь: Онегин и Ленский — друзья, Татьяна и Ольга — сестры.

Контрастность эта формировалась постепенно — посредством устранения безразличных и выделения наиболее характерных для данного персонажа черт. Так происходила типизация и индивидуализация образов.

Онегин и Ленский в черновиках второй главы почти сливаются. Оба подтянуты к декабристам. Онегин является в образе поклонника свободы, подобно Пленнику и самому Пушкину:

Свободы сеятель пустынный,
Ярмо он барщины старинной
Оброком легким заменил...

(Вариант строфы IV)

В печати:

В своей глуши мудрец пустынный...¹

Он гордец, презирает людей, но в то же время уважает решимость борцов за справедливость:

Он очень уважал решимость,
Гонимой славы нищету,
Восторг и сердца правоту...

(Вариант строфы XIVa)

¹ В этой замене, вероятно, играли роль и цензурные соображения. Однако уже в черновике имеется иронический контекст:

Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить...

В «черновом» образе Онегина целый комплекс мотивов, ведущих то к лирическим стихотворениям («Свободы сеятель пустынный...»), то к поэмам («Цыганы»). Вместо онегинской усталости первоначально вводился мотив «страстей», перенесенный потом в «Цыганы»:

Какие страсти не кипели
В его измученной груди!
Давно ль, надолго ль присмирели?
Они проснутся — подожди...¹

(Вариант строфы XVIIa)

Это, конечно, предполагало совсем другой ход действия и другой характер героя. «Даль свободного романа» еще различалась «неясно».

Еще ближе, чем Онегин, придвинут был к декабристам Ленский. В черновике это «крикун, мятежник и поэт» (в последней редакции: «Поклонник Канта и поэт»). Свои «вольнолюбивые мечты» он привез из Германии «свободной» (а не «туманной», как в последней редакции). Вместо мистических «священных друзей», которые когда-нибудь «одарят мир блаженством» и т. д. (как в последней редакции), здесь фигурируют земные деятели:

Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы...
Что мало избранных Судьбами,
Что жизнь их лучший Неба дар,
И сердца неподкупный жар,
И Гений власти над умами
(Любви) добру посвящены
И Силе доблестью равны...

(Вариант строфы VIII)

Стихи Ленского противопоставляются стихам порочных поэтов:

Не пел порочной он забавы,
Не пел презрительных цирцей.

¹ В «Цыганах»:

Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!
Давно ль, надолго ль усмирели?
Они проснутся: погоди!

Он оскорблять гнушался нравы
Прелестной лирою своей...

(Вариант строфы IХа)

Люди подвига чуждаются «нечистых стихов»:

Но добрый юноша, готовый
Высокий подвиг совершить,
Не будет в гордости суровой
Стихи нечистые твердить...

(Вариант строфы XVIIД)

Далее намек на «первого декабриста» Владимира Федосеевича Раевского, арестованного в Кишиневе в 1822 году:

Но праведник изнеможенный,
К цепям неправдой присужденный,
В своей в тюрьме
С лампадой, дремлющей во тьме,
Не склонит в тишине пустынной
На свиток ваш¹ очей своих
И на стене ваш вольный стих²
Не начертит рукой безвинной
Немой и горестный привет
Для узника грядущих лет...

Такого рода стихам, которые не нужны ни для юноши, «готового на подвиг», ни для «узника», противоположна поэзия Ленского, которая будит «возвышенные чувства».

Эти декабристские краски снимаются с Ленского в последней редакции. Романтика его трактуется иронически. Устами Онегина дается намек на подражательность его романтических мечтаний и книжное их происхождение:

— Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг,
Где я могу... — «Опять эклога!
Да полно, милый, ради бога...»

(Глава третья, строфа II)

А с другой стороны, вот беседа за стаканом вина, не очень похожая на «эклогу»:

— Налей еще мне полстакана...
Довольно, милый... Вся семья

¹ То есть авторов эротических стихов

² В смысле неблагопристойности.

Здорова; кланяться велели.
Ах, милый, как похорошели
У Ольги плечи, что за грудь!..¹
(Глава четвертая, строфа XLVIII)

Всем этим подготавливается вторая, обывательская картина возможной будущности Ленского (в шестой главе). От прежней декабристской трактовки остается след в одном лишь рукописном варианте строфы XXXVIII, где изображается полуиронически возможная в будущем слава Ленского:

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,
Увы, он мог бессмертной славой
Газет наполнить нумера...

Он совершить мог грозный путь,
Дабы последний раздохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев...

Оригиналом «чернового» Ленского второй главы был Кюхельбекер². Но эта «черновая» портретность была уничтожена при окончательной обработке. Кюхельбекер послужил только толчком. В дальнейшем развитии образа поэт совершенно отошел от личности своего лицейского товарища.

Ирония в изображении Ленского переключается в лирику грусти после его гибели. Лирически звучит надпись на его «камне гробовом»:

Владимир¹ Ленский здесь лежит,
Погибший рано смертью смелых,
В такой-то год, таких-то лет.
Покойся, юноша-поэт!

(Глава седьмая, строфа VI)

Какое бы будущее ни ожидало Ленского, но пока он еще не успел опозлиться. Он юноша и прекрасен

¹ Формулировка Писарева: «врет эротические глупости».

² Ю. Н. Тынянов, Пушкин и Кюхельбекер, «Литературное наследство», 1934, вып. 16—18, стр. 356—373.

своей юностью. Стихи, которыми поэт провожает созданный им образ, проникнуты тихой музыкой скорби:

Поэта память пронеслась,
Как дым по небу голубому...

(Глава седьмая, строфа XIV)

Лирический эпилог Ленского содействовал лирическому восприятию его образа в целом. Именно так воспринимал его Лермонтов:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой...

(«Смерть поэта»)

Татьяне с самого начала предназначалась центральная роль, и поэтому ее образ сразу определился с достаточной устойчивостью. Но образ Ольги колебался. Именно она, а не Татьяна, является в черновиках второй главы воспитанницей няни:

Ни дура английской породы,
Ни своенравная мамзель
(В России по уставам моды
Необходимые досель)
Не баловали Ольги милой.
Фадеевна рукою хилой
Ее качала колыбель,
Она ж за Ольгою ходила,
Бову рассказывала ей,
Чесала шелк ее кудрей,
Читать «Помилуй мя» учила,
Путру наливала чай
И баловала невзначай...

(Глава вторая, вариант строфы XXIIб)

Няня отнесена здесь к тому бытовому укладу, в противоречии с которым первоначально являлась Татьяна. И в дальнейшем Ольге приписываются симпатичные черты. Она грустит о Ленском, стыдится своей измены и перед замужеством приходит на его могилу:

Но раз вечернею порою
Одна из дев сюда пришла.
Казалось, тяжкою тоскою
Она встревожена была.

Как бы волнуемая страхом,
Она в слезах пред милым прахом
Стояла, голову склонив
И руки с трепетом сложив.
Но тут поспешными шагами
Ее настиг молодой улан,
Затянут, статен и румян,
Красуясь черными усами,
Нагнув широкие плеча
И гордо шпорами звуча.
Она на война взглянула —
Горел досадой взор его —
И побледнела и вздохнула,
Но не сказала ничего.
И молча Ленского невеста
От сиротеющего места
С ним удалилась — и с тех пор
Уж не являлась из-за гор...

(Глава седьмая, вариант строфы VIII—IX)

Вообще Пушкин, как мы знаем, избегал прямолинейных характеристик — во всяком случае, по отношению к главным персонажам — но тут (поскольку пара Ленский — Ольга должна была резко контрастировать с поставленной на переднем плане парой Онегин — Татьяна) он отказался от усложнения Ольги, оставив только ее кукольный портрет:

Улан умел ее пленить,
Улан любим ее душою...
И вот уж с ним пред алтарем
Она стыдливо под венцом
Стоит с поникшей головою,
С огнем в потупленных очах,
С улыбкой легкой на устах...

(Глава седьмая, строфа VIII)

9

Роман складывался постепенно, в течение ряда лет (1823—1831) и, следовательно, отражал различные моменты в развитии русского общества. Первые главы писались до декабрьского восстания, а последние две после него, уже в другой исторической обстановке. Отсюда изменения в трактовке главных героев — Онегина и Татьяны.

Онегин не декабрист — он сделан не из того теста, и биография его совсем не биография декабриста:

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь...

Этого нельзя было сказать ни про кого из декабристов. Онегин пассивен; это прототип «лишних людей», а декабристов никак нельзя причислить к «лишним людям». Декабристом скорее мог оказаться Ленский с его пылким характером; недаром именно про него говорится в вариантах шестой главы, что он мог «быть повешен, как Рылеев»¹.

В черновиках второй главы намечались какие-то черты, сближавшие Онегина с декабристами, но потом они были устранены, — по-видимому, сознательно. Для Пушкина была ясна та грань, которая отделяла Онегина от декабристов. Элемент политического протеста в Онегине был значительно ослаблен сравнительно с Пленником, и особенно с Алеко.

В первой главе Онегин является еще лирическим спутником автора. Онегинская точка зрения доминирует в романе и дальше до пятой главы. Онегин смотрит снисходительно, сверху вниз — и как будто по праву — и на романтику Ленского, вывезенную из Геттингена, и на детскую мечтательность Татьяны. И только с пятой

¹ Сообщение М. В. Юзефовича о том, что Онегин, по плану Пушкина, должен был «или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов» («Русская старина», 1880, т. III), не может служить основанием для истолкования в этом смысле уничтоженной десятой главы с хроникой декабристского движения. Разговор с Пушкиным происходил на Кавказе, летом 1829 года, вскоре после окончания седьмой главы, когда план дальнейших глав еще не определился. Надо, кроме того, принять во внимание, что воспоминания М. В. Юзефовича писаны спустя пятьдесят лет и не могут быть точными во всех деталях. В каком отношении находится хроника декабристского движения в десятой главе к истории Онегина, установить нельзя (исторические отступления обычны у Пушкина). Допускать же такую возможность, что Онегин, потерпев любовную неудачу, с горя ринулся в революционную деятельность, значило бы приписывать Пушкину намерение унизить и Онегина и декабристов, смазать и затушевать *политический* характер движения. Именно такова и была тенденция опубликованного в 1826 году доклада следственной комиссии, в котором декабристы представлены были в виде «безумцев», действовавших по личным причинам, и вызов Якушкина на царубийство объяснялся, например, тем, что, «страдаая от несчастной любви», он желал эффектно покончить с собой.

главы на первый план выдвигается Татьяна с ее «русскою душою» и твердым характером. Ее сон — первый протест, пока еще инстинктивный — против Онегина с его «безнравственной душой, себялюбивой и сухой». Ничего еще не сказано прямо — но многое предчувствуется. Шаг за шагом, все яснее и определеннее обнаруживается слабость разочарованной позы Онегина. Убийство Ленского в шестой главе снимает уже с Онегина всякий ореол: он оказывается рабом тех самых «предрассуждений», над которыми смеялся, убивает юношу, своего друга, испугавшись «шепота» и «хохотни» той провинциальной толпы, которую презирал. И наконец, в седьмой главе устами Татьяны ставится суровый вопрос о подражательности онегинских настроений: «Уж не пародия ли он?» Скромная уездная барышня, выросшая в непосредственной близости к народу, играет здесь роль судьи столичного разочарованного героя.

Восьмая глава «Евгения Онегина» (в основном закончена 25 сентября 1830 года) представляет собой уже новый этап. Опыт пяти последекабрьских лет приводит Пушкина к трезвой исторической оценке роли Онегина как носителя критического начала:

Зачем же так неблагоклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часты разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

(Глава восьмая, строфа IX)

Онегин противопоставляется здесь той самодовольной пошлости, которая безраздельно воцарилась в светском обществе после декабря (восьмая глава, по календарному плану, предшествует декабрю, но фактически рисует уже последекабрьскую обстановку). Попав, подобно Чацкому, «с корабля на бал», он стоит одиноко среди

светской толпы, как человек другой эпохи, всем «чужой» и «враждебный».

Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений...

(Строфа VII)

В этом одиночестве Онегина, в этих насмешливых отзывах о нем людей стадных — уже достаточное для него оправдание. Одинокая поза Онегина не та же ли самая, что в лермонтовском «Первое января»?

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

Татьяна так же одинока среди светской толпы, от которой она ревниво скрывает свой внутренний мир, — и это-то и устанавливает между нею и Онегиным какое-то единство:

Я вас люблю (к чему лукавить?)...

Этого бы Татьяна не сказала, если бы не знала цены Онегину. Реабилитация Онегина идет не только от лица автора, но, как видим, и от лица Татьяны, которая в последних главах является лирическим центром романа.

Восьмая глава написана была после двухлетнего перерыва (седьмая глава закончена в ноябре 1828 года, восьмая в сентябре 1830 года), одновременно с «Повестями Белкина» и маленькими трагедиями. Это была знаменитая Болдинская осень, период высшего расцвета пушкинского реализма. Если шаловливо-ироническая первая глава была прологом романа, то восьмая с ее глубоким лиризмом была эпилогом. Уже вступление настраивало всю главу на какой-то искренний лирический лад:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал,
В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне...

(Строфа I)

И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил...

(Строфа II)

Это лирическая исповедь поэта, подлинная его литературная автобиография, обзор всех пройденных им этапов: от «вакхического» и романтического до бытового и реалистического.

Все второстепенные персонажи (Ольга, няня, старушка Ларина и др.) исчезают в восьмой главе. Здесь в центре только двое — Онегин и Татьяна. И являются они в новом, преображенном виде. Онегин уже не тот прежний фат, который кокетничал перед Татьяной своим разочарованием и играл в ухаживание за Ольгой. Пропала вся его высокомерная ирония. Он серьезен и печален:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?..

(Строфа VII)

После убийства Ленского он пережил душевный кризис. Он бежал из деревни, —

Где окровавленная тень
Ему являлась каждый день...

(Строфа XIII)

Но понял ли он, какое зло вносит он в чужую жизнь, когда прикасается к ней? Он хотел только подшутить над Ленским — но как неудачно! Сердце его слепо — потому-то шутки его неловки и кончаются бедой для другого.

И в этом отношении он неисправим: думает ли он о Татьяне, когда так упорно добивается ее любви? Нет, он не привык думать о других, и его не заботит, что принесет Татьяне связь с ним. Что, собственно, он предлагает ей? В его письме ни слова о разводе, о новой семье, о бегстве за границу. Он разумеет обман мужа. На это прямо указывает Татьяна:

...Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?..

(Строфа XLIV)

Конечно, это только полемический выпад со стороны Татьяны, отместка за прежнюю обиду. Его любовь не «затеи хитрости презренной». Но, кроме явных, видимых мотивов, есть другие — подсознательные. И вот таким подсознательным мотивом является безответственность светского романа, который ни к чему не обязывает. Еще вопрос, решился бы Онегин предложить руку Татьяне, если бы она овдовела. Семья, дети, обязанности, заботы — все это враждебно ему по-прежнему. Он так и не научился понимать людей. Неужели же он мог предположить, что Татьяна с ее гордым достоинством и чистой душой согласится стать его любовницей, вместе с ним обманывать мужа, сделаться предметом пересудов и т. д.? Нужно было быть нравственно слепым, чтобы допускать такую возможность. Эта нравственная слепота и оскорбляет Татьяну:

Я плачу... если вашей Тани
Вы не забыли до сих пор,
То знайте: колкость вашей брани,
Холодный, строгий разговор,
Когда б в моей лишь было власти,
Я предпочла б обидной страсти
И этим письмам и слезам...

(Строфа XLV)

«Если вашей Тани вы не забыли до сих пор...» В этом интимном «вашей Тани» целый психологический комплекс — тут и нежный упрек, и скрытое чувство, и лирическая апелляция к прошлому — и величайшее доверие к тому, кто некогда сказал, что любит ее любовью брата и, «может быть, еще нежней»: он должен понять, что отказывает ему именно прежняя его «Таня».

Глава начинается с реабилитации Онегина, но в ходе главы раскрывается другая его сторона: его безнадежный эгоизм, неспособность взглянуть в душу другого человека. Это не прежний наслаждающийся жизнью эгоист, который переплывал деревенский «Геллеспонт», срывал «белянки черноокой молодой и свежий поцелуй» и т. д., — теперь это жертва собственного эгоизма, эгоист «страдающий», как верно определил его Белинский.

Пушкин искренне соглашался с Катениным, что пропуск путешествия Онегина (первоначальная восьмая глава) делает слишком резким и неожиданным переход

от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме. При этом он имел в виду не подробное изображение самого процесса этой перемены (хотя Катенин, конечно, разумел именно это), а ощущение антракта, паузы, временного перерыва. Есть промежуточная глава (седьмая) без Онегина, после которой он является в новой фазе. Точно так же должна была быть промежуточная глава без Татьяны, после которой она предстала бы в новом, неожиданном виде. Пушкин отлично чувствовал этот закон пауз.

Центральный образ Татьяны изменялся от главы к главе, но не терял своей цельности, так как каждый шаг вперед в ее характеристике основывался на всем предшествующем, представлял собой развитие тех качеств, которые вначале являлись как намек. То нравственное воззрение, которое раскрыто в последнем монологе Татьяны, было уже заложено, как в зерне, в ее письме третьей главы, где оно было облечено в наивно-романтическую форму. Внутренняя сила, которую Татьяна обнаруживает при встрече с Онегиным на петербургском рауте в восьмой главе, сказала уже, хотя и в меньшей степени, в день именин в главе пятой. Апофеоз нравственного начала в Татьяне восьмой главы вытекал из всего содержания романа. Постепенное выяснение в ходе «свободного романа» «милого идеала» Татьяны, первоначально рисовавшегося в «смутном сне», являлось в сюжетном плане как живая динамика ее образа, как ее органический рост.

Когда-то Онегин являлся загадкой для Татьяны — теперь, в восьмой главе, загадку загадывает ему Татьяна, и разгадывание этой загадки составляет драматический ход, «пружину» всей главы. Он видит ее окруженную всеобщим почтением:

К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялись ниже,
Ловили взор ее очей...

(Строфа XV)

Одна маленькая деталь бросает свет на отношение к ней мужа;

«Так ты женат! не знал я ране!
Давно ли?» — Около двух лет.

«На ком?» — На Лариной. — «Татьяне!»
— Ты ей знаком? — «Я им сосед».
— О, так пойдем же...

(Строфа XVIII)

Не «Она знакома тебе?» — а: «Ты ей знаком?» Тут не просто светский этикет, а знак глубокого уважения. И если «всех выше и нос и плечи подымал вошедший с нею генерал», то скорее всего потому, что гордился своей женой. Аналогичная ситуация в «Горе от ума»: вернувшийся из путешествия Чацкий застаёт своего приятеля Платона Михайловича женатым. Пушкин, несомненно, держал в памяти эту сцену, когда писал восьмую главу, и сознательно отталкивался от нее, подчеркивая разницу между отношением грибоедовского мужа к своей женатой жизни («От скуки будешь ты свистеть одно и то же») — и мужа Татьяны.

Далее описывается самая встреча Онегина с Татьяной:

...Князь подходит
К своей жене и ей подводит
Родню и друга своего.
Княгиня смотрит на него...

Многоточие (пушкинское!), мимическая пауза — и затем:

Как сильно ни была она
Удивлена, поражена,
Но ей ничто не изменило:
В ней сохранился тот же тон,
Был так же тих ее поклон...

«Княгиня смотрит на него...» Что сказал этот взгляд? Все еще любит она или нет? Онегин остается с этой загадкой:

...скользнула вон...
И недвижим остался он...

(Строфа XIX)

Перед Татьяной внезапно предстал убийца Ленского, ее названного брата, разрушитель родного гнезда (ибо иначе Ольга осталась бы рядом, а не уехала с уланом), — тот, кто был предметом ее тоски и страданий. И овладеть собой при этих условиях так, чтобы

никто — ни муж, ни сам виновник смятения ничего не заметил — это все равно что зажать в руке раскаленное железо и ничем — ни звуком, ни жестом — не выдать своей боли. В этом торжестве воли и рассудка, «аполлоновской» формы над «дионисиевским» хаосом ощущение — высшая красота. И не то что Онегин — сам байроновский Манфред влюбился бы без памяти:

Ужель та самая Татьяна,
Которой он наедине,
В начале нашего романа,
В глухой, далекой стороне,
В благом пылу нравоученья
Читал когда-то наставленья;
Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где *все наруже, все на воле*,
Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?..

(Строфа XX)

Тогда было «все наруже, все на воле» — никакой тайны. Теперь все спрятано внутри — и надо тайну разгадывать.

А может быть, и нет никакой тайны? Может быть, просто она разлюбила Онегина, превратилась в холодную светскую даму, горда своими успехами, богатством, положением или боится за свою репутацию? Именно такое впечатление и производит все ее поведение. Но Онегин упорно ищет в ней «прежнюю Таню», верит в эту «прежнюю Таню» и поэтому чувствует стеснение в салоне преображенной, светской Татьяны:

И вместе несколько минут
Они сидят. Слова нейдут
Из уст Онегина. Угрюмый,
Неловкий, он едва-едва
Ей отвечает. Голова
Его полна упрямой думой.
Упрямо смотрит он: она
Сидит покойна и вольна...

(Строфа XXI)

Это «упрямо смотрит он», как отметил Кюхельбекер в своем дневнике, «прямо почерпнуто из сердца челове-

ского»¹. А она, властительница своей тайны, остается «покойна и вольна», как госпожа, как царица.

Негодование Татьяны после страстных писем Онегина как будто разрешает загадку — любви больше нет, и нет «прежней Татьяны»:

Его не видят, с ним ни слова;
У! как теперь окружена
Крещенским холодом она!
Как удержать негодованье
Уста упрямые хотят!
Вперил Онегин зоркий взгляд:
Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?.. Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...
Да, может быть, боязни тайной,
Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайной...
Всего, что мой Онегин знал...
Надежды нет!..

(Строфы XXXIII—XXXIV)

Татьянина загадка достигает высшего напряжения — и тут внезапно обнажается скрытая правда:

О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал!
Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал!
В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений;
Она вздрогнула, и молчит;
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...
Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно всё. Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней,
Теперь опять воскресла в ней.

(Строфа XLI)

Чудо этого «воскресения» является торжеством глубокой, многосложной, реалистической мотивировки (ибо многосложная мотивировка, свойственная всякому живому, реальному поступку, есть обязательное условие реалистического образа).

Этот шекспировский метод — со «взрывом», когда скрытая линия мотивировки вдруг выходит наружу —

¹ «Дневник Кюхельбекера», изд. «Прибой», Л. 1929, стр. 43.

применен был только при последней обработке текста. Сначала употреблен был однолинейный «классический» метод, основанный на том, что принятая линия мотивировки доводится до своего логического конца. Монолог Татьяны — даже в белой рукописи — заключал в себе только ряд упреков за прошлое и заканчивался резкой отповедью:

К моим младенческим мечтам
Тогда имели вы хоть жалость,
Хоть уважение к летам...
А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? какая малость!
Подите — полно — я молчу —
Я вас и видеть не хочу!..

Последние два стиха в окончательной редакции заменены следующими:

Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?..
(Строфа XLV)

Первоначально не было дальнейших двух строк монолога — ни строфы XLVI: «А мне, Онегин, пышность эта...» (с воспоминаниями о деревне, о полке книг, о первой встрече с Онегиным и о кладбище, где «крест и тень ветвей над бедной нянею моей»), ни строфы XLVII: «А счастье было так возможно...» (с признанием: «я вас люблю...» — и раскрывающим моральную позицию Татьяны заключением: «Я буду век ему верна») — то есть не было всей лирики Татьяны. Все это добавлено потом, на отдельных листках¹.

Субъективно-лирическая основа романа открыто выступает в финальных его строфах, как бы продолжающих элегическую интонацию последних двух строк монолога Татьяны:

А счастье было так возможно,
Так близко!..

Это лейтмотив всего романа. Пропущенное, неузнанное счастье, судьба «лишнего человека» — вот его смысл. Отсюда вышел весь Тургенев, который постоянно избражал это любовное несовпадение, слишком поздно

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VI, стр. 635.

угаданное счастье («Ася», «Дворянское гнездо», «Вешние воды» и т. д.). Это любовное несовпадение уже у Пушкина (как позже у Тургенева) мотивируется социально-бытовой системой определенной эпохи. Тут судьба молодого человека и молодой девушки XIX века — и вместе с тем судьба человека вообще. На протяжении романа поэт не раз высказывается о счастье. Он перефразирует иронический афоризм Шатобриана:

Привычка свыше нам дана:
Замена счастию она...

(Глава вторая, строфа XXXI)

Онегин — но уже без всякой иронии, а с горечью — пишет в своем письме (глава восьмая):

Я думал: вольность и покой
Замена счастию. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...

Это писалось Пушкиным в его счастливое лето 1831 года в Царском Селе, в первые месяцы семейной жизни. Тогда и он, как влюбленный Онегин, считал ошибкой отказ от поисков счастья. Но потом, в 1834 году, ему пришлось повторить уже в ином плане прежнюю онегинскую мысль:

На свете счастья нет, а есть *покой и воля*...

И в Онегине — не только в Татьяне — были отголоски настроений поэта, звучал его лирический голос¹.

¹ Вяземский писал в 1828 году (до выхода последних глав): «До сей поры поэзия его заключалась в нем самом. «Онегин» хорош Пушкиным, но как создание оно слабо» («Архив братьев Тургеневых», вып. VI, стр. 61).

Работа над фольклором

Принцип народности в литературе, в разных формах и степенях проявившийся еще с конца XVIII века (ярче всего в творческой практике Радищева и Крылова), в период после 1812 года, в связи с быстрым ростом национального самосознания, делается предметом специального обсуждения. Самый термин «народность» (в смысле национальной окраски) появляется впервые, по-видимому, около 1819 года. По крайней мере в ноябре 1819 года Вяземский в письме к А. И. Тургеневу употребляет его как неологизм. Он пишет о своем «Первом снеге»: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет. Русского поэта по физиономии не узнаешь. Вы все не довольны в этом убеждены, а я помню, раз и смеялись надо мною, когда называл себя отличительно русским поэтом или стихомарателем; тут дело идет не о достоинстве, а о отпечатке, не о сладкоречивости, а о выговоре; не о стройности движений, а о народности некоторых замашек коренных. Зачем не перевести *nationalité* — народность? Поляки сказали же *narodowość*... Слово, если нужно, оно укоренится... Окончание «ость» — славный сводник»¹.

Тут важно отметить, что вопрос о народности из рук реакционных шишковистов переходит теперь в руки прогрессивных представителей карамзинской школы. В истолковании Шишкова и его школы принцип народ-

¹ «Остафьевский архив князей Вяземских», СПб. 1889, т. 1, стр. 357—358.

ности принимал националистический и охранительно-монархический характер. Шаховской, один из рьяных идеологов «Беседы», в своих народных водевилях («Казак-стихотворец», «Встреча незваных») изображал крепостную идиллию, выставляя на вид преданность крестьян «царю-батюшке» и «добрым господам», пекущимся об их благе. Шишковская школа идеализировала все самое отсталое, консервативное в крестьянстве. В противность тому, Пушкин и его сверстники — декабрист Кюхельбекер, близкий к декабристам Катенин — искали в народных источниках прогрессивные, революционные элементы, не статические, а динамические начала, обращенные не в прошлое, а в будущее. Пушкин в своем творчестве выделял песенные мотивы «вольной волюшки», пользовался с наибольшей охотой песнями «разбойничьими» («Братья разбойники», «Песни о Стеньке Разине», обрисовка Пугачева в «Капитанской дочке» и в «Истории Пугачева») и свадебными, выражающими протест против семейного гнета и социальных предрассудков («Русалка»), обрабатывал элементы народной сатиры (сказки о попе, о медведихе, о царе Салтане, о рыбаке и рыбке, о золотом петушке). Пушкинская народность имела, таким образом, демократический оппозиционный смысл.

Этот демократический патриотизм и был основным стимулом обращения Пушкина к народному материалу — бытовому и поэтическому. Недаром постоянным спутником Пушкина с первых шагов его творческой деятельности был Радищев. У Радищева мы видим то же органическое сочетание народных элементов с идеалом политической свободы и с протестом против крепостного права. В беллетристических сценах своего «Путешествия» он умело пользовался живой крестьянской речью и облакал политическое содержание в форму популярной народной сказки («Бова»). Защита народных интересов связывалась у него с влечением к народным сюжетам и народному речевому материалу. Другим предшественником Пушкина надо в этом отношении считать Крылова, свободно вводившего бытовую народную речь в свои комедии и басни.

В обращении к народным источникам Пушкин видел первое, необходимое в данный момент средство для создания «самобытной», подлинно национальной литера-

туры. В этом смысле он высказывался еще на Юге в одном из набросков: «Но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки и проч.» (1822). Называя Крылова «истинно-русским поэтом», он подчеркивал в нем именно «простонародные» черты (1825). Он вменял в заслугу Катенину то, что он вводил «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные» (1833). После крушения декабристского движения, главная слабость которого, как это отлично понимал Пушкин, заключалась в оторванности от народа, его стремление к демократизации литературы — как в отношении языка, так и в отношении содержания — становится все глубже и сознательнее. Он ищет обновления литературы в «свежих вымыслах народных» и в «просторечии», «странном» с точки зрения литературных «приличий» и потому «презренном». Взгляд на народную поэзию как на фактор первостепенной важности для создания национальной литературы совпадал со взглядами по тому же предмету поэтов-декабристов — В. Ф. Раевского, Кюхельбекера и других. «Простонародное» всегда оставалось для Пушкина существенным признаком народности в литературе. Он не представлял себе подлинной национальной литературы, служащей прогрессивным, просветительным целям, вне связи с реальными интересами народной массы, с ее стихийными освободительными стремлениями. Именно народная масса, в глазах Пушкина, в наибольшей чистоте воплощала русские национальные черты. С этой точки зрения он и оценивал значение народной поэзии. В сказках и песнях, «беспреданно подновляемых изустным преданием», сохранялись, по его словам, «драгоценные, полуизглаженные черты народности», то есть отражалась народная жизнь и русский народный характер. Сходную мысль высказывал и Белинский, который писал в «Литературных мечтаниях», что «наша национальная физиономия всего больше сохранилась в низших слоях народа».

В отношении языка Пушкин рекомендует прислушиваться к московским просвирям, которые говорят удивительно «чистым и правильным языком». Этот «чистый и правильный язык», язык «честного простолюдина», противопоставляется, с одной стороны, «площадной» грубости, а с другой — выставляется как наиболее подходящая форма для выражения «глубоких чувств и поэтиче-

ских мыслей». Пушкин ставил в заслугу Ломоносову «счастливое слияние» «книжного славянского языка» с «простонародным». «И такова стихия, — писал он, — данная нам для сообщения наших мыслей». Завершением ломоносовской реформы языка был язык самого Пушкина. Язык дворянского просвещения он привел в единство с народной речевой стихией и тем самым явился создателем реалистического литературного языка, удовлетворяющего требованиям передовой интеллигенции и вместе с тем доступного «честному простолюдину». В связи с этим интересно вспомнить тонкое замечание Горького о том, что «язык создается народом». «Деление языка на литературный и народный, — говорит Горький, — значит только то, что мы имеем, так сказать, «сырой» язык и обработанный мастерами. Первым, кто прекрасно понял это, был Пушкин; он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа, как надобно обрабатывать его»¹.

Пушкинская эпоха, эпоха кризиса феодально-крепостнического строя, была эпохой окончательного формирования общенационального сознания, а в частности, и общенационального языка. Заполнялась пропасть между языком дворянского просвещения и народным языком. Маркс и Энгельс так говорят о процессе формирования языка: «Впрочем, в любом современном развитом языке естественно возникшая речь возвысилась до национального языка отчасти благодаря историческому развитию языка из готового материала, как в романских и германских языках, отчасти благодаря скрещиванию и смешению наций, как в английском языке, отчасти благодаря концентрации диалектов в единый национальный язык, обусловленной экономической и политической концентрацией»². Последний пункт — возникновение национального языка на основе «концентрации диалектов» — соответствует тем условиям, при которых формировался единый русский язык. Аналогичный процесс наблюдается и в языке литературном. Этот процесс совершился в языке Пушкина.

¹ «М. Горький о Пушкине», под ред. С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, 1937, стр. 77.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1955, т. 3, стр. 427.

Народные элементы (речевые, образные, идеологические) без усилия, сами собой (что и составляет отличие от нарочитого «народничанья» Катенина) внедряются в творчество Пушкина, подчиняясь его личным замыслам и сливаясь в одно гармоническое целое с «плодами» его собственных «ума холодных наблюдений» и «сердца горестных замет». Он лучше и тоньше, чем его предшественники, имитировал народные песни, иногда вставляя их в драму или в роман, обрабатывал былинные и сказочные сюжеты, изображал народные сцены, широко пользуясь при этом прибаутками, поговорками и т. д. Но, какого бы мастерства он ни достигал в данном направлении, не в этом его оригинальность, не в этом то принципиально новое, что он внес в литературу, ибо это делалось и раньше. Ново и оригинально было то, что «простонародные» понятия и формы проникали в центральную линию его творчества и играли организующую идейно-художественную роль, обнаруживаясь в таких его капитальных созданиях, как «Борис Годунов» и «Евгений Онегин».

Пушкин отразил в своих созданиях русскую жизнь и показал основные, лучшие черты русского народного характера. Этим самым он стал великим национальным поэтом. «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте», — писал Гоголь. По слову Горького, Пушкин был «выразителем всех чувств и дум народа». Мог ли бы он достигнуть этого, если бы не сроднился с ранних лет с народной поэзией? Думается, что нет. Он говорил о своей Татьяне, что она «русская душою». Таким был и сам Пушкин. Его «русская душа», воспитанная народной поэзией, и сделала его «самым полным выражением духовных сил России», как формулировал Горький.

2

Существуют различные точки зрения на роль знаменитой няни Пушкина, Арины Родионовны, в развитии народных элементов в его творчестве. Одни слишком преувеличивали ее значение, другие, напротив, слишком преуменьшали. Еще Анненков характеризовал ее, как «добрую и ограниченную старушку», которая не могла оказывать серьезного влияния на поэта. «Не ее слабая

и немощная рука, — писал он, — указала поэту выход на широкую народную дорогу»¹.

Однако сам Пушкин отчего-то уделял своей няне исключительное внимание. Он называет ее в письмах своей «единственной подругой», посвящает ей один из своих шедевров — стихотворение «Зимний вечер», восторгается ее сказками, из которых каждая кажется ему «поэмой». В этих сказках он видит средство вознаградить недостатки «проклятого» своего воспитания. Встреченный в Москве после ссылки с распростертыми объятиями, окруженный толпой почитателей и почитательниц, он не забывает оставленной в деревне одинокой старушки и обращает к ней трогательные строки: «Подруга дней моих суровых...» Не забывает он о ней и после ее смерти: цитирует в письмах ее изречения, посвящает ее памяти целый пассаж в стихотворении «Вновь я посетил...» и, наконец, в восьмой главе «Евгения Онегина», самого любимого своего произведения, создает лирический ореол вокруг ее образа. Не слишком ли это много для «доброй и ограниченной старушки», как аттестует ее Анненков? Может ли это быть объяснено только чисто домашней, так сказать, привязанностью к старухе няне?

Надо принять во внимание, что Арина Родионовна — первая из известных нам сказителей, а пушкинские записи — вообще самые ранние записи сказок. Сказка в ту пору сохраняла всю свою свежесть и целостность; процесс ее созидания еще не был закончен. Арина Родионовна принадлежала к числу сказителей-творцов. Она, по-видимому, самостоятельно комбинировала сказочные мотивы, облекая их в художественную словесную форму.

¹ П. Анненков, Александр Сергеевич Пушкин в александровскую эпоху, СПб. 1874, стр. 306. М. А. Дмитриев, однако, считал, что Анненков преувеличивает роль Арины Родионовны. «Так, из новейшей биографии Пушкина, — писал он (по поводу первого издания анненковской биографии), — узнали мы, что, вероятно, обязан Пушкин народности некоторых своих произведений старухе, своей нянюшке, о которой столько нынче пишут, что, я думаю, ей икается на том свете. Словом, Пушкина не выводят нынче перед публику иначе, как со старухой нянькой. Карамзин и И. И. Дмитриев, я думаю, смеялись бы этому: а Пушкин краснел бы, представляя из себя эту группу» (Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, т. XIV, стр. 408).

Пушкинские записи няниных сказок представляют собой только конспекты сюжетов. Но отдельные места, в частности диалогические, записаны с несомненной точностью. Это те места, которые замечательны своей словесной законченностью и яркой художественной выразительностью. Часть из них почти буквально воспроизведена была потом в собственных пушкинских произведениях («Пролог» к «Руслану», сказки).

В записи о Салтане Салтановиче две рифмованные словесные формулы: «царица разрешилась не мышью, *не лягушкой*, а неведомой *зверюшкой*»; «из моря выйдут тридцать отроков точь-в-точь ровны и *голосом и волосом*».

В пушкинской сказке:

Родила царица в ночь
Не то сына, не то дочь;
Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверюшку...

И далее:

Все красавцы удалые,
Великаны молодые,
Все равны, как на подбор...

В той же записи чудесный кот: «У моря лукоморья стоит дуб, а на том дубу золотые цепи, и по тем цепям ходит кот: вверх идет — сказки сказывает, вниз идет — песни поет». В пушкинском прологе не только те же образы, но и та же синтаксическая соединительная конструкция, тот же порядок в построении периода и те же обороты:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь *на дубе том*;
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.

Если сравнить с этим аналогичные формулы из других сказочных текстов, то окажется, что они представляют собой не что иное, как порчу старой формулы или прибавку, возникшую, быть может, уже под влиянием пушкинского текста. Образы не слажены между собой, мешают друг другу. Например: «Зеленый сад, в том саду мельница — сама мелет, сама веет и пыль на сто верст

кругом мечет; возле мельницы золотой столб стоит, на нем золотая клетка висит, и ходит по тому столбу кот ученый: вниз идет — песни поет, вверх поднимается — сказки рассказывает». Тут явно механическая склейка разных формул, из разных источников. Или: «Среди моря остров, на острове сосна, на той сосне ходит белка, на вершиночку идет — песенку поет, на комелек идет — сказки рассказывает. У этой белки на хвосту байна, под хвостом море, в байне помоешься, в море выкупаешься, то утеха, то забава». Везде чисто словесные формулы взамен конкретных образов Арины Родионовны. Формула Арины Родионовны, таким образом, является и лучшей и уникальной¹.

То же следует сказать и о других формулах, имеющих в записях. Например, в записи о Попе и Балде: «Да вот стану море морщить, да вас, чертей, корчить». У Пушкина:

Да вот веревкой хочу море морщить,
Да вас, проклятое племя, корчить.

У Афанасьева («Заветные сказки»):

Хочу море морщить,
Да вас, чертей, корчить...

Повторение этой формулы в тексте «Заветных сказок» Афанасьева² — несомненное заимствование из пушкинской сказки, которая печаталась только с одной заменой попа купцом, но без других изменений; приведенное двустипшие было в посмертном печатном тексте сохранено. Поэтому и данную формулу можно считать принадлежащей Арине Родионовне. Характерна и рифмовка, составляющая один из ее типичных сказовых приемов.

Замечательно, что сказки совмещались в репертуаре Арины Родионовны с песенным фольклором — соединение довольно редкое. О песнях ее говорится в письме к

¹ Цитаты из статьи М. К. Азадовского «Сказки Арины Родионовны» («Литература и фольклор», 1938, стр. 273—292).

² Сказки А. Н. Афанасьева, под редакцией М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова, изд. «Academia», 1940, т. III, стр. 382.

Вяземскому (25 января 1825): «слушаю старые сказки, да песни». И в «Зимнем вечере»:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Любопытен рассказ Пушкина о том, что после его отъезда с фельдъегерем из Михайловского няня выучила наизусть «новую молитву о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости, молитву, вероятно, сочиненную при Ц. Иване» (Вяземскому, 1826). Молитву эту она, очевидно, выучила с чьих-то слов. Это показывает, что в ее репертуар могли проникать и книжные источники — лубочные издания и т. д.

Ко всему этому присоединялась живая, образная речь, пересыпанная пословицами и поговорками. Арина Родионовна мастерски рассказывала не только сказки, но и «старинные были» — про то, что ей пришлось видеть на своем веку. Языков восхищался ее расказами о «стародавних барах» (то есть о Ганнибалах):

Ты занимала нас, добра и весела,
Про стародавних бар пленительным рассказом,
Мы удивлялися почтенным их проказам,
Мы верили тебе — и смех не прерывал
Твоих бесхитростных суждений и похвал —
Свободно говорил язык словоохотный! —
И легкие часы летели беззаботно.

Словечки няни запоминались. Так Пушкин в одном из писем (1826) повторяет нянино словечко «неуимчивый»; в 1835 году, то есть через семь лет после ее смерти, он цитирует ее поговорку: «Хотя могу я сказать вместе с покойной няней моей: хорош никогда не был, а молод был» (няня говорила это, должно быть, о себе: «хороша никогда не была» и пр.). Нянины выражения запоминались не одним Пушкиным. Надежда Осиповна в том же 1835 году во французский текст своего письма к дочери вставляет по-русски прозвище, которое дано было няней Ольге Сергеевне когда-то в детстве: «занавесная барыня». Советуя прикрывать глаза маленькому Леону (Л. Н. Павлицеву) при кормлении, чтобы он не косил, она пишет: «Не надо было так рано выставлять его на дневной свет, и при кормлении надо прикрывать глаза;

это я и делала всегда, и твоя няня называла тебя «занавесная барыня»¹.

Сохранилось два письма Арины Родионовны к ее питомцу. «Приезжай, мой ангел, к нам в Михайловское, — пишет она 6 марта 1827 года, — всех лошадей на дорогу выставлю»². И потом изречение народной мудрости: «поживи, дружок, хорошенечко, самому слюбится». Арина Родионовна грамоте не знала, письма писаны под ее диктовку. Но в них слышится ее свободная, яркая, чисто деревенская речь, сказывается чисто народный склад ума, умение облекать свои мысли в законченную форму пословицы. Ласка, звучащая в словах Арины Родионовны, гармонирует с тем задушевым тоном, в каком обращается к ней Пушкин:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя...

Стиль этого стихотворения — это стиль няниной речи³.

Живая речь Арины Родионовны, помимо двух писем, известна нам также в трех приведенных выше образцах («неумчивый», «занавесная барыня», «хорош никогда не был, а молод был»). Если соединить все вместе, то можно сделать некоторые выводы относительно основных принципов ее языка. Это прежде всего правильное чувство «внутренней формы» слова — корней, суффиксов и приставок («неумчивый»); затем — изобразительность слитных формул («барыня за занавеской» — «занавесная барыня»); далее — ясность синтаксических конструкций, четкость антитез и логических связей («Хорош никогда не был — а молод был»; «поживи, дружок, хорошенечко — самому слюбится»); и, наконец, конкретизация эмоций в форме определенных, гиперболически обозначенных действий («всех лошадей на дорогу выставлю»,

¹ «Письма С. Л. и Н. О. Пушкиных к их дочери О. С. Павлицевой». Публикация, перевод, предисловие и комментарии Лидии Слонимской. Рукопись. Архив Пушкинского дома, ф. 244, оп. 20, № 29. Письмо 4 января 1835 года.

² Нянина фраза почти буквально повторяется в «Дубровском» в письме няни Арины Егоровны (явный портрет Арины Родионовны): «Приезжай ты к нам, соколик мой ясный, мы тебе и лошадей вышлем на Песочное».

³ В письме к Ольге Сергеевне Пушкин приписывает со слов няни: «Няня заочно у вас, Ольга Сергеевна, ручки целует — голушки моей» (август, 1825).

то есть жду с нетерпением). Характерна также присутствующая во всем этом юмористическая заправка. Речь Арины Родионовны — это идеальная норма русской народной речи, все равно что язык «московских просвирен».

Те же свойства речи и в пушкинских записях няинных сказок. «Каков будет щелк» (так и в пушкинском тексте). «Щелк» — обнажение корня, усиливающее моторный и звуковой элемент образа: поэтому «щелк» гораздо выразительнее, чем «щелчок». Или в той же сказке о Балде: «...сунь ему *стручок-то* свой, *свою дудочку* в рот». «Стручок» и «дудочка» — прозрачные метафоры с юмористической окраской (речь о бесенке и о куколке с открывающимся ртом, которая будто бы пить просит). Антитеза в той же записи: «Ах, дедушка, он не только что *в охапку*, а то *между ног* обнес лошадь вокруг». Пушкин уточняет: «И *руками-то* снести не мог, а я, смотри, *снесу промеж ног*». О чудесном коте: «вверх идет — сказки сказывает, вниз идет — песни поет» (у Пушкина: «направо» — «налево»). «У моря лукоморья» — не только созвучье (как бывает у многих сказочников), а конкретный образ, где сохраняется ощущение корня («лукоморье» — залив). Нетрудно заметить, что все эти свойства речи Арины Родионовны соответствовали и принципам речи Пушкина.

Характерна перемена эпистолярного стиля Пушкина после Михайловского. От элегантно-каламбурного стиля ранних писем он мало-помалу переходит к просторечью и простонародности (особенно в письмах к домашним) и все чаще пользуется пословицами и поговорками, облекая иногда в их форму и собственные высказывания. Привожу несколько примеров из переписки 1827—1833 годов. Из письма к Соболевскому: «Про старые дрожжи не говорят трожды; не радуйся, нашед, не плачь, потеряв» (15 июля 1827). К Дельвигу: «Конечно, вольно собаке и на владыку лаять — но пускай лает она на дворе, а не у тебя в комнатах» (31 июля 1827, по поводу статьи Булгарина о Карамзине, которую Сомов предлагал напечатать в «Северных цветах»). К жене: «Не хочу к тебе с пустыми руками явиться; взялся за гуж, не скажу, что не дюж» (21 октября 1833, ср. письмо 19 сентября). К ней же: «Во-первых, отпустил себе бороду. Ус да борода молодцу похвала; выйду на улицу —

дядюшкой зовут» (30 октября 1833). К ней же: «Не дай бог ему (сыну) идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями! В стихах он отца не перещеголяет, а плетью обуха не перешибет» (20—22 апреля 1834); пословица органически включается в собственную речь, образуя антитезу с игрой на приставках: «перещеголяет» — «перешибет»). К ней же: «Начал я было за здравие, а свел за упокой. Начал нежностями, а кончил плюхой» (30 апреля 1834, собственные высказывания — копируют схему поговорки) ¹.

В некоторых случаях пословицы и поговорки приводятся в виде цитат. К Вяземскому: «Твое рассуждение о пословице русской не пропадет. К числу благороднейших принадлежит и сия: за тычком не угонишься, то есть не хлопочи о полученном тычке». К жене: «Знаешь ли ты, что есть пословица: на чужой сторонке и старушка божий дар» (19 сентября 1833) и т. д.

Иногда встречаются сравнения, которые как бы являются зерном пословицы. Таково, например, сравнение жены с теплой шапкой (Вяземскому, май 1826): «Законная <жена> род теплой шапки с ушами. Голова вся в нее уходит». Подобный афоризм принимает в «Сказке о царе Салтане» законченную форму пословицы (основанной на отрицательном сравнении):

Но жена не рукавица:
С белой ручки не страхнешь
Да за пояс не заткнешь...

(подразумевается то же сопоставление жены с неким тесным покровом: шапка — рукавица).

Поток поговорок проходит и через художественные произведения Пушкина от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки».

Со времен Михайловского Пушкин внимательно изучает пословицы, поговорки и всякого рода старинные выражения. В наброске 1825 года он объясняет бытовой смысл некоторых пословиц и поговорок, причем выделяет те, в которых отражались тяжелые условия народной жизни. По поводу пословицы: «Горе лыком подпоясано», он замечает: «разительное изображение нищеты». По-

¹ Вопрос о пословицах у Пушкина затронут в статье В. Ф. Миллера «Пушкин, как поэт-этнограф» («Этнографическое обозрение», 1899, № 1—2, стр. 148—150).

словица: «Бог даст день, бог даст и пищи» — сопровождается полным горькой иронии комментарием: «Этой пословицей бедняк утешал однажды голодную жену. — Да, — отвечала она, — пищи, пищи, да с голоду и умри». Пословица: «Кнут не архангел, души не вынет, а правду скажет», — определяется как «апология пытки, пословица палача, выдуманная каким-нибудь затейником». Впоследствии Пушкин со знанием дела поправлял ошибки Загоскина в употреблении пословиц и старинных выражений в «Юрии Милославском».

Точный учет влияния, какое оказала Арина Родионовна на творчество Пушкина, невозможен. Одно можно сказать наверно: оно далеко не ограничивалось тем фольклорным материалом, который он получил при ее посредстве. Влияние это касалось языкового строя, а вместе с тем и отражалось на самой манере глядеть на вещи. Едва ли только поэтическим преувеличением были строки из четвертой главы «Евгения Онегина»:

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей.

(Строфа XXXV)

Арина Родионовна была талантливая сказительница, песенница и замечательный мастер слова. Ей должно быть отведено почетное место среди «учителей» Пушкина. Пушкин многим был обязан этой простой женщине из народа.

3

Наибольшее значение имели для Пушкина народные песни, как самые реалистические из произведений фольклора, непосредственно отражающие народную жизнь и притом, благодаря ритму, самые устойчивые по своему словесному оформлению. Ритм и пение прочнее сохраняют словесный состав, чем прозаический сказ в сказках, художественное достоинство которых зависит от таланта данного передатчика, обычно самостоятельно комбинирующего знакомые мотивы и придающего им определенную словесную форму. Пушкин учитывал эту разницу. В рецензии о «Юрии Милославском» Загоскина он поправляет ошибку автора, написавшего: «из сказки

слова не выкинешь». «Некоторые пословицы, — замечает по этому поводу Пушкин, — употреблены автором не в их первобытном смысле: *из сказки слова не выкинешь*, вместо *из песни*. В песне слова составляют стих, и *слова не выкинешь*, не испортив *склада*; сказка — дело другое».

Специальный интерес обнаруживал Пушкин к разбойничьим песням, к тем мотивам «разгулья удалого» и «сердечной тоски», которые так гармонически, так естественно сливаются в них воедино. Он точно вглядывался в них, отыскивая в них признаки дремлющего в народе мятежного духа — пусть еще бессознательного, анархического, проявлявшегося иногда даже в искаженных формах, как, например, у знаменитого московского поэта-разбойника XVIII века Ваньки Каина¹, идеализированного в народных преданиях и песнях.

Среди песен, записанных Пушкиным в Михайловском и потом в Болдине, некоторые имеют явное отношение к циклу песен о Ваньке Каине, славившемся своими шутками, любовными приключениями, смелыми проделками и необыкновенной предприимчивостью. Такова песня о Дуньке и Ваньке, «злодее, воре, победной голове»:

Злодей Ванька, вор, победна голова,
Кличет Дуньку² из ворот в огород.
Сорвет Дуньке лопушок
Под самый корешок;
Сошьет Дуньке сарафан
Китаичный голубой:

¹ Ванька Каин — Иван Осипов, крепостной крестьянин (отданный в работу купцу Филатьеву), родился в 1714—1728 годах, умер в ссылке в 60-х или 70-х годах XVIII века. В его биографии (вероятно, легендарной) старательно затушевано все преступное в его деятельности, зато выставлены те качества, которые характеризуют вообще героев «разбойничьих» легенд и песен: неустранимость, остроумие, находчивость и т. д. Он изображается также любителем песен, которые поет в тюрьме. Первое издание истории Ваньки Каина принадлежит Матвею Комарову: «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов», сочиненное М. К. в Москве 1775 года. Печатано в СПб. 1779 года». Ваньке Каину посвящены статьи Д. Л. Мордовцева, «Древняя и Новая Россия», 1876, № 9—10 (СПб. 1877); Г. Есипова, «Осьмнадцатый век», кн. III, 1869, стр. 280—342; В. В. Сиповского, «Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии наук», 1902, т. VII, кн. 2, стр. 190—191.

² Как видно из жизнеописаний Ваньки Каина, у него была любовница Дунька (Авдотья Степановна),

Снурочек-ат — повиличная трава,
А ниточки — ковылок, ковылок,
А пуговики — репеек, репеек...

В песне воспевается свободная любовь, так сказать, на лоне природы, где «лопушок», «репеек» и пр. заменяют одежду. Заканчивается песня двусмысленным намеком на развязку свидания. Дунька со своим разгульным характером является и в другой песне (из пушкинских записей).

Как пошли наши ребята
В большу улицу гулять,
Красных девок забавлять;
Ах, все девки хороши,
Разлапушки пригожи!
Одна девка лучше всех:
В косе лента шире всех,
А другая голубая —
Идет славушка худая,
А третья со кистьми,
Бежит Дуня со вестьми.
Как взял Дуню задор,
Подняла в губы подол
Мимо окон, мимо стекол,
Мимо каменных палат
К целовальнику в кабак:
«Целовальник молодой,
Отпирай новый кабак,
Пушай малых ребят!»

В одной из «любимых» песен Ваньки Каина, помещавшихся при его жизнеописаниях, действует «светик Танюша», разудалая девица, которая любит «холостых ребят»¹. Дуня в пушкинской записи аналогична этой «Танюше». Кое-что общее с «историей славного вора» есть и в песне о трех солдатках, из которых одна, «Наташка», «повадилась во царев кабак ходить» да «целовальника любить». Все это та атмосфера разгула, которая окружает Ваньку Каина в легендах о нем.

Между прочим, по преданию, Ваньке Каину приписывается авторство широко распространенной песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка», которая приводится полностью в «Капитанской дочке» и упоминается также

¹ Может быть, именно эта «Танюша» является героиней романа некоего Сергея — ого «Танька, разбойница Ростокинская, или Царские терема», историческая повесть XVIII века, в 4-х частях, 1834.

в «Дубровском» (ее поет караульщик из отряда Дубровского). Предание об авторстве Ваньки Каина имеет веские основания. По крайней мере в песенниках с начала XIX века эта песня обозначается как «последняя» его песня, которую он пел в тюрьме перед допросом. Ванька Каин, как известно по его жизнеописаниям, был страстным любителем песен и сам сочинял их. Бесспорно, что некоторые черты Ваньки Каина отразились в образе жениха-разбойника в пушкинской балладе «Жених» (1825). Катание на «лихой тройке», щедрые подарки, которые сваха от его имени обещает невесте, похищение девушек, жестокость в случае, если они сопротивляются, — все это соответствует тому, что мы знаем о разгульной жизни Ваньки Каина, который, играя двойную роль разбойника и сыщика, держал в страхе всю Москву.

Следы знакомства Пушкина с историей Ваньки Каина сказываются и позднее. Каламбуры Пугачева в «Истории Пугачева» и его иносказательная речь в «Капитанской дочке» напоминают стиль речи Ваньки Каина, его прибаутки и любовь к остроумной игре слов. Замечательно, что в перечне статей, намеченных Пушкиным для своего «Современника» в 1836 году, имеется специальная статья о Ваньке Каине. Это показывает, насколько прочен был интерес поэта к этому знаменитому разбойнику, представителю стихийной «удали». Сведения о Ваньке Каине Пушкин, очевидно, черпал из популярной книги Матвея Комарова, впервые изданной в 1779 году и неоднократно перепечатававшейся. Вообще его, очевидно, интересовала «низовая» литература, в которой иногда проскальзывало кое-что из подлинных народных источников. Недаром он дает читать своей «простой» и «доброй» Параше из «Домика в Коломне» «сочиненья Эмина».

Чем же привлекала к себе внимание Пушкина личность Ваньки Каина? Теми же чертами молодецкой удали, которые воспеваются в «разбойничьих» песнях. Это широкая натура, которая в безобразных социальных условиях получила уродливое развитие. Его шутки, которыми он обставляет свои воровские проделки, сплошное издевательство над предрержащими властями, над господами и богачами, над всеми угнетателями народа, дерзкий вызов всему социально-политическому укладу.

Одна из песен в записях Пушкина посвящена Ваньке Ключнику, соблазнителью знатных девиц и женщин, герою многих народных песен. За свои любовные подвиги он расплачивается жизнью: господин, которому он принадлежит, отправляет его на виселицу. Скрытый смысл этих песен — протест против неравенства. Героини романов Ваньки Ключника различны — в пушкинском варианте любовницей его является молодая княгиня Волконская. Замечательно детальное описание зверских истязаний, которым подвергает старый князь Волконский своего провинившегося крепостного перед тем, как его повесить:

Как ведут Ванюшу широким двором,
Как у Ванюшки головка вся проломана,
Коленкоровая рубашка на нем изорвана,
Сафьянные сапожки кровью принаполнены.

В одной из песен изображается горькая солдатская доля:

Не кукуй-то ты, кукушечка, жалобненько,
Не одной-то тебе, кукушечка, жить тошно,
И нам-то, солдатушкам, жить не сладко!
На что матушка нас, сударыня, породила?

В другой песне говорится об Аракчееве и военных поселениях:

Бежит речка по песку
Во матушку во Москву,
В разорену улицу,
К Аракчееву двору.
У Ракчеева двора
Тута речка протекла,
Бела рыба пущена;
Тут и плавали-гуляли
Девяносто кораблей;
Во всяkiem корабле
По пятисот молодцов,
Гребцов-песенничков.
Сами песенки поют,
Разговоры говорят,
Все Ракчеева бранят:
«Ты, Ракчеев-господин,
Всю Россию разорил,
Бедных людей прослезил,
Солдат голодом поморил,
Дороженьки проторил,
Он канавушки прорыл,
Березками усадил,
Бедных людей прослезил!»

Характерен зачин солдатской песни, рисующий всю жизнь простого народа в царской России, как реку слез и крови:

Бежит речушка слезовая,
На ней струюшка кровавая...

Песня об Аракчееве говорит о военных поселениях. Это отклик буквально на злобу дня, на события данного момента, и создалась она, очевидно, в соседстве Михайловского, в районе Грузина. Мы видим, таким образом, что Пушкин интересовался не только народной поэзией прошлого, но и народной поэзией настоящего. Тяжесть солдатской службы и военные поселения были в числе важнейших причин, вызывавших негодование декабристов, и недаром именно эти темы обратили на себя внимание Пушкина. Он собирал песни не как бесстрастный этнограф, а как поэт-художник, живо принимавший к сердцу самые острые политические вопросы современности.

4

Фольклорный элемент проявляется у Пушкина в таком значении и в таких размерах, как ни у кого из его предшественников. Пушкин народен совсем не в откровенных подражаниях народной поэзии и народному языку, не только в произведениях с народной тематикой и народным материалом, а во всем творчестве в целом — в частности, в языке, который приурочен к требованиям и понятиям культурной среды (выверен на народном языке), в характере образов и мотивов, во взглядах на вещи, основанных на взглядах народа.

Пушкинский народный язык имеет особое свойство. В нем нет никаких следов предвзятости или нарочитого «простонародничанья». Отличие Пушкина в этом отношении легче всего понять, если сопоставить его народный язык с крестьянским языком писателей, у которых язык простонародных персонажей строится по дифференциальному признаку (то есть на тех элементах, которые могут сильнее поразить барское ухо) и звучит иногда полукомически: «двистительно», «предлагает раз-

говорку», «предлог исделали», «упевали», «эх, вороны заколянулись» и т. п.¹

Ничего подобного этим натуралистическим приемам мы не встречаем у Пушкина. Пушкин берет народную речь в ее чистых, отстоявшихся формах, воспроизводит ее не со стороны искажений (хотя бы и ставших ходячими), а с той стороны, которая соприкасается или может соприкаться с речью культурной среды.

«Простонародное наречье, — писал Пушкин, — необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей». («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», 1825.) В народной речи он ценит ее лучшие стороны: художественную выразительность, свежее ощущение «внутренней формы» слова, то есть корня и семантических функций приставок и суффиксов, логическую ясность и правильность фразеологических сочетаний — словом, все то, что служит для обогащения и освежения культурной речи.

Всем этим объясняется, почему соседство народных форм с литературными не производит у Пушкина ни малейшего диссонанса и почему так легко осуществляется у него переход от народной стилистики к литературной и обратно. Так, например, не вносит никакого диссонанса в речь няни выражение «хранила в памяти»:

...Я, бывало,
Хранила в памяти немало
Старинных былей, небылиц... —

так как оно хотя и вошло в литературный обиход, но вполне соответствует принципам народного языка (отвлеченному понятию «памяти» придается конкретно-образное значение хранилища, причем в сочетании обоих слов соблюдена логическая ясность и правиль-

¹ К пушкинским приемам построения народной речи приближается один Некрасов, у которого народный язык звучит лирически-серьезно («Влас» и др.). В стихотворении «Баюшки-баю» народные формы («касатик мой» и т. д.) совершенно по-пушкински сочетаются с литературной речью. Интересно замечание Достоевского: «Простонародье, например, в повестях Пушкина, по мнению большинства читателей, наверно, говорит хуже, чем у писателя Григоровича, описывающего мужиков» («Дневник писателя», 1873, «Ряженный»),

ность). «Хранила в памяти» — выражение, одинаково возможное в народном употреблении, как и в литературном¹.

Уже «Руслан» вызывал упреки со стороны пуристов-староверов за чрезмерную близость к фольклорному языку и разговорному просторечию. «Бутырский» критик в «Вестнике Европы» возмущался, что поэт «и в выражениях уподобился Ерусланову рассказчику». Фольклорные формулы употребляются в боевых сценах в «Руслане».

Молчи, пустая голова!
Слыхал я истину, бывало:
Хоть лоб широк, да мозгу мало!

Я еду, еду, не свищу,
А как наеду, не спущу!

Формула: «Хоть лоб широк, да мозгу мало» — образована по типу поговорок: «Волос долог, ум короток» и т. п.².

Такой же «молодецкий» стиль, как у Руслана, применяется в аналогичной боевой обстановке и Рогдаем. Например, в момент погони за Фарлафом:

Презренный, дай себя догнать!
Дай голову с тебя сорвать!

И при встрече с Русланом:

Ага! догнал тебя, постой!..
Готовься, друг, на смертну сечу;
Теперь ложись средь здешних мест;
А там ищи своих невест.

Эти хвастливые угрозы составляют своего рода эпическую формулу, напоминающую подобные же былин-

¹ В этом случае нельзя согласиться с В. В. Виноградовым, который видит здесь нарушение народного стиля («Язык Пушкина», изд. «Academia», М. 1935, стр. 445).

² В уступительном предложении иронически приводится ложное основание для предполагаемого тезиса главного предложения (ширина лба и длина волос — не доказательство в пользу ума). Все подобного рода словосочетания имеют характер остроумия, которое заключается тут в разоблачении мнимой связи сопоставляемых понятий (ср. у Гоголя: «Несмотря на... рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков»; у Некрасова: «И только в одном ему счастье было, что волосы из носу шибко росли»; поговорка Арины Родионовны: «Хо-рош никогда не был, а молод был» и др.).

ные формулы при описании единоборства. Молодецкий окрик Руслана: «Я еду, еду, не свищу», — перекликается с обрядовой богатырской похвальбой в былинах. Формула «не свищу» становится понятной при сопоставлении с «посвистом» Соловья Разбойника, устрашающее действие которого символически обозначается тем, что от него леса к земле «приклоняются», а «людишки все мертвы лежат» (ср. также разбойничий «посвист молодецкий»). Интересно, что пушкинская формула повторяется в одном из вариантов театрализованного стиха «О храбром воине Анике»:

А я хочу с тобой биться,
На вострой сабле расходиться,
И на меч-кладенец, и на вострое копые.
Ну, расходись... Вот я еду, не свищу,
Ну, поеду — не спущу...¹

5

Народный язык влечет за собой и народный строй мышления. Сюжетные ситуации и поведение персонажей (в том числе и совсем не простонародных) формируются в духе русских народных понятий и русской народной поэзии. Для объяснения сходных положений и мотивов, встречающихся в народной поэзии и у Пушкина, совсем не требуется непременно предполагать прямое воздействие или заимствование. Сходство достаточно объясняется национальной системой мышления, усвоенной Пушкиным.

Яркой иллюстрацией того, насколько органичны для Пушкина были мотивы и образы народной лирики, является указанное Н. Ф. Сумцовым совпадение (конечно, произвольное) между элегией 1820 года «Редет облаков летучая гряда» и народными песнями. «Вечерняя звезда» в русских, украинских и болгарских свадебных песнях служит, как и у Пушкина, напоминанием о девушке. Аналогичное стихотворение Сумцов приводит

¹ Запись сделана одним из актеров народного театра, ткачом Владимирской губернии, в начале 60-х годов, почему и следует предположить прямое цитирование Пушкина («Русский архив», 1864; изд. 2, 1866, стр. 78).

из Шевченко («Солнце заходить, горы чернеют...»). Элегия Пушкина, пишет Сумцов, «по строю, ходу мысли и образам отвечает народным песням о вечерней звезде и потому глубоко народна, без малейшего подражания, единственно в силу присущей его таланту народности»¹.

Источником «Русалки» считали оперное либретто «Днепровской русалки» Краснопольского (переделанное с немецкого). Однако сложный и запутанный сюжет оперы имеет мало общего с простым, чисто лирическим сюжетом пушкинской драмы. Весь сюжет «Русалки» строится на двух основных мотивах: это измена милого (мотив, определяющий линию поведения дочери мельника) и тоска по прежней любовнице (мотив князя). Оба мотива находят себе соответствие в народных любовных песнях, причем сюжетные ситуации совпадают с пушкинскими. Например:

Ох, матушка, тошно мне!
Тошно мне, голова болит,
Болит больно головушка,
Да не знаю, как быть,
Дружка милого не могу забыть.
Полюбился мне боярский сын,
Молодой боярский сын меня высушил
Суше ветра, суше вихоря,
Суше травушки подкошенной.
Я сама же на грех наступлю,
Я сама же его высушу,
Я не зельями, не кореньями,
Я своими горячьми слезьми.
Сделаю его, как былочку,
Как былочку во чистом поле!²

В другой песне:

Я сама дружка повысушу;
Я не зельями, не кореньями, —
Я своими горячьми слезьми.
И ты кань, кань, горяча слеза,
К милу дружку на белую грудь,
На белую грудь, в ретиво сердце!³

¹ Н. Ф. Сумцов, А. С. Пушкин, Харьков, 1900, стр. 222.

² П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 749.

³ Там же, № 747.

Сюжет «Русалки» представляет собой, в сущности, развитие этой песенной ситуации. Он сводится к мотиву неравной любви и мщению девушки за нанесенную ей обиду. Обидчик у Пушкина знатное лицо — князь; в приведенных песнях — «боярский сын». Девушка из песен обещает высушить дружка своими «горючими слезьми»; пушкинская героиня хочет измучить князя тоской и заманить его таким образом на дно:

...Я каждый день
О мщеньи помышляю...
И ныне, кажется, мой час настал...

В одной из песен так изображается прощанье молодца с девушкой, которую он собирается покинуть:

Как идет, идет ко мне милый друг:
— Здравствуй, девица, красавица!
— Добро пожаловать, мой любезный друг!¹
— Я не гость пришел, не гостить к тебе, —
Я пришел у вашей милости доложиться:
Позволишь ли ты мне жениться?
— Ты женись, женись, разбессовестный!
Я не чаяла от тебя того —
Ты б сказал мне такое словечушко;
Прострелил ты мое сердечушко.
Ты возьми, возьми саблю вострую,
Ты разрежь, разрежь мою белу грудь,
Погляди мое ретиво сердце:
Не белее черного бархата!
— Не плачь, девица, красавица!
Я ходить буду чаще этого
И любить буду лучше прежнего...²

В другой песне сходного содержания следует ответ девушки:

Не обманывай, добрый молодец:
Что не греть солнцу против летнего,
Не любить тебе против прежнего³.

¹ Ср. приветствие Мельника: «Милостивый князь, добро пожаловать».

² П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 789.

³ Там же, № 790.

В песне, записанной Пушкиным в Болдине, жена отвечает призывающему ее мужу:

Не обманывай ты, распостылый муж:
Что не греть солнцу зимой против летнего,
Не светить месяцу летом против зимнего,
Не любить тебе меня пуще прежнего!

В «Яныше-королевиче»:

«Слаще прежнего нам не целоваться,
Крепче прежнего меня не полюбишь.
Расскажи-ка мне лучше хорошенько,
Каково, счастливо ль поживаешь
С новой любовью, с молодой женой?»
Отвечает Яныш-королевич:
«Против солнышка луна не пригреет,
Против милой жена не утешит».

В «Русалке» этим сценам прощания соответствуют слова мельничихи (после ухода Князя):

Пускай же б он с досады отрубил
Мне руки по локоть, пускай бы тут же
Он растоптал меня своим конем...

И выше слова Князя:

Но должен я с тобой навек проститься...
Со временем, быть может, сам приеду
Вас навестить. Утешься, не крушися...

В некоторых песнях устами покидающего девушку возлюбленного (с обычным в народной поэзии отсутствием разграничения функций авторской и диалогической речи) прямо предсказывается, что покинутой девушке суждено утопиться:

Не сиди, девушка, поздно вечером,
Ты не жги, не жги восковой свечи,
Ты не шей, не шей брана полога,
Ты не трать, не трать пусто золота!
Не спать девушке в этом пологе,
Тебе спать, девушка, в синем море,
Во синем море, на желтом песке,
Обнимать девушке круты берега,
Целовать девушке сер горяч камень¹.

¹ Мотив покинутой девушки, которая топится, очень давнего фольклорного происхождения.

Но девушка не хочет этой участи. Она замышляет жестокую месть при помощи братьев:

Я велю братцам подстрелить тебя,
Подстрелить тебя, потребить душу,
Я из косточек терем выстрою,
Я из ребрышек полы выставлю,
Я из рук, из ног скамью сделаю,
Из головушки яндову солью,
Из суставчиков налью стаканчиков,
Из ясных очей чары винные,
Из твоей крови наварю пива...¹

Оба эти мотива (утопления и мести) у Пушкина совмещаются.

В одной из песен изображается тоска женатого молодца при вести о смерти его прежней любовницы:

Из-под камушка, из-под белова
Не огонь горит, не смола кипит —
Что кипит сердце молодецкое
Не по батюшке, не по матушке,
Ни по душечке молодой жене —
Что кипит сердце молодецкое
Уж по душечке красной девице,
По своей прежней любовнице.
Перепалася мне весточка,
«Красна девица разнемоглася»,
И за весточкой скоро грамотка:
«Красна девица переставилась».
Уж пойду я с горя на конюший двор,
Уж я выведу коня доброва,
Что ни доброва, самолучшего,
И пойду я к божьей церкви,
Привяжу коня к колоколенке,
Сам ударюся об сыру землю:
Расступись ты, мать-сыра земля,
И откройся ты, гробова доска!
Развернись ты, золота парча!
Пробудися ты, красна девица,
Красна девица, прежняя любовница!²

Здесь те же мотивы, что у пушкинского Князя: равнодушие к молодой жене, непреодолимая сила прежней любви, желание последовать за своей прежней возлюбленной.

¹ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 751.

² Там же, № 804.

Весь сюжет «Русалки» повторяется в «Яныше-королевиче», построенном на тех же песенных мотивах. Песенный мотив тоски по оставленной полюбовнице мы находим и в одном черновом наброске 30-х годов, написанном в песенной форме:

Друг сердечный мне наемни говорил:
По тебе я, красна девица, изныл
На жену мою взглянуть я не хочу —
А я все-таки...

Любопытно, что первоначальным ядром «Русалки» были три сцены, в которых намечены основные пункты песенной ситуации: первая сцена (измена), «Светлица» (охлаждение к жене) и «Днепровская ночь» (тоска о прошлом)¹. Таким образом, совсем нет никакой надобности привлекать немецкое либретто «Днепровской русалки» для выяснения источников пушкинской «Русалки». Эти источники — все в народных песнях.

«Русалка» — чисто русская народная драма, созданная исключительно на основе песенных мотивов, и, как все, что исходит от народной песни, имеет глубокий реалистический характер. На реализм пушкинской драмы и на ее связь с народной поэзией указывал еще Белинский: «Пушкин умел извлечь из нее (народной поэзии. — А. С.) дивную поэму, наполовину фантастическую, наполовину фактически-положительную, и в обоих случаях удивительно верную поэтической действительности русской жизни». И в другом месте: «В фантастической форме этой поэмы скрыта самая простая мысль, рассказана самая обыкновенная, но тем более ужасная история»². Все здесь дышит народной поэзией, и самый пятистопный ямб звучит песенным распевом — совсем не так, как в написанных тогда же маленьких трагедиях, где стих чисто драматический. Диалог в «Русалке» песенный, и обмен реплик напоминает тот, какой бывает и в песнях.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VII, стр. 621 (комментарии С. Бонди).

² В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 415, 624.

Ск а з к и

Первым, кто по достоинству оценил «чарующие красотой и умом» пушкинские сказки, был Горький. «Великолепные сказки Пушкина были всего ближе и понятнее мне, — писал он о своих отроческих годах; — прочитав их несколько раз, я уже знал их на память; лягу спать и шепчу стихи, закрыв глаза, пока не усну»¹.

В чем же обаяние пушкинских сказок, которое так хорошо почувствовал Горький? В прелести стиха, в яркой изобразительности языка, который дышит всей простотой и силой живой народной речи, в их глубокой человечности, в проникающем их лиризме и, наконец, в чисто пушкинском уме, который сверкает в каждой их строчке.

Пушкинские сказки не переделка народных сказок, не подражание им. Это совершенно оригинальные произведения, сказочные поэмы того же типа, что и «Руслан и Людмила», — лирически окрашенные, со сказочными мотивами. По выражению Бажова, пушкинские сказки образуют «чудесный сплав, где народное творчество неотделимо от личного творчества поэта»².

Вот, например, прелестная картинка из «Сказки о царе Салтане»:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут,
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет...

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, Гослитиздат, М. 1951, т. 13, стр. 349.

² «Литературная газета», 1949 (юбилейный номер, посвященный 150-летию со дня рождения Пушкина).

Небо и море, звезды и волны — и ничего больше. Небо поэтому кажется бездонным, море безбрежным. Читая эти строки, мы сразу вступаем в какой-то волшебный сказочный мир, полный невыразимого обаяния. Во всем этом ясно чувствуется школа народной поэзии. А между тем ничего подобного мы не находим ни в сказках, ни в песнях. Картинка эта создана самим поэтом, но в духе и в тоне народного лубка, народной поэзии, народного слова. Точность и яркость сопоставлений, краткость и меткость фраз, в которых нет ни одного лишнего слова, свежесть и ясность образов — все это черты народных пословиц, песен, сказок, угаданные поэтом и возведенные им до высшей степени художественного совершенства.

Разнообразные народные элементы глубоко входят в творчество Пушкина, играют в нем не частную, а общую, организующую роль, сказываясь и в таких произведениях, которые не имеют прямого отношения ни к народным формам, ни к народному содержанию. В то же время произведения, написанные в народной форме и связанные с народными мотивами, на самом деле оказываются полностью принадлежащими собственному вдохновению поэта. К числу таких произведений относятся и пушкинские сказки.

Пушкинские сказки имели странную судьбу. Они встречены были холодно современниками поэта и не нашли справедливой оценки и в критике XIX века. Уже при появлении первой сказки Пушкина о царе Салтане принят был в ее оценках ложный критерий. Ее рассматривали как «подражание» или «переделку». Полевой писал, что она «ниже своего образца» и «столько же походит на русскую сказку, сколько прежний Пушкин на нынешнего». Достоинство пушкинской сказки он измерял, таким образом, степенью ее сходства с подлинной сказкой. Ошибочно считая пушкинскую сказку только «подражанием», Полевой осуждал и самый размер, избранный поэтом, как неподходящий к стилю народных сказок: «Для них надобно было бы обратиться к стихотворениям Кириши Данилова и у него поискать приличного размера»¹. Однако уже выбор песенного

¹ «Московский телеграф», 1832, № 4.

четырёхстопного хоря, имевшего определенную литературную традицию, мог бы подсказать Полевому, что подделка под манеру народных сказок совсем не входила в намерения Пушкина.

Был недоволен пушкинской сказкой и Баратынский. Народную сказку он рассматривал только как отправную точку для «поэтического вымысла», и реалистический характер пушкинской сказки был ему непонятен. «Это — совершенно русская сказка, — писал он Киреевскому, — и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия — слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича или жар-птицу?»¹

Отрицал пушкинские сказки и Белинский, но по особым причинам. В литературных произведениях он ценил прежде всего их современное содержание, познавательное и просветительное значение и на всякое подражание народному творчеству смотрел подозрительно, как на реакционную попытку вернуть словесность к ее первобытному, младенческому, безобидному состоянию, что и встречало с его стороны суровый отпор. Однако он все-таки признавал поэтическую прелесть пушкинских сказок и резко отличал их от других сказочных переложений. Он писал по поводу одной сказки, выпущенной в 1844 году Н. Полевым: «Пушкин делал то же, да не так; он переключивал их (сказки. — А. С.) в свои дивные стихи и, как истинно национальный и притом великий поэт, часто придавал им поэзию, которою они вообще довольно бедны».

Отрицательное отношение к пушкинским сказкам разделялось всем кружком Белинского, начиная со Станкевича. По свидетельству Панаева, «сказки Пушкина неприятно подействовали на всех его многочисленных и восторженных поклонников». Кольцов в 1840 году, когда напечатана была сказка о Балде (правда; с цензурными поправками Жуковского), соглашаясь, что «весь ее материал высказан прекрасно, коротко и полно» и что «по внутреннему достоинству она — Пушкина», все же выражал сомнение, точно ли она принадлежит ему: «но словесность, форма — и уху больно,

¹ Е. А. Баратынский, Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, Гослитиздат, М. 1951, стр. 519.

и читать тяжело»¹. Любопытно, что даже «Библиотека для чтения», на страницах которой появлялись пушкинские сказки, отзывалась о них пренебрежительно, как об «игрушке», «шутке», «позволенной великому таланту в промежутках его славы». Гоголь, первоначально восхищавшийся пушкинскими сказками, как залогом «чисто русской поэзии», потом говорил уже о них как о «произведениях менее всего значительных». Тургенев причислял их к самым «слабым» из созданий поэта. Не признанные критикой, пушкинские сказки жили и жили в широкой читательской массе, получили распространение в народе и в конце концов нашли себе великолепное музыкальное воплощение в операх Римского-Корсакова.

В чем же причина такого отношения к пушкинским сказкам со стороны современной поэту критики? Главным образом, во взгляде на них как на «подражание», стилизацию и в том предубеждении против «простонародности», которое создалось в связи с расплодившейся в огромном количестве псевдонародной литературой. Белинский с самого начала категорически отвергал ту «народность», которая состоит «в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок»².

Какую же роль играли сказки Пушкина среди произведений «простонародного» направления? В феврале 1834 года, по рассказу Вульфа, поэт, по поводу недавнего его назначения камер-юнкером, жаловался, что «царь одел его в мундир, его, написавшего теперь повествование о бунте Пугачева и несколько новых русских сказок». Сказки и «История Пугачева» — странное на первый взгляд сопоставление! А для Пушкина это как будто явления одного порядка. Очевидно, сам Пушкин видел в своих сказках какую-то «оппозицию». Характерно и то, что он ссылаясь при этом на свои последние сказки, из которых «Сказка о рыбаке и рыбке» имела очень ясный сатирический смысл. Недаром Белинский именно эту сказку выделял из числа прочих пушкин-

¹ А. Кольцов, Сочинения, изд. Академии наук под редакцией Н. К. Пиксанова, 1909, стр. 213.

² В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. I, стр. 36.

ских сказок, находя в ней «положительные достоинства».

И по реалистической своей сущности, и по демократическим тенденциям пушкинские сказки были наглядным опровержением приторно-фальшивой «народности» казенного образца. Сказочная фантастика являлась здесь в реалистических очертаниях. Все изображается просто и реально, в духе народных моральных понятий, народных симпатий и антипатий, со всей искренностью и серьезностью, усвоенных поэтом. Мы видим ярко обрисованные, психологически оправданные русские характеры, реальные нравы «простонародной старины», живой народный быт. В этой правдивости и серьезности картин народной жизни уже заключалось демократическое начало, которое и давало Пушкину право оценивать свои сказки как «оппозиционные».

2

Пушкинские сказки глубоко индивидуальны. В них, как обычно у Пушкина, лирика органически сплавлена с иронией или сатирой. Первая пушкинская сказка — о Попе и Балде (1830) — целиком относится к сатире народного стиля. Это народная сатира не только по содержанию (очень близкому к народному источнику), но и по форме. Сказка написана в манере народных раешников — вольным сказовым стихом (с ударениями от двух до четырех в строке и с парными рифмами). Подобный размер мы находим в разных произведениях народного юмора, — в побасенках, в комических сценах народного театра, в тексте лубочных картинок. Вот, например, цитируемый Л. Поливановым текст под картинкой из собрания Ровинского на тему, сходную с пушкинской (а может быть, и заимствованную у Пушкина), — о немец-хозяине и его работнике:

Немец нанял себе батрака,
Деревенского мужика,
Чтоб год ему служил,
Не пьянствовал бы, а воду только пил.
«Не много тебе будет работы,
Иной даром бы пошел из охоты...»

и т. д. Тот же склад и в побасенках из собрания Рыбникова:

По край болота жили мизгирь толстой
Да клоп простой.
Он с горя, с кручинушки стал ножками трясти
Да мережки плести.
Одна муха летала
Да в мережку и попала...¹

и т. д.

Или в народной пьесе «Лодка»:

«Вижу, на воде колода!»
«Какой там, черт, воевода!
Будь их там сто или двести,
Всех их положим вместе...»²

и т. д. Такой размер был удобен тем, что давал простор разнообразным комическим интонациям и сам по себе настраивал на комическое восприятие.

Интересно, что именно Пушкин выделяет из записанного со слов няни сюжета. Он всячески подчеркивает в Балде черты сметливого и находчивого русского крестьянина (в нянинном оригинале он больше ловкий плут), а в попе, «толоконном лбе» (этого прозвища, кстати сказать, нет в записи), выставляет на вид его эксплуататорские замашки — старание найти работника на все руки («и повара, и конюха, и плотника») и в то же время «не слишком дорогого» (этот мотив тоже отсутствует в записи). Весь второй эпизод (Балда у царя) отменен, как мешающий сатирической цели сказки (здесь Балда фигурирует только как плут). Зато сколько соли и чисто народного юмора в самой идее о попе, собирающем оброк с чертей. Недаром именно этому мотиву Пушкин отводит центральное место в своей сказке и разрабатывает его подробнейшим образом (дополняя даже рисунками в рукописи). Все внимание, таким образом, сосредоточивается на одной сатирической задаче: показать попу как эксплуататора и заставить его потерпеть наказание от своего слишком «дешевого» работника. Последняя строчка, как в басне, подчеркивает мораль сказки: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной!»

¹ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», М. 1861—1867, т. IV, стр. 153. А. И. Соболевский, Великорусские песни, т. VII, стр. 390—394.

² Н. П. Андреев, Русский фольклор, 1936, стр. 446.

Сказка отличается необычайной выразительностью диалога и яркой пластикой в изображении телодвижений и мимики персонажей, напоминая в этом отношении басни Крылова. Пушкин вообще с удивительной силой умел изображать животных во всех их характерных проявлениях. Таков и бесенок из «Сказки о попе и работнике его Балде», представленный в виде забавного зверька:

Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок, задыхаясь,
Весь мокрешенек, лапкой утираясь...

Тщетные усилия бесенка поднять кобылу пластически воплощаются в ритме. Первые два равномерных двухударных стиха служат как бы подготовкой:

Бедненький бѣс
Под кобы́лу подлѣз...

Два коротких ритмических толчка (два одноударных, однозвучных и морфологически совпадающих стиха) изображают напрасные потуги:

Понату́жилсЯ,
Понапру́жилсЯ...

И затем длительное напряжение, заканчивающееся срывом (два длинных четырехударных стиха, состоящих из четырех равных синтаксических единиц):

Припóднял кобы́лу — два шага́ шагну́л,
На трѣтьем упáл — нóжки протяну́л.

Здесь то же, что мы постоянно видим у Крылова: ритмом поддерживается и усиливается передача телодвижения как людей, так и животных.

Изложение сказки ведется с начала до конца в одной и той же манере лубка, то есть простонародного комического сказа с некоторой примесью книжных выражений:

Окажи свое усердьѣ и *проворьѣ*...

Как удалить от нас такое *бѣдство*...
Беса старого *взяла тут унылость*...

Прибежал бесенок, задыхаясь, —
Весь мокрешенек, лапкой утираясь,
Мысля: дело с Балдою сладит...

Выбери себе любую *мету*...

Такая смесь простонародной комической речи с книжной характерна для народных побасенок, текста лубочных картинок, народного театра и т. д. У Пушкина, однако, эта смесь ориентирована на правильную старинную народную речь. Так, например, выражение: «по самой смерти»:

...платить обязались черти
Мне оброк *по самой моей смерти*... —

до сих пор существует в Псковской области¹.

Тот же сатирический дух и в неоконченной сказке о медведице (1830), не имеющей определенного источника и представляющей собой совершенно самостоятельный замысел. В пушкинском наброске удерживается в полной мере и даже усиливается социальная сатира, присущая подобного рода народным произведениям (для сравнения можно указать повесть о Ерше Щетиннике, «Старинку о птицах и зверях» и вообще сказки о животных). Волк является здесь в роли дворянина, с «зубами закусливыми» и «глазами завистливыми», а зайка изображается «смердом», крестьянином, причем самым тонким подчеркивается жалость к нему: «Зайка беденький, зайка серенький». Картина еле намечена, — это как бы макет, самый первоначальный черновик. Но уже слышится запах весны и леса, рисуется в живых контурах лесное животное царство. Замечательно, с каким искусством характеризуются животные: для каждого выбрана одна черта — и притом такая, которая вместе с тем дает право отнести его в определенную социальную категорию. Люди, как звери, и звери, как люди — так же, как у Крылова.

Приходил тут бобр, богатый гость,
У него-то, бобра, жирный хвост².

¹ Сообщено мне Л. Е. Зубашевой.

² Современники отмечали, что в те времена многие лакомились бровым хвостом, состоящим из одного нежного и хрупкого мяса. «Бобр, богатый гость» характеризуется, таким образом, со своей «съедобной части».

Сколько здесь тонкой иронии, совершенно в народном духе, и вместе с тем сколько наблюдательности, знания природы! Самый размер — безрифменный, колеблющийся от двухударного до четырехударного, с преобладанием женских и дактилических окончаний — гармонирует с грустным предметом повествования (убийство матери-медведихи).

Особенно ярко проявляется личное творчество Пушкина в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833), где сатира проникнута глубокой горечью, отсутствующей в народных сказках. Ненасытная жадность старухи, героини сказки, не комична, а трагична. Ее неблагодарность по отношению к старику, которому она всем обязана, изображается резкими чертами, в тоне мрачного сарказма, а простодушная покорность старика вызывает чувство обиды. Это уже почти щедринская сказка: тот же мрачный сарказм, та же горечь, те же резкие сатирические штрихи. Щедринская сказка о мужике, который двух генералов прокормил, представляет собой как бы дальнейшее развитие пушкинского сюжета.

Сказка на тот же сюжет была записана в Померании¹. Но там этот мотив неблагодарности отсутствует: там героя по щекам не бьют, на конюшню не посылают, «взашей» не выталкивают. Напротив, он разделяет все почести, которые достаются его жене. Показывая мужу новый дом или рыцарский замок, она дружелюбно спрашивает его: «Не правда ли, как мило? Не правда ли, как красиво?» И только потом, возвышаясь постепенно до положения королевы, императрицы и, наконец, папы, она меняет тон и становится суровее и строже с мужем: «Что такое? Я королева, ты же только мой муж! Сейчас пошел туда!» — и т. д. Однако до последнего момента между ними сохраняются супружеские отношения: они спят вместе, и муж с испуга скатывается с кровати, когда жена будит его ночью и заявляет желание стать богом. Мотив издевательства и насилий над стариком целиком принадлежит Пушкину, а это главное содержание сказки.

Изображая старуху в роли дворянки, а потом царицы, Пушкин нарочно сгущает краски, чтобы как

¹ Запись сказки опубликована Л. Поливановым в издании сочинений Пушкина для семьи и школы (1887) и в книге: Н. Ф. Сумцов, Исследования о поэзии Пушкина, Харьковский университетский сборник, 1900, стр. 291—297.

можно ярче показать ее несправедливость и жестокость. Сделавшись дворянкой, она бьет своих слуг, «за чупрун таскает». Еще хуже, когда она становится царицей.

Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах топорики держат.
Как увидел старик, испугался!
В ноги он старухе поклонился...

Но старуха на него даже не взглянула — «лишь с очей прогнать его велела». Затем следует чисто щедринская картинка царской расправы и жалкого раболепства толпы:

Подбежали бояре и дворяне,
Старика взашен затолкали.
А в дверях-то стража подбежала,
Топорами чуть не изрубила.
Народ-то над ним насмеялся:
«Поделом тебе, старый невежа!
Впредь тебе, невежа, наука:
Не садись не в свои сани!»

Можно сказать без преувеличения, что ничего подобного по горечи и силе сарказма не производила до Пушкина русская литература, да не знала долго и потом — до Щедрина и Некрасова.

Нравоучительная народная сказка на тему о ненасытности человеческих желаний получает, таким образом, под пером Пушкина смысл резкой социальной сатиры. В черновике этот социальный момент подчеркнут еще сильнее. Слова старухи: «Как ты смеешь спорить со мною, со мною, дворянкой столбовою?» — в черновике имеют такой вид:

Я тебе госпожа и дворянка,
Я дворянка, а ты мой оброчный крестьянин... —

то есть старик превращен здесь прямо в крепостного.

Соответственно содержанию, вся сказка выдержана в мрачном тоне. Море здесь совсем не то веселое, игривое море, как в сказке о царе Салтане. Оно грозное, зловещее:

Видит, на море черная буря —
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют...

Самые звуки здесь — «вздулись... волны... воем воют...» — передают шум бушующего моря, а в ритме, в складе фраз так и чувствуются тяжелые, вздымающиеся волны.

Вся сказка написана безрифменным размером, соднообразным женским окончанием. Заунывная интонация почти не изменяется на всем ее протяжении и приобретает к концу сосредоточенно-мрачный характер. И совсем мрачно звучит финал:

А пред нею разбитое корыто.

Эта строчка — как бы мораль всей сказки, такая же, как финальная фраза Балды: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной!» Обе сказки басенного, сатирического типа, почему и заканчиваются моралью.

Все в сказке приноровлено к тому, чтобы создать колорит старины, которая рисуется здесь с самых мрачных сторон. Это те самые отрицательные стороны традиции, которые особенно резко давали себя знать в современную Пушкину эпоху. Реалии и социально-политические термины относят действие к XVII веку:

Перед ним изба со *светелкой*...

Не хочу быть *черною крестьянкой*,
Хочу быть *столбовою дворянкой*...

Что ж он видит? Высокий *терем*...

Что ж? пред ним *царские палаты*...

Служат ей *бояре и дворяне*...

Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах *топорики* держат...

В роли дворянки, а потом царицы старуха изображается в экспрессивной лубочной манере — в типичном для XVII века costume и в типичных для данной роли действиях:

На крыльце стоит его старуха
В дорогой *собольей душегрейке*:
Парчовая на маковке *кичка*,
Жемчуги огрузили шею¹,
На руках золотые перстни,
На ногах красные сапожки.
Перед нею усердные слуги;
Она бьет их, за чупрун таскает...

¹ В одной из записанных Пушкиным свадебных песен:

Монисты золотые
Шею огрузили...

И потом:

За столом сидит она царицей,
Служат ей *бояре* и дворяне,
Наливают ей *заморские вины*,
Заедает она *пряником печатным*...

С этим гармонируют и элементы старинного языка:

Отпусти ты, *старче*, меня в море...

С дубовыми, тесовыми *вороты*...

Сквозь эту гущу старинной терминологии и старинного языка пробивается струя народно-поэтической речи (преимущественно у старика):

У самого *синего* моря...

Пришел невод с одною рыбкой,
С *непростою рыбкой* — *золотою*.
Как взмолился золотая рыбка...

В корыте много ли корысти? ¹

Впредь тебе, невежа, наука:
«*Не садися не в свои сани!*»

Встречаются и народно-разговорные обороты: «Чай, теперь твоя душенька довольна?..» Речь старухи характеризуется грубостью: «Дурачина ты, простофиля!» — и т. д. Таким образом, язык и стих все время вибрируют, передавая малейшие оттенки рассказа. И здесь, в тесных пределах заунывного напевного сказа, обнаруживается богатство и гибкость пушкинских интонаций.

3

Другого рода сатира в последней сказке Пушкина — «Сказке о золотом петушке» (1834). Это сатира политическая. Написана сказка под свежим впечатлением конфликта с Николаем I в июне 1834 года (по поводу поданного Пушкиным прошения об отставке) ². В сказке есть прямой намек на этот конфликт. Описание спора Звездочета с царем Дадоном сопровождается авторским

¹ Игра созвучий, характерная для народных пословиц и поговорок.

² Беловая рукопись помечена 20 сентября 1834 года.

замечанием: «Но с царями плохо вздорить»¹. Ср. в апрельском письме 1834 года: «Не дай бог ему (сыну) идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями... плетью обуха не перешибешь». Этим намеком, конечно, не исчерпывается смысл сказки. Смысл ее гораздо шире. Царство Дадона — памфлет, направленный против русских властителей, царствующих «лежа на боку», и всего режима, основанного на косности и застое. Сатирическая мораль сказки подчеркивается концовкой:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Основной тон сказки — иронический. Здесь нет лирических героев, которые вызывали бы сочувствие. Простоватый лежебока Дадон изображается в гротескном стиле театрального лубка:

«Царь ты наш! Отец народа! —
Возглашает воевода: —
Государь! проснись! беда!»
«Что такое, господя? —
Говорит Дадон, зевая: —
А?.. Кто там?.. беда какая?»

Картина меняется с появлением на сцену Шамаханской царицы. Вместе с тем меняется и стиль речи, которая принимает книжно-литературную окраску:

...Вдруг шатер
Распахнулся... и девица,
Шамаханская царица,
Вся сияя, как заря,
Тихо встретила царя.
Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи...

и т. д. В сонное существование Дадона врывается темная магическая сила, и он гибнет подобно театрально-лубочному Петрушке, которого утаскивает черт, страшная собака и т. д. А вместе с тем исчезает и все наваждение:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

В основе сказки типичный для сказочного фольклора мотив «неосторожного обещания». Дадон добровольно

¹ Пушкин сам заменил этот стих для печати другим: «Но с иным накладно вздорить». Намек был совершенно сознательный.

обещает Звездочету исполнить его первую волю как свою. В сказках чародей (Морской царь, Кашей и т. д.) требует в награду за помощь отдать то, «чего дома не знаешь»¹.

Сказка многими нитями связана с народным творчеством. Так, золотой петушок происходит, несомненно, от «золотого петушка» в детских песнях:

Петушок, петушок,
Золотой гребешок,
Маслена головушка,
Шелкова бородушка...

и т. д.

Недавно найден в русских сказках и мотив чудесного стража. В архиве пермского краеведа В. Н. Серебренникова (умершего в 1942 году) К. Н. Державин нашел следующую сказку:

«Был один Верзило-царь, и все он золото собирал. Набрал он его полны амбары, сидит и думает, как ему это золото лучше от воров да от врагов устеречь. Жил в селе плотник. Царь зовет его и велит: «Сруби мне идола». Плотник срубил, да такого страшного, что и не сказать. Взял царь идола, в крепости поставил и в руку ему железную стрелу приладил. Теперь — откуда воры идут или враги собираются, идол как завопит и стрелю туда тычет. Верзило сейчас посылает солдат. Они воров ловят, врагов побеждают и в плен берут. Так свое золото тот царь уберег»².

Сказка эта, как устанавливает К. Н. Державин, арабского происхождения и вместе с тем связана с преданиями о Вергилии, как о маге и волшебнике, вошедшими в средневековую европейскую литературу (отсюда и «Верзило» — искаженное «Вергилий»). Мотив чудесного стража чрез посредство арабов проник в мавританскую легенду об Альгамбре, положенную в основу «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга³, а через Византию перекочевал к нам.

¹ А. Н. Афанасьев, Русские сказки под ред. А. Е. Грузинского, 1914, т. 3, № 125. Ср. также «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова.

² К. Н. Державин, Вергилий и пермская сказка, Пермь, 1944. Запись сделана около 1900 года.

³ «The Alhambra», Париж. 1832. Новеллы В. Ирвинга (в том числе и «Легенда») со времен Пушкина много раз издавались в русском переводе. Последнее издание — Гослитиздат, 1954.

В пушкинской сказке заметно выступает диалогический элемент. Это как бы театрализованный в народном духе гротеск. Весь характер Дадона целиком определяется его сценически-экспрессивной, простоватой комической речью:

«Что такое, господа? —
Говорит Дадон, зевая: —
А?.. Кто там?.. беда какая?»

И тотчас перемена (проснулся прежний «грозный» воин):

Медлить нечего: «Скорее!
Люди, на конь! Эй, живее!»

В обращении к звездочету — добродушие довольного собой человека (это после похода, из которого он привез с собой шамаханскую царицу). Вся сцена разыгрывается мимически:

«А, здорово, мой отец, —
Молвил царь ему, — что скажешь?
Подь поближе! ¹ что прикажешь?»

Но неожиданная претензия повергает Дадона в недоумение. Он и удивлен, и сердится, и не знает, что сказать:

Крайне царь был изумлен.
«Что ты? — старцу молвил он: —
Или бес в тебя ввернулся?
Или ты с ума рехнулся?
Что ты в голову забрал?
Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница!..»

И затем «pointe», последняя попытка выйти из затруднительного положения:

И зачем тебе девица? ²

С характерностью речи связана и характерность мимики. Все вместе создает яркий, выпуклый, зрительно-моторный образ. Смущение Дадона после убийства звездочета изображается мимически:

Царь хоть был встревожен сильно,
Усмехнулся ей умильно...

¹ Чисто сценическое указание на положение действующих лиц: звездочет оттеснен толпой.

² Намек на то, что звездочет скопец.

Стиль сказки строится на резких контрастах. Основной тон — комического сказа на простонародной основе:

Воеводы не дремали,
Но никак не успевали.
Ждут, бывало, с юга — глядь,
Ан с востока лезет рать!..

Царь к окошку — ан на спице...

и пр. И рядом с этим:

Всё в *безмолвии чудесном*
Вкруг шатра; в *ущельи тесном*...

Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслось...

Вся сияя, как заря,
Тихо встретила царя.
Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи...

Покорясь ей безусловно...

Эта книжно-литературная речь сосредоточена, главным образом, на определенном участке — в сцене появления шамаханской царицы. Но она же, в виде единичных выражений и оборотов, рассыпана по всему повествованию, составляя один из элементов комического сказа.

Должен был он *содержать*
Многочисленную рать...

Иль *набега силы бранной*...

Крайне царь был *изумлен*...

Да и дух вон. — Вся столица
Содрогнулась...

Царь, хоть был встревожен сильно,
Усмехнулся ей умильно...

В общем, изложение держится на уровне народно-бытовой и фольклорной речи:

Справят здесь — *лихие гости*...

*Инда плакал царь Дадон,
Инда забывал и сон...*

Шлет за ним гонца с поклоном...

Иль другой беды незваной...

Рать побитая лежит...

*Бродят кони их средь луга
По притоптанной траве,
По кровавой мураве...*

*Всяким яством угощала,
Уложила отдыхать
На парчовую кровать...*

*В сарачинской шапке белой,
Весь, как лебедь, поседелый...*

Или бес в тебя ввернулся...

Царь хватил его жезлом...

Фольклорные формулы обрамляют повествование — служат зачином и концовкой:

*Негде в тридевятом царстве,
В тридесятом государстве...*

*Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.*

Обстановка сказки ориентирована на русскую старину, на что указывает старинная терминология:

Отдохнуть от ратных дел...

Без шоломов и без лат...

*Попроси ты от меня
Хоть казну, хоть чин боярский,
Хоть коня с конюшни царской...*

Этому соответствуют и исторические детали: «воеводы», вооружение («шеломы», «латы», «меч»). Иногда употребляются старинные книжные обороты:

*Таковой им царь Дадон
Дал отпор со всех сторон...*

Читая «Сказку о царе Салтане» (1831), мы попадаем в какой-то другой — светлый, праздничный мир. Все блещет здесь радужными красками, дышит непринужденным весельем, верой в жизнь и в непобедимую силу добра. Кажется, что здесь, в лице князя Гвидона, раскрывается самая душа русского народа, воплощаются его лучшие качества — ясный ум, великодушие, терпение, не смущаемая никакими испытаниями стойкость. Самый стих (четырёхстопный хорей) здесь как будто играет и веселится, обнажая свою первоначальную основу — плясовой ритм народных песен:

Ветер весело шумит,
Судно весело бежит
Мимо острова Буяна,
В царство славного Салтана,
И желанная страна
Вот уж издали видна...

Можно сказать, что эти стихи «выступают подбоченившись», как выразилась однажды А. О. Смирнова по поводу стихотворения «Подъезжая под Ижоры», написанного тем же четырёхстопным хореем (замечание это очень насмешило Пушкина)¹.

Все препятствия и козни быстро, без затруднений преодолеваются здесь богатырской удалейю Гвидона и волшебной помощью царевны Лебеди, а затем наступает счастливая развязка:

Царь слезами залился,
Обнимает он царицу,
И сынка и молодницу,
И садятся все за стол,
И веселый пир пошел...

И с какой человеческой правдой изображается здесь сказочный Гвидон! Он не кичится своей богатырской

¹ Четырёхстопный хорей восходит к плясовым песням, с повторяющимися соседними рифмами:

Как у наших у ворот,
Люли, люли у ворот,
Стоял девок хоровод,
Люли, люли хоровод,
Молодушек табунок...

силой, говорит о ней скромно, с усмешкой. Вот, например, как он освобождается из бочки:

Сын на ножки поднялся,
В дно головкой уперся,
Понатужился *немножко*:
«Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать?» — молвил он,
Вышиб дно и вышел вон.

Ритмом передается здесь мускульное напряжение Гвидона. Сначала нагнетательное движение трех первых стихов (с одним сильным ударением в двух стихах и двумя сильными ударениями в третьем):

Сын на нóжки поднялся,
В дно голóвкой уперся,
ПонатúжилсЯ немнóжко...

Напряжение достигло нужной точки, и шутливо-ироническая фраза, образующая как бы передышку, остановку перед последним толчком, показывает уже спокойную уверенность в себе:

«Как бы здесь на двор окошко ¹
Нам проделать?» — молвил он...

И затем два коротких ритмических удара, показывающих быстрое разрешение задачи:

Вышиб дно — и вы́шел вон.

Легкость, с какой это все происходит, подчеркивается четким делением стиха на равные полустишья и аллитерацией, фиксирующей это деление: «вышиб» — «вышел». Таким образом, самый ритм помогает реализму изображения.

Речь персонажей в народных сказках не индивидуализирована. Она сводится к немногим формулам, нужным для действия. Речь пушкинских сказочных героев передает характер и психологические оттенки. Гвидон прямо не обнаруживает, например, своей радости по поводу чудес, которыми его дарит царевна Лебедь, а прикрывает радость напускной небрежностью тона:

¹ Пауза создается переносом.

Он скорей царицу будит;
Та как ахнет!.. «То ли будет? —
Говорит он, — вижу я: —
Лебедь тешится моя...»

И потом по поводу нового чуда:

«Ну, спасибо, — молвил он: —
Ай-да лебедь — дай ей боже,
Что и мне, веселье то же...»

Тут и смущение, прикрытое добродушной шуткой, и польщенное самолюбие, и благодарность к доброй волшебнице, и просыпающаяся нежность к ней, которая все яснее и яснее выступает наружу.

Гвидон — тот же Руслан, только перенесенный из области исторической легенды в сферу свободной сказочной фантастики. И, как это ни странно, сказочный герой кажется реалистичнее, осязатее в своих жестах и психологических движениях, чем полуисторический Руслан, обрисованный общими романтическими чертами.

Очарование пушкинских сказок в их глубоком лирическом тоне, в котором ясно слышен голос самого поэта. Каждая из сказок имеет свою лирическую окраску, основной лирический тон. «Сказка о царе Салтане» написана в духе праздничного веселья. Иное настроение господствует в «Сказке о мертвой царевне...» (1833). Подобно написанной тогда же «Сказке о рыбаке и рыбке», она отличается мрачным колоритом. Героине сказки приходится пройти через ряд тяжелых испытаний, прежде чем достигнуть счастья. В обращениях королевича Елисея, разыскивающего свою невесту, к солнцу, месяцу и ветру, — та же экспрессия печали, как в народных заплачках и в плаче Ярославны (который, несомненно, повлиял на данный эпизод). Любовно обрисованная сцена с преданным псом специально служит для того, чтобы передать жуткое ожидание беды:

Пес бежит и ей в лицо
Жалко смотрит, грозно воет,
Словно сердце песье ноет...

В связи с основным лирическим тоном меняется и окраска стиха. Один и тот же четырехстопный хорей звучит по-разному, в зависимости от общего тона сказки и характера того или иного эпизода. В «Сказке

о царе Салтане» стих звучит празднично и весело. Ритм хорея подчеркивается синтаксической симметрией стихов:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет...

Ветер весело шумит,
Судно весело бежит...

Синтаксические и метрические деления совпадают, так что синтаксическая пауза большею частью приходится на конец стиха:

Ветер на море гуляет —
И кораблик подгоняет.
Он бежит себе в волнах —
На раздутых парусах.

Стих замедляется в сценах с царевной Лебедью и принимает мягкую, лирическую окраску:

Лебедь белая молчит
И, подумав, говорит:
«Да, такая есть девица...»¹

Сравним с этим стихи из «Сказки о мертвой царевне»:

Перед ним во мгле печальной
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном...²

Или:

И с царевной на крыльцо
Пес бежит и ей в лицо

¹ Слова: «молчит», «подумав» — уже по смыслу требуют паузы. Кроме того, пауза связана и с деепричастной формой («подумав»). Точно так же необходима пауза и после частицы «да». «Да, такая есть девица».

² Напевно-элегическая интонация, помимо содержания сцены, зависит от соединительного периода, фигуры подхвата («И в хрустальном гробе том...»), а также от рифмы на плавные и носовые («печальной — хрустальный», «том — сном»).

Жалко смотрит, грозно воет,
Словно сердце песье ноет,
Словно хочет ей сказать...¹

Как это непохоже на «Ветер весело шумит...» из «Сказки о царе Салтане»! А между тем это тот же четырехстопный хорей².

В «Сказке о золотом петушке», соответственно ее острому гротескному стилю, и хорей принимает резкий гротескный характер. Он растворяется в экспрессивно-комической интонации.

Воеводы не дремали,
Но никак не попевали:
Ждут, бывало, с юга — глядь,
Ан с востока лезет рать!..

Пушкин везде тот же — и в лирике, и в поэмах, и в своем лирическом романе «Евгений Онегин», и в сказках. Везде присутствует лицо поэта, везде слышится отзвук его мыслей и настроений, отражаются в той или иной форме события его личной жизни. В каждой строчке его сказок, как и стихотворений и поэм, хранится частичка его души.

Пушкинская «Сказка о царе Салтане» — своего рода эпиталама, праздничная свадебная песня, прославляющая идею честной и крепкой русской семьи. Гвидон то-

¹ Речь образует период с нарастающей экспрессией («бежит — смотрит — воет — словно — словно»). Переносы создают эмоциональные паузы («на крыльцо — Пес бежит»; «ей в лицо — Жалко смотрит»). Инструментовка на «о» подчеркивается рифмой: «воет — ноет». Все это, в связи с содержанием, придает стиху элегическую окраску.

² Изменения звуковой окраски одного и того же хорей в зависимости от характера эпизода и общего тона сказки указаны в моей сопроводительной статье при издании сказок Пушкина (Детгиз, 1935, изд. 2), а также во вступительной статье к изданию Пушкина в «Библиотеке поэта» (большая серия, т. I, 1940): «Этот лиризм окрашивает и самый стих пушкинских сказок. Три из них написаны одним и тем же четырехстопным хореем, который каждый раз звучит иначе, в зависимости от общего лирического тона данной сказки...» Эти оттенки отмечает и С. Я. Маршак: «Величайший мастер стиха, Пушкин, не меняя стихотворного размера, умеет придавать ему любой оттенок — грусти, радости, тревоги, смятения... И тот же размер таит неисчерпаемые возможности для передачи богатого содержания. Он не похож на привычный четырехстопный хорей, он неузнаваем, когда облекает новые чувства, мысли, новый материал» («Заметки о сказках Пушкина», «Литературная газета», 1949, сентябрь).

мится желанием свидеться с отцом, с которым его разлучили козни злых теток:

Грусть-тоска меня съедает,
Одолела молодца:
Видеть я б хотел отца...

Он и сам мечтает о семье:

Грусть-тоска меня съедает —
Люди женятся; гляжу —
Неженат лишь я хожу...

Любопытно, что тот же мотив и ту же формулу мы находим в песнях:

Родимая матушка,
Неженат хожу,
Ой, люли, люли, люли,
Неженат хожу...¹

А вот что писал Пушкин Кривцову в феврале 1831 года, перед самой свадьбой: «До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут... В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю, как люди». Поразительно, как собственные чувства поэта гармонируют с народными и отливаются в народную же форму. В этом-то и сказывается его «русская душа». Сказка, песня и собственное письмо выражают одно и то же — и почти теми же словами.

На предостерегающие слова мудрой Лебеди о серьезности семейных обязанностей Гвидон отвечает горячими уверениями в том, что «об этом обо всем» «передумал он путем»:

Князь пред нею стал божиться,
Что пора ему жениться;
Что об этом обо всем
Передумал он путем...

Ср. в том же письме к Кривцову: «Все, что бы ты мог сказать мне в пользу холостой жизни и противу женитьбы, все уже мною передумано. Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния, мною избираемого».

¹ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 421. Песня записана в Пушкинских местах (в районе Новоторжка).

Получив согласие царевны, князь Гвидон ведет ее к матери под благословение:

И ведет ее скорей
К милой матушке своей.
Князь ей в ноги, умоляя:
«Государыня родная!
Выбрал я жену себе,
Дочь послушную тебе.
Просим оба разрешенья,
Твоего благословенья:
Ты детей благослови
Жить в совете и любви».
Над главою их покорной
Мать с иконой чудотворной
Слезы льет и говорит:
«Бог вас, дети, наградит»¹.

Что это, как не полная картина патриархально-крестьянского обряда обручения?

И впереди рисуется идеал честной и прочной русской семьи. Все идет как полагается:

Стали жить да поживать,
Да приплода поджидать².

Женившись, князь бросает свои странствия. В четвертый раз он уже не сопровождает корабельщиков:

Гости в путь, а князь Гвидон
Дома на сей раз остался
И с женою не расстался.

Интересно, что в сказке Арины Родионовны нет царевны Лебеди, да и вообще этот образ является в сказках редким исключением (сказочные героини обыкновенно превращаются в горлицу, серую утицу, лягушку

¹ Ср. в сказке о чудесном сыне: «Иван-царевич выслушал девицы речи и поехал домой к отцу, к матери; приехал и сказал: «Батюшка и матушка! Я хочу жениться, возьму себе малую царевну из тридесятого царства». Отец и мать его благословили и за невестой проводили» (А. Н. Афанасьев, Русские сказки, под ред. А. Е. Грузинского, т. 4, № 159).

² Характерно это словечко — «приплод». Пушкин всячески воевал против литературного жеманства и любил называть вещи прямо и просто, по-народному. Точно так же и в письмах, и в литературных произведениях он употреблял слово «брюхатая», а не «беременная».

и т. д.). У Арины Родионовны, как и во всех сказках об оклеветанной жене, царевич сам обладает волшебной силой — строит город, обращается в муху, заводит у себя чудеса. В сказках этого рода волшебная помощница вообще отсутствует. У Пушкина царица Лебедь исполняет функции волшебниц-царевен из сказок другого сюжетного ряда (типа сказки о Василисе Премудрой). В ранних планах сказки (1822, 1824) еще нет царицы Лебеди — она появляется только в тексте 1831 года, причем на нее переносятся чудесные признаки, первоначально приписанные, согласно с общераспространенными версиями, герою («во лбу звезда, в заволоче месяц») ¹.

Образ царицы Лебеди не сказочный, а песенный, лирический. «Белая лебедушка» является в свадебных песнях символом девушки-невесты:

Отлетала лебедь белая
Что от стада лебединого,
Приставала лебедь белая
Что ко стаду гусей серых.
Гуси стали лебедь щипати,
Лебедь начала кричати им:
«Не щиплите, гуси серые,
Не сама я к вам, лебедушка,
Залетела — не охотою:
Занесло меня погодою,
Что погодушкой ненастною
С люта севера снежистого».
Отъезжала красна девица
От своих подруг, Авдотьюшка,
В чужу-дальнюю сторонушку... ²

Песенный символ «белой лебедушки» говорит о девичьей чистоте и невинности, о девичьей грации. Отсюда

¹ Так и в няниной сказке, где царевич рождается чудесным ребенком: «Ножки по колено серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в заволоче месяц». Ср. в сказках о чудесном сыне: «во лбу солнце, а на затылке месяц, по бокам звезды»; «по колено ноги в золоте, по локти в серебре, по косицам часты мелки звездочки» и пр. (А. Н. Афанасьев, Русские сказки, под ред. А. Ф. Грузинского, т. 4, № 159 и др.). Для того, чтобы очистить место для царицы Лебеди, которая является последним, самым важным чудом, Пушкин сокращает чудеса из няниной сказки.

² П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук. СПб. 1900, № 2207. Лебедь-девушка имеет вообще за собой давнюю литературную традицию. В образе Лебеди появляется волшебница Добрада в «Громваде» Каменева (1803) и т. д.

и лирический ореол, окружающий образ пушкинской царевны. Это апофеоз чистой, величавой красоты и вместе с тем нежной ласки:

А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит...

По указанию Александра Веселовского, в свадебных приговорах Ярославской губернии у девиц — «белых лебедок» — «говоря лебединая»¹. Такого рода формула и в собрании Шейна:

Станет речи говорить,
Точно лебедь прокричит.

Лебедь является также в былине о Потоке из сборника Кирши Данилова:

Я увидел белую лебедушку —
Она через перо была вся золота,
А головушка у нее увивана красным золотом
И скатным жемчугом усажена...

Сюжет былины, однако, не сходится с пушкинским. Да и самый образ здесь, по-видимому, песенного происхождения: героиня былины называется тем же именем «Авдотьюшки», как и песенная невеста. С образом Лебеди-невесты Пушкин постоянно сталкивался в свадебных песнях и не раз пользовался им:

Что выбрал арап себе сударушку,
Черный ворон белую лебедушку...

«Сказка о царе Салтане» отражает светлое оптимистическое настроение поэта в первое счастливое лето после женитьбы, когда его не пугало никакое будущее, когда он на все смотрел смело, а в молодой жене своей видел «чистейшей прелести чистейший образец», который с одинаковой лирической силой воплощал и в стихотворении «Мадона», и в сказке — в идеальном образе Лебеди, верной помощницы и друга.

¹ А. Веселовский, Историческая поэтика, 1940, стр. 373.

«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (1833) является апофеозом добрых народных нравов, той деревенской стихии, которая изображается и в «Евгении Онегине», в лице Татьяны. Царевна из сказки представляет собой воплощение милой женственности в русском народном вкусе. Она кроткая, терпеливая; богатыри называют ее «ласковой сестрою». Она заботливая хозяйка. Попав в терем богатырей, она первым делом «все порядком убрала», «засветила богу свечку, затопила жарко печку». Она скромная и благовоспитанная. Когда ее угощают, она «отрекается от зелена вина»: «пирожок лишь разломил, да кусочек прикусила»¹. Она верна своему слову. Когда богатыри сватаются за нее, она отвечает:

Всех я вас люблю сердечно,
Но другому я навечно²
Отдана. Мне всех милей
Королевич Елисей.

Хозяйственность царевны (то, что она первым делом «все порядком убрала») вполне соответствует песенному идеалу жены-работницы. В песне о выборе невесты сын жалуется матери:

Родимая матушка,
Неженат хожу,
Ой, люли, люли, люли,
Неженат хожу.

Мать предлагает ему выбрать себе в хороводе «девушку самую лучшую». Он отвергает «дочь дворянскую», «дочь купеческую» и выбирает «дочь крестьянскую», которая низко кланяется ему и говорит:

Я тебе, молодец,
В поле работница,
Твоим ручушкам
Я заменушка³.

¹ Все это, как тонко отметил академик А. С. Орлов, вполне соответствует крестьянскому этикету, крестьянским понятиям о приличиях («Пушкин — создатель русского народного языка», «Временник Пушкинской комиссии», т. 3, 1937).

² Характерная для стиха сказки глубокая эмоциональная пауза перед «отдана» (в связи с переносом).

³ П. В. Шейн, Великорус, изд. Академии наук, СПб. 1900, № 421.

Почти то же в собственных письмах Пушкина этого времени (1833—1834) к жене, где рисуется идеал «честной жены», «доброй матери» и хозяйки, пекущейся об интересах семьи.

Полной противоположностью скромной и трудолюбивой царевны является мачеха-царица, которая только и занята своей красотой и желает быть всех красивее. Она тщеславна, «горда», «ломлива» (в песнях изображается «свашенька ломливая»). Сходная антитеза «простой девы» и тщеславной светской красавицы — в «Домике в Коломне». Знатная графиня — «хладный идеал тщеславия». Красота ее «гордая» и «надменная». Ей противопоставляется мещанка Параша: «Блаженнее стократ ее была... простая, добрая моя Параша».

Обе героини сказки характеризуются и речами и мимикой. Речь царевны — ласковая, чистосердечная, скромная. Это живая и бойкая речь простодушной крестьянской девушки:

«Ой вы, молодцы честные,
Братцы вы мои родные, —
Им царевна говорит: —
Коли лгу, пусть бог велит
Не сойти живой мне с места.
Как мне быть? ведь я невеста».

А вот речь гневливой, «своенравной» царицы:

Ах ты, мерзкое стекло!
Это врешь ты мне назло.
Как тягаться ей со мною?
Я в ней дурь-то успокою...

Во всем поведении царевны — крестьянская благовопитанность, скромная деревенская грация, какая-то милая обрядовая церемонность:

И царевна к ним сошла,
Честь хозяям отдала,
В пояс низко поклонилась;
Закрасневшись, извинилась,
Что-де в гости к ним зашла,
Хоть звана и не была...

С этим «милым тоном» (выражение Пушкина в одном из писем к жене) резко контрастирует «дурной тон» (тоже выражение Пушкина) «ломливой» царицы:

И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами,
И вертеться, подбочась,
Гордо в зеркальце глядясь...

Смысл сказки — в противопоставлении «лица» и «души», красоты внешней и красоты душевной. Именно эту антитезу имел в виду Пушкин, когда задумывал свою сказку. Беловая рукопись сказки помечена 4 ноября 1833 года, а в августе Пушкин писал Наталье Николаевне: «Гляделась ли ты в зеркало, и уверилась ли ты, что с твоим лицом ничего сравнить нельзя на свете? — а душу твою люблю я еще более твоего лица» (21 августа 1833 года из с. Павловского).

«Сказка о мертвой царевне...» ближе всех других сказок (не считая «Сказки о попе и работнике его Балде») к народным источникам. Противопоставление кроткой, работающей царевны со злой мачехой в основном соответствует сказкам о падчерице, которая награждается за свою доброту, и о родной дочери, которую губит ее злость. В записи няниной сказки не хватает начала. Но и по тому отрывку, который записан Пушкиным, видно, в каком направлении он перерабатывал нянину фабулу. В записи намечены главные моменты пушкинской фабулы. Царевна в няниной сказке, найдя пустой дом, убирает его. Богатыри, видя это, приглашают гостя поселиться с ними: «если мужчина, будь нам отец родной или брат названный; если женщина, будь нам мать али сестра». Формула эта сохранена Пушкиным:

Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам навек.
Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названный.
Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать.
Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица.

Однако богатыри в няниной сказке не сватаются к царевне, а это нужно, чтобы показать верность ее своему жениху. У царевны, в няниной сказке, и нет жениха — царевич потом уже «влюбляется в ее труп». Весь мотив верности королевича Елисея, разыскивающего,

подобно Руслану, свою невесту и тоскующего по ней, введен Пушкиным от себя. Контуры народной фабулы заполняются и расцветиваются, таким образом, собственными лирическими красками поэта.

В записи только упомянуты собаки, которые «ходят на цепях» и не подпускают мачеху, пришедшую под видом нищенки. Между тем Пушкин отводит псу важную роль: его преданность царевне подчеркивает ее ласковость и кротость. Это одно из заметных действующих лиц в пушкинской сказке. И с какой яркостью изображается этот пес! Он весь мимичен, все его движения — воплощенная эмоция!

Пес бежит и ей в лицо
Жалко смотрит, грозно воет,
Словно сердце песье ноет,
Словно хочет ей сказать:
Брось!..

И потом:

...Вбежав,
Пес на яблоко стремглав
С лаем кинулся, озлился,
Проглотил его, свалился
И издох...

Сцену с псом (от слов: «Выйти к ней» и до: «Дверь тихонько заперла») Пушкин обрабатывал в черновике особенно тщательно и закончил страницу выразительным рисунком, изображающим «Соколку» (имя пса).

Обе сказки — «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о мертвой царевне» — являются лирическими. Но между ними есть разница. В «Сказке о царе Салтане» все празднично, парадно. Отдельные моменты фабулы приобретают здесь обрядовый характер. Все, что относится к старинной обрядности, описывается неторопливо, обстоятельно. Таковы сцены избрания Гвидона на престол, встречи гостей-корабельщиков, материнское благословение. Обстановка сказки не совсем абстрактная — в ней ясно проступают черты определенной эпохи, довольно систематически между собой согласованные. Тут фигурируют «бояре», «дьяк», «приказный», «терем», «палаты», «светлицы», «горницы» и т. д. Все это, в общем, указывает на Московскую Русь XVII века. «Златоглавый» город из сказки — типичный город Московской Руси:

И дивясь, перед собой
Видит город он большой,
Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей...

Избрание Гвидона на престол напоминает торжественный обряд венчания на царство:

Мать и сын идут ко граду.
Лишь ступили за ограду,
Оглушительный трезвон
Поднялся со всех сторон;
К ним народ навстречу валит,
Хор церковный бога хвалит;
В колымагах золотых ¹
Пышный двор встречает их;
Все их громко величают
И царевича венчают
Княжей шапкой... ²

В финале, наряду с колокольным звоном, упомянуты и пушки:

Разом пушки запалили,
В колокольни зазвонили...

О XVII веке говорят и некоторые специальные старинные термины:

В море остров был крутой,
Не *привальный* ³, не жилой...

Торговали мы не даром
Неуказанным ⁴ товаром...

¹ Золоченые боярские колымаги характерны для XVII века.

² Удельные князья не венчались. Первым венчался на царство Иоанн IV в 1547 году. «Княжья шапка» соответствует здесь царской «шапке Мономаха», которая становится известной только с XVI века.

³ Так в цензурной копии Пушкинского дома в Ленинграде (№ 420) Плетнев, по незнанию данного термина, предположил тут ошибку переписчика и переправил «а» на «о»: «не привольный». Так и печаталось повсюду, начиная с 1832 года. Правильное чтение было восстановлено мной в издании Пушкина в «Библиотеке поэта» (Большая серия, 1939, т. II) и в издании Академии наук (т. III, 1949, стр. 514). «Не привальный» — не имеющий причала, пристани. Ср. в жалобе жителей Астрахани в 1706 году: «С рыбных, соляных и иных промыслов брали откупщики со стругов и насадов *привального* по рублю и по два, и по три, и по пяти» (С. М. Соловьев, История России, 1865, т. XV, стр. 151).

⁴ «Неуказанный» товар — то есть запрещенный. Некоторые предметы торговли составляли царскую монополию, и ими торговать не разрешалось. Термин относится к эпохе сильного развития торговли.

В «Сказке о мертвой царевне...» все проще, скромнее, тяготеет к крестьянскому быту. Царевна Лебедь из «Сказки о царе Салтане» рисуется в величественных чертах:

А сама-то величава,
Выступает, будто пава...

И речь ее — медлительная, полная женского достоинства:

Лебедь белая молчит
И, подумав, говорит:
«Да, такая есть девица,
Но жена не рукавица...»

Героиня «Сказки о мертвой царевне» показана в обычной обстановке, в хозяйственной работе — она, так сказать, домашнее, и речь ее простая, деревенская. И все в сказке пахнет деревенским бытом. Убранство в тереме богатырей — полукрестьянское, полукупеческое:

Лавки, крытые ковром,
Под святыми стол дубовый,
Печь с лежанкой изразцовой.

Смущение богатырей после неудачного сватовства выражается совершенно по-деревенски:

Братья молча постояли
Да в затылке почесали...

Вся эта деревенская обстановка дополняется настоящим деревенским псом.

Есть и здесь исторические детали, но они как раз рисуют неприглядную сторону старинных нравов:

Ей рогаткой¹ угрожая...

то есть ко времени Алексея Михайловича, когда иностранная торговля особенно строго регулировалась. Характерны для XVII века и товары, которыми торговали корабельщики: «собоями, чернубурыми лисами», «донскими жеребцами», «булатом, серебром и златом».

¹ «Рогатка была крепкий деревянный ошейник с четырьмя концами (или «рогами»), из которых каждый был длиною более полуаршина, что не давало человеку, наказанному таким образом, спать» (Н. Отто, Черты из жизни Аракчеева, «Древняя и Новая Россия», 1875, № 4, стр. 387). «Рогатка» была в ходу в военных поселениях при Аракчееве. И здесь, в сказке, Пушкин не упускает случая дать политический намек.

В языке обеих сказок доминирует крестьянская стихия. Однако это не бытовой язык крестьянина и не язык сказочника, а та идеальная норма благозвучного народного языка, которая лежит в основе языковой системы «Бориса Годунова», последних глав «Евгения Онегина» и т. д. Здесь нет ни демонстративных «русизмов», ни нарочитого «простонародничанья». В известные моменты, когда это требуется темой, поэт свободно переходит на обычную литературную речь, которая не производит ни малейшего диссонанса — так же как мы видим это и в лирике, где литературные элементы легко уживаются с народными. Крестьянский элемент имеет здесь определенную художественную функцию: он сигнализирует от времени до времени о сказочности предмета, о крестьянских понятиях, в сфере которых ведется рассказ, о крестьянской обстановке, создает впечатление сказочной старины. Язык сказок, в общем, колеблется между литературным и народно-простонародным, то есть располагается приблизительно в тех же рамках, что и в прочих произведениях Пушкина. В этом-то существенное отличие пушкинских сказок от прозаических сказок Даля или, например, от «Аленького цветочка» Аксакова, представляющего собой очень художественную, но все же имитацию подлинной сказки ключницы Пелагеи. В этом же отличие пушкинских сказок и от стихотворного «Конька-Горбунка» Ершова, где язык является сознательным подражанием крестьянскому. Пушкинский язык — не имитация, не подражание, а совершенно естественная свободная авторская личная речь.

Отсюда эта изумительная гибкость, это разнообразие языка пушкинских сказок. Значительную роль играют здесь песенные элементы, окрашивающие повествование и придающие ему лирическое звучание: эпитеты, тавтологические выражения, сравнения, параллелизмы, обращения песенного типа.

В «Сказке о царе Салтане»:

Здравствуй, *красная девица...*

Вы ж, *голубушки-сестрицы...*

Царь Салтан за *пир честной...*

А потом *честные гости*...

По морю по *Окияну*...

Грусть-тоска меня съедает...

И царица над ребенком,
Как *орлица над орленком*...

А как речь-то говорит,
Словно *реченька журчит*...

В *синем небе* звезды блещут,
В *синем море* волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет...

Ой вы, гости-господа...

и пр.

В «Сказке о мертвой царевне»:

За *красавицей-душой*,
За невестой молодой...

Коли *парень ты румяный*...

От зеленого вина...

Ох ты, *дитяtko-девица*...

К *алым губкам* поднесла...

Белы ручки опустила...

В *путь-дорогу* снарядился...

Ждет-прождет с утра до ночи...

Ой вы, молодцы честные...

и пр.

Сюда присоединяются разного рода чеканные обрядовые формулы и изречения типа пословиц и поговорок.

В «Сказке о царе Салтане»:

Он их кормит и поит
И ответ держать велит...

Но жена не рукавица:
С белой ручки не стряхнешь
Да за пояс не заткнешь...

Ты детей благослови
Жить в совете и любви...

и пр.

В «Сказке о мертвой царевне»:

Аль товар не по купцам?..

Спрос не грех. Прости ты нас...

С этим соприкасается народно-бытовая речь старинного склада, куда входят слова, чуждые литературному языку и принадлежащие исключительно народному, или слова, употребляемые в их коренном, старинном значении, как они употребляются народом.

В «Сказке о царе Салтане»:

Стороны той государь...

Речь последней по всему
Полюбилася ему...

Перенять гонца велят...

Ты, волна моя, волна!
Ты *гульлива* и *вольна*!..

Смотрит — видит дело *лихо*...

Ладно ль за морем иль худо?..

Обнимает он царицу
И сынка и *молодицу*...

и пр.

В «Сказке о мертвой царевне»:

Смотрит в поле, *инда* очи
Разболелись *глядючи*...

Но зато горда, *ломлива*...¹

А царевна, *подбираясь*²,
Поднялася на крыльцо...

С нами *честно подружися*...

Вся белешенька земля...

Тяжелешенько вздохнула...

Честь *хозяям* отдала...

и пр.

¹ Ср. в свадебной песне: «Привезет он свашеньку ломливую...»
(*Песни, собранные П. В. Киреевским», Новая серия, т. I, № 351).

² То есть подбирая платье.

Соответствует принципам народной речи также «грубость» и «простота» некоторых выражений:

В «Сказке о царе Салтане»:

А царица молодая,
Дела вдаль не отлагая,
С той же ночи *понесла*...

И царицу и *приплод*
Тайно бросить в бездну вод.

Стали жить да поживать
Да *приплода* поджидать...

В «Сказке о мертвой царевне»:

Мать *брюхатая* сидела...

Черт ли сладит с бабой гневной?..

В эту народную речь вливается то контрастирующая, то дополняющая — книжно-литературная струя.

В «Сказке о царе Салтане»:

Тайно бросить в бездну вод...

Отряся грезы ночи...

С берега душой печальной
Провожает бег их дальный...

Что готов душою страстной
За царевною прекрасной
Он пешком идти отсель...

и пр.

В «Сказке о мертвой царевне»:

Как *под крылышком у сна*...

Сотворив обряд печальный...

Вдруг *погасла жертвой злобе*
На земле твоя краса...

Там за речкой *тихоструйной*...

и пр.

В обеих лирических сказках мы находим, таким образом, ту же стилистическую полифонию, которая вообще характерна для Пушкина. Пушкинские сказки —

в частности, лирические — являются сказками-поэмами, обладающими всеми свойствами пушкинских поэм: легкими переходами от одного тона к другому, пластикой изображения и психологической правдивостью. То, что выражено в пушкинских сказках, не могло быть выражено в иной форме — форма и содержание здесь слиты нераздельно.

7

При суждениях о пушкинских сказках нельзя упустить из виду, что это сказки литературные, и притом стихотворные, и что за ними есть определенная традиция — та же, что стояла за «Русланом и Людмилой». Пушкинские сказки, как и «Руслан», являются продолжением линии сказочных и «богатырских» поэм (Радищева и др.). Однако все эти поэмы — сказочные и «богатырские» — отличались, во-первых, чисто шуточным характером, а во-вторых, беспринципным смешением элементов различного порядка — сказочных, былинных, книжных. Так, например, в греческий сюжет «Душеньки» вводится русский Змей Горыныч, в былинном «Алеше Поповиче» выступает сказочная баба-яга и т. д. Эти жанровые признаки сказываются и в «Руслане и Людмиле»: тот же шуточный тон, та же смесь разнородных элементов (былинных, сказочных, книжных). Именно эту смесь и имел в виду Языков, определяя «Руслана» как «*mixtum compositum*»: ¹ «Надобно прежде перечитать все другие собрания этого рода, чтоб... явить миру произведение самостоятельное, своенародное, а не *mixtum compositum*, подобно Руслану Пушкина» (1828) ². «Руслан» в этом отношении не удовлетворял самого Пушкина. Интересно, что в «Прологе», присоединенном ко второму изданию поэмы (1828), перечислялись исключительно сказочные мотивы. Этим подчеркивалась ее сказочная сторона.

В отличие от «Руслана» пушкинские сказки не выходят за пределы чисто сказочного мира и не заключают в себе никакого инородного материала. Они основаны исключительно на сказочных мотивах русского и между-

¹ Смешанный состав (лат.).

² «Языковский архив», вып. 1, 1913, стр. 349.

народного происхождения (мотивы оклеветанной жены; царевны-невесты, оказывающей волшебную помощь герою; злой мачехи, преследующей падчерицу, жениха, разыскивающего невесту и пробуждающего ее от заколдованного сна; рыбки или другого фантастического существа, исполняющего все желания, и т. д.). Персонажи обрисованы в сказочном духе. Князь Гвидон, легко преодолевающий все враждебные козни, его невеста, царевна Лебедь, которая оказывает ему волшебную помощь, подобно Василисе Премудрой, помогающей Ивану Царевичу, добродетельная падчерица, царевна из сказки о семи богатырях, гонимая мачехой, — все это типичные сказочные фигуры. Резко противопоставлены, как и в народных сказках, добрые и злые действующие лица, причем победа остается в конце концов на стороне добрых (так в сказке о царе Салтане, о мертвой царевне), злые терпят наказание (поп из сказки о Балде, царица из сказки о мертвой царевне, старуха из сказки о рыбаке и рыбке). Действие происходит в неопределенной сказочной обстановке (хотя и носящей колорит старины) — «негде в тридевятом царстве, в тридесятном государстве». В двух сказках (о царе Салтане, о мертвой царевне) поэт сразу приступает к изложению сюжета: «Три девицы под окном...», «Царь с царицею простился...» В прочих характерный сказочный зачин: «Жил-был поп...», «Жил старик со своею старухой...», «Негде в тридевятом царстве...» События складываются по тройственной схеме (свойственной также и былинам), с повторяющимися словесными формулами. Гвидон трижды посещает царство Салтана (в виде комара, мухи, шмеля); на острове у него появляются три чуда (не считая первого чуда — построения города); Балда побеждает бесенка в трех состязаниях (в беге, бросании палки, верховой езде) и дает попу три «щелка» и т. д. Любопытно, что в последующих сказках Пушкин затушевывает или совсем отбрасывает эти внешние приемы сказочной композиции. В народных сказках о спящей царевне — три средства, которыми злая мачеха пытается погубить героиню (шнурок, гребень, яблоко). У Пушкина только одно последнее — яблоко. Богатыри в няниной сказке трижды уезжают из дому (вернувшись, они спят первый раз 12 дней, во второй раз 24 дня, в третий — 31 день). У Пушкина только одна поездка бога-

тырей. В сказке о рыбаке и рыбке три основные желания старухи (не считая первого, законного, и последнего, неисполненного), но это здесь необходимо по самому замыслу сказки (тема ненасытной жадности). Наконец, в сказке о золотом петушке тройственное число фигурирует только на периферии сюжета (три рати Дадона).

Однако при этом пушкинские сказки имеют свои художественные свойства, отличные от натуральной сказки. Натуральная сказка строится на сюжете, на непрерывном накоплении происшествий. Сюжет обычно складывается из сцепления ряда эпизодов и излагается кратко. Единичные сцены не разрабатываются. Обстановка описывается в общих чертах. Лирические моменты встречаются редко, а если и встречаются, то иллюстрируются вставкой песен (как в сказке об Аленушке). Герои сказок — не столько характеры, сколько элементы сюжетного построения. У Пушкина же сюжет упрощается и сказочные мотивы наполняются лирическим содержанием. Обстановка рисуется с реалистической полнотой. Образы приобретают пластическую выпуклость. В пушкинских сказках главное не в сюжете, не в сцеплении происшествий, а в общем лирическом движении, в характерах и картинах. Все сказочные элементы подчиняются индивидуальной авторской мысли. Тоска князя Гвидона об отце, его лирическое объяснение с царевной Лебедью, описание убранства терема семи богатырей, изображение скромного поведения царевны, сцены с преданным ей псом и т. д. — все это совсем не в манере народной сказки, гораздо более скупой в отношении лирических и иных деталей.

Оригинальность пушкинских сказок легче всего обнаружить путем сопоставления их с народными источниками. Что введено Пушкиным в «Сказку о царе Салтане»? Вся любовная линия князя Гвидона и царевны Лебеди, «грусть-тоска» Гвидона об отце, сцена материнского благословения — то есть ее лирическое содержание. В «Сказке о мертвой царевне...» Пушкину принадлежит весь мотив королевича Елисея. Ему же принадлежит и мотив сватовства богатырей, демонстрирующий верность царевны своему жениху: «Но другому я навечно отдана...» (это мотив песенный). Отсутствуют в няниной сказке и описание хозяйственности царевны, и

сцены с псом. А все это составляет душу сказки. В «Сказку о рыбаке и рыбке» введены мотивы неблагодарности старухи, ее жестокого обращения со слугами, издевательства над стариком. В «Сказке о золотом петушке» картина сонного царства Дадона, смерть сыновей и катастрофическая развязка — все является собственным вымыслом Пушкина. Только «Сказка о попе и работнике его Балде», в отношении сюжета, не выходит из рамок, намеченных в няниной сказке. Пушкин пользовался сказочными мотивами в их общей форме, комбинировал и обрабатывал их по-своему. Поэтому его сказки ни в коем случае нельзя считать подражательными. Легенду о Дон-Жуане обрабатывали и Тирсо де Молина, и Мольер, и Пушкин, и Алексей Толстой — однако все их произведения на эту тему являются совершенно самостоятельными, носящими отпечаток личности автора и эпохи, в которую они писаны. Шекспир вообще не придумывал сюжетов — он брал их из исторических хроник и различных новелл или переделывал пьесы своих предшественников. Гете переделал легенду о Фаусте. Можно ли на этом основании принимать за «подражание» драмы Шекспира или гетевского «Фауста»?

Критики были правы, когда отмечали отсутствие у Пушкина «того простодушия», которым дышат народные сказки. Действительно, пушкинские сказки далеко не «простодушны». Прав был и Белинский, когда писал о невозможности и бессмысленности «переделок» и «прикрашивания» сказок. Но он ошибался, принимая пушкинские сказки за «переделку» и «прикрашивание». Пушкин не передразнивал народных сказочников, не рядился в их одежду, не «перевоплощался». В своих сказках он оставался самим собою; в них отчетливо видно его авторское лицо. Говоря терминами Белинского, Пушкин выражал в них «основную, безразличную, неуловимую для определения субстанциальную стихию, которой представителем бывает масса народа» (то есть бессознательное начало народности), и в то же время то «определенное значение этой субстанциальной стихии», которое развивалось «в жизни образованнейших сословий нации» (то есть сознательное, интеллектуальное начало народности). В этом коренное отличие пушкинских сказок от «нейтральных», «безразличных»,

лишенных индивидуальной физиономии сказок его подражателей.

Пушкинские сказки не имели прямого продолжения в литературе (если не считать нескольких подражаний, появившихся в 30-х годах, из которых только «Конек-Горбунок» Ершова представляет интерес), но научили пользоваться народным материалом, обновили литературные средства и тем самым оказали содействие реалистическому движению. Огромную роль играло при этом обогащение литературного языка, отмеченное еще М. А. Максимовичем, который писал в 1845 году о пушкинских сказках: «Они в истории нашей поэзии важны потому, что были верным и благовременным указанием на своенародный склад и колорит, которым и должно было освежиться господствовавшее изветшалое письменное выражение»¹. Без пушкинских сказок едва ли была бы возможна «Песнь о купце Калашникове» Лермонтова, с ее противопоставлением бунтаря-индивидуалиста Кирибеевича, этого Печорина XVI века, и защитника коренных народных устоев Степана Калашникова, — поэма с ярким индивидуальным авторским замыслом, облеченная в одежду народных исторических песен, органически необходимую для выражения личной авторской идеи.

Дело, однако, не в одном языке, а в реалистическом методе обращения с народным материалом. Народность пушкинских сказок не та, что в «Руслане», — это народность реалистическая. Здесь не были бы возможны такие анахронизмы и абстракции, как сентиментальная идиллия хана Ратмира или меланхолические размышления Руслана на поле битвы. В сказках все поставлено на твердую реальную почву, все согласовано с народными нравами, понятиями и взглядами на вещи. Сквозь фантастическую ткань событий вырисовываются конкретные черты Московской Руси, на которую ориентированы, как мы видели, все бытовые и исторические реалии. Лирика, которая занимает здесь первенствующее положение и господствует над фабульной схемой (особенно в двух чисто лирических сказках), перекликается с мотивами народных песен. Основные ситуации

¹ «О народной исторической поэзии в древней Руси», «Москвитянин», 1845, № 7—8, стр. 51.

напоминают песенные (тоска о родительском доме, выбор невесты, разлука с милой, верность жениху и т. д.). Поведение действующих лиц соответствует подлинным народным нравам, подлинному русскому характеру. Даже в Дадоне виден русский человек, резко отличающийся от противопоставленных ему представителей иного, нерусского мира: арабского звездочета и экзотической шамаханской царицы. Не скрывая и не затушевывая дурной стороны патриархальных традиций, Пушкин вместе с тем подчеркивал и выделял в них светлые стороны — здоровые моральные начала.

Сказочная фантастика приобретает у Пушкина реалистические очертания. Реализм пушкинских сказок заключается, прежде и больше всего, в глубоком проникновении в душу народа, с чем связаны и реалистические художественные приемы: богатство конкретных, вещных деталей (убранство терема богатырей и пр.), пластика и характерность образов и т. д. Реалистическая манера отражается и в языке — точном, скупом, четком: в преобладании слов с конкретным, вещным значением, в простоте и ясности синтаксиса, в почти полном устранении метафорического элемента.

Борис Годунов

Трагедия Пушкина, напечатанная в 1831 году, не имела успеха. Вызывала недоумение необычность формы, далекой и от классического канона, и от шекспировских хроник (где все же есть и деление на акты, и прагматизм в развитии происшествий). Шекспир был уже знаком и понятен, но «Борис Годунов» был непонятен. В разрозненных пушкинских сценах современники не видели «связи» и «целого». Официальный рецензент 1826 года (это был Булгарин)¹ подчеркивал именно отличия «Бориса Годунова» от англо-немецкой драмы. «Это не есть подражание Шекспиру, Гете, Шиллеру, — писал он. — У них всегда есть связь и целое, а у Пушкина, по его словам, «нет ничего целого»: это просто «отрывки» из Карамзина, «переделанные в сцены и разговоры»². Интересно, что на это же указывал и анонимный автор «Разговора» о «Борисе Годунове» в 1831 году: «Это настоящие китайские тени. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму. Есть нечто подобное в драматических

¹ Принадлежность рецензии Булгарину установлена Г. О. Винокуром («Временник Пушкинской комиссии», 1935, т. I. См. также указание Б. В. Томашевского в «Путеводителе по Пушкину», 1931, стр. 65). Предположению об авторстве Булгарина противоречит только категорическое его уверение в 1830 году, что он не читал пушкинской трагедии. Но Булгарин, конечно, мог и соврать.

² М. И. Сухомлинов, Исследования и статьи, СПб. 1899, стр. 219—220.

произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее»¹. Недоумение, вызванное «Борисом Годуновым», объясняется тем, что это был и не Расин и не Шекспир.

Дельвиг в «Литературной газете» пытался отвлечь общее внимание от вопроса о «классификации» и обратиться к оценке «Бориса Годунова» по существу. «Некоторых чересчур любопытных читателей и двух-трех журналистов, — писал он, — занимает важная мысль: к какому роду отнести сие поэтическое произведение? Один называет его трагедией, другой — драматическим романом, третий — романтической драмой и т. д. Назовите его как хотите, а судите его не по правилам, а по впечатлениям, которые получите»². О том же говорили Полевой в «Московском телеграфе» и Надеждин в «Телескопе». Оба иронизировали над любителями литературных рубрик и канонов. Извещая о выходе в свет «Бориса Годунова», Полевой писал: «Поэт не называет его ни трагедией, ни драмой, ни историческими сценами. Он, конечно, знал, что он писал, но, кажется, хочет посмотреть, что придумают другие, определяя сущность его творения. Вот любопытная задача для русской критики! Тем, которые слышали, что Пушкин написал трагедию, скажем, что изданный им «Борис Годунов» есть то самое, что называли им, по слухам, трагедией»³.

Этот «классификаторский» формализм был достоянием не одних сторонников классицизма. Известные литературные рубрики сложились и среди романтиков. Булгарин, примыкавший в первый период своей деятельности к романтикам, приходил к отрицанию «целого» в «Борисе Годунове», потому что мерил его шекспировской меркой. Ему не нравилась излишняя историческая документальность: «характеры, происшествия, мнения — все основано на сочинении Карамзина, все отсюда позаимствовано, автору принадлежит только рассказ, расположение действия на сцене». В пушкинском произведении, по его словам, нет ничего, что показывало бы «сильные порывы чувства» или «пламенное пиити-

¹ «О Борисе Годунове», «Разговор», М. 1831. Перепечатано в «Русской старине», 1890, т. 65, стр. 445—554, и у В. Зелинского, «Критическая литература о Пушкине», М. 1888, ч. III, стр. 106—115.

² «Литературная газета», 1831, № 1, стр. 8.

³ «Московский телеграф», 1831, № 2, стр. 244.

ческое воображение». Замечательно, что и князь Вяземский находил в «Борисе Годунове» «мало создания», разумея под этим недостаток «чувства и воображения», то есть, в сущности, того «романического пафоса» («le pathétique romanesque»), от которого Пушкин сознательно отказался (см. набросок предисловия 1829 г.). Пушкин учитывал свое положение между двумя лагерями и предвидел заранее, что его трагедия разочарует романтиков. «Каюсь, что я в литературе скептик, чтоб не сказать хуже, — говорится в наброске 1827 года, — и что все парнасские секты для меня равны, представляя каждая свои выгоды и невыгоды. Ужели невозможно быть истинным поэтом, не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком?» Именно к романтикам адресовал свою насмешку Надоумко-Надеждин: «Сшутил же над вами Пушкин шутку пробелом, который сделал на заглавном листе «Бориса Годунова!» Теперь извольте поломать свои залетные головы»¹.

Формальные споры скрещивались с вопросами иного порядка. Полевой преднамеренно отводил проблему жанра для того, чтобы тем определеннее высказать свое отрицательное отношение к идейной сущности «Бориса Годунова». Он признавал в нем «шаг к настоящей романтической драме, шаг смелый, дело дарования необыкновенного», но все же только «первый шаг, неполный и неверный для поэта нашего века». Историческая концепция Пушкина казалась ему «запоздалой» и «близорукой», «рабски» списанной с Карамзина. В понятие романтической драмы, как некий существенный признак, он включал пафос свободолюбия, так сильно звучавший в пушкинских поэмах. Этого свободолюбия Полевой, представитель либерального романтизма, не видел в «Борисе Годунове».

С другой стороны, направление пушкинской трагедии внушало недоверие и реакционерам, хранителям классических традиций. М. Е. Лобанов, старый классик, некогда переводивший «Федру» Расина, взялся корректировать одновременно и идеологию и структуру пушкинского «Бориса Годунова». В 1835 году он выпустил трагедию под тем же названием, написанную, правда, с некоторыми отступлениями от безнадежно устаревшей

¹ «Телескоп», 1831, № 4, стр. 556.

классической нормы (пятистопный ямб без рифм, три акта, перемены места и времени), но сохраняющую прагматическую связь в развитии происшествий и выдержанную в строгом монархическом духе. Юродивый здесь проходит через всю трагедию как глашатай религиозно-патриотических истин, пророчествующий о восшествии на престол Романовых и т. д.¹ Характерно, что и автор «Разговора»² о пушкинской трагедии, нападая на бессвязность ее построения и на белые стихи, вместе с тем не без ехидства отмечал и встречающиеся в ней «резкие мысли», компрометирующие идею самодержавия («всегда народ к смятенью тайно склонен», «лишь строгостью мы можем неусыпной сдержать народ», «затягивай державные бразды» и пр.).

«Борис Годунов» не примыкал ни к одному из существовавших драматических жанров. Отсутствие ясной для всех жанровой установки мешало правильному восприятию композиции «Бориса Годунова» и его содержания. Напрасны были призывы Дельвига «судить по впечатлениям»: «впечатления» были сбивчивы вследствие неясности жанра. Катенин, враг всяких «романтических затей», считавший простоту и ясность жанра необходимым условием «прекрасного» и «неизменного» в искусстве, писал о «Борисе Годунове»: «Что от него пользы белому свету?.. На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем. Для которого из чувств человеческих он имеет цену или достоинство?»³

¹ М. Лобанов, «Борис Годунов», трагедия в трех действиях, СПб. 1835.

² Беседуют «помещик» и «учитель». Помещик не согласен с суждением Басманова о всегдашней склонности народа «к смятению»: «Всегда склонен... Русскому ли боярину так отзываться о православном русском народе?» Учителю очень не нравится выражение Бориса в его наставлении сыну: «Затягивай державные бразды». Его оскорбляет также возглас «мужика на амвоне»: «Вязать Борисова щенка», потому что как-никак речь идет о венценосце, которому присягнули в верности, и т. д. Резкий отзыв молодого Белинского об этой анонимной брошюре («Листок», 1831, № 45, и в Собрании сочинений Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. I) объясняется в значительной степени ее доносительскими тенденциями.

³ Письмо к неизвестному лицу (князю Н. С. Голицыну?) от 1 февраля 1831 года. «Помощь голодающим», сборник, М. 1892, стр. 257.

«Борис Годунов» завершает процесс распада классической трагедии, начавшийся в эпоху Озерова и обострившийся вскоре после его смерти (1816). Дебют молодого В. А. Каратыгина в «Фингале» Озерова в конце 1819 года вызвал ряд рецензий, в которых озеровская трагедия подверглась переоценке. С суровой критикой Озерова выступил в «Сыне отечества» А. А. Жандр. Действие «Фингала», по его словам, строится на сцеплении случайностей, в поступках главного героя нет логики, драматическая борьба заменяется сентиментальными лирическими излияниями. Все это приводит его к заключению, что трагедия Озерова вовсе не трагедия: «в плане ее нет никакого плана, характеры не походят ни на какие характеры»¹. В полемике принял участие и Катенин. Отвечая защитникам Озерова, ссылавшимся на «поэтические краски» в его трагедиях (В. И. Соц и Як. Толстой), он писал: «С поэтом, ослушником законов разума, истинный критик поступит, как предписывает Платон: он возложит на голову его венец и с честью... проводит за городские ворота»².

Озеров был последним русским трагиком. «Он у нас один, сравнить не с кем», — это признавал и Катенин. После Озерова оригинальные трагедии почти исчезают из репертуара. На сцене господствуют одни «многоручные» переводы, «плачевные произведения союзных поэтов» (Пушкин, «Мои замечания о русском театре», 1820). «У нас почти никто не пишет трагедий», — свидетельствует Катенин в 1823 году в письме к Колосовой³.

Трагедия вытеснялась соседними жанрами. Непосредственно замещал ее в репертуаре расплывчатый жанр исторических представлений, носивших различные наименования: «историческая драма», «национальное представление», «национальная драма», «русская историческая быль» и пр. («Нашествие Батыя на Венгрию, или Король Бэла IV и Коломан» Коцебу, 1822; «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию»

¹ «Сын отечества», 1820, № 23, стр. 176.

² Там же, № 26, стр. 322.

³ «Русская старина», 1893, март, стр. 646.

Р. М. Зотова, 1823; его же «Александр и София, или Русские в Ливонии», 1823; «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» Шаховского, 1823, и т. п.)¹. Немногочисленные трагедии, появившиеся в этот период, представляли собой, в сущности, такие же исторические инсценировки, только написанные традиционным шестистопным ямбом («Сумбека, или Падение Казанского царства», 1821 и др.). Трагедия перерождалась в историческую инсценировку.

Рядом шли «романтические» (или «романические») «представления», построенные на историческом, экзотическом или «волшебном» материале и сопровождавшиеся музыкой, «сражениями» и «великолепным спектаклем». Сюда относятся инсценировки В. Скотта («Ивангое, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» Шаховского, 1821; его же «Судьба Ниджеля», 1824; «Морской разбойник» Жандра, 1824), переделки Шекспира и Шиллера («Буря», «волшебное-романтическое представление» Шаховского, 1821; «Дева Орлеанская», 1822), инсценировки поэм Пушкина («Фин, волшебная трилогия» Шаховского, 1824, и его же «Керим-Гирей, или Бахчисарайский фонтан», 1825)². Все эти пьесы романтического жанра в руках Шаховского, который писал их то правильным поэмым ямбом («Бахчисарайский фонтан», куда включены и подлинные стихи Пушкина), то белыми стихами, то вольными стихами, смешанными с прозой, обнаруживали стремление возвыситься до уровня прежней трагедии. С 1819 года, по словам Арапова, «обозначился резко период романтической драмы. Классицизм начал выходить из употребления и оставался только в тех трагедиях, которые держались превосходной игрой Е. С. Семеновой»³.

Соседство «романтического» репертуара влияло на сценическую трактовку исторических пьес, которые тоже превращались в «великолепные спектакли» с музыкой

¹ См. Арапов, Летопись русского театра, СПб. 1861, и сценические экземпляры указанных пьес в Ленинградской театральной библиотеке им. Луначарского.

² О «романтических представлениях» и переделке «Бури» Шекспира см. исчерпывающие данные в интересной работе А. С. Булгакова — «Раннее знакомство с Шекспиром в России» («Театральное наследие», изд. Гос. Академ. театра драмы, Л. 1934, сборник I, стр. 78—80).

³ Арапов, Летопись русского театра, СПб. 1866, стр. 278.

и «сражениями». Так именно ставилась в 1826 году старая трагедия Крюковского «Пожарский», которую Катенин иронически титуловал «Пожарский на коне», ибо, как он описывал это в письме к Бахтину, «Пожарский-Каратыгин (не разевая, впрочем, рта) выедет верхом на белом коне с пышностью отменной», причем «два дурака поведут коня за удила»¹. В том же духе Катенин характеризовал эти «великолепные спектакли» в 1830 году: «Трофеи из лат, знамена, регалии, колесницы и, что всего хуже, лошади — все это одного поля ягода, все ridiculous mock'ries»². И когда на афишке прочтешь: великолепный спектакль, смело бейся об заклад, что без хохота вечер не пройдет»³. Под давлением «великолепных спектаклей» старая трагедия расиновского типа почти сходит со сцены. Катенин с горечью писал Колосовой (6 сентября 1826 года): «Трагедия, угостив два раза добрых патриотов Пожарским на коне, готовится потешить романтиков «Бахчисарайским фонтаном». О «Баязете» (Расина. — А. С.) и «Андромахе» (Катенина. — А. С.) более не думают»⁴.

«Борис Годунов» Пушкина, если взять его на фоне текущего репертуара, не был такой неожиданностью, как это представляется с первого взгляда. Самый термин «романтической трагедии», примененный Пушкиным к «Борису Годунову» (письмо к Вяземскому 13 июля 1825), был в употреблении. «Исторической и романтической трагедией» назывались «Дева Орлеанская», переделанная в прозе из драмы Шиллера (поставлена 31 мая 1822). Просто «романтической трагедией» именовалась написанная поэмным ямбом по Пушкину пьеса Шаховского «Керим-Гирей, или Бахчисарайский фонтан». Она была поставлена только 28 сентября 1825 года, но часть ее (действие II и отрывки действия III), с подзаголовком «романтическая трагедия», была напечатана раньше в «Русской Галии», которую Пушкин получил в апреле 1825 года (см. письмо к брату в апреле 1825 года). Перенесенный на сцену, «Борис Годунов»

¹ А. А. Чебышев, Письма Катенина к Бахтину, оттиск из «Русской старины», 1911, стр. 90.

² смешные нелепости (англ.). Цитата из Шекспира.

³ «Размышления и разборы», «Литературная газета», 1830, № 70, стр. 275.

⁴ «Русская старина», 1893, апрель, стр. 212.

мог бы восприниматься в плане «великолепного спектакля» с музыкой (сцена в замке Мнишка: «ряд освещенных комнат, музыка»), «сражениями» (сцена на равнине близ Новгорода Северского с трубами и барабанами в финале), «великолепным спектаклем» и даже с лошадьми, которые так огорчали Катенина (ремарка: «Димитрий верхом») ¹. Во всяком случае, еще в 1826 году Пушкин думал о постановке «Бориса Годунова» и обращался через Катенина с какими-то предложениями по этому поводу к Колосовой, которую, очевидно, хотел видеть в роли Марины. Катенин отвечал на это: «Она с охотою возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит, и оба желаем ошибиться». Впоследствии Пушкин определенно указывал именно на реформу театра, как на одну из задач своего «Бориса Годунова»: «Нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой», «Дух века требует великих перемен и на сцене драматической» (наброски 1827—1828). Главным препятствием для постановки было присутствие духовенства в числе действующих лиц, на что указывал в своем докладе Булгарин: «У нас не выдвигали патриарха и монахов на сцене».

з

С начала 20-х годов ставится вопрос о создании новой трагедии, отвечающей по форме и содержанию «духу века», то есть вкусам и общественным стремлениям современности.

Поиски велись в различных направлениях. Катенин пытался возродить на сцене в чистом виде стройность и простоту Расина. Правильность плана, логическое развитие действия, историческое «правдоподобие» и верность человеческой «натуре» — вот требования, которые он предъявлял к трагедии. Он боролся поэтому против сентиментальности Озерова и против школы Вольтера, которая ради либеральной пропаганды жертвовала, по его мнению, исторической правдой, искажала «натуру»

¹ Ср. с этим замечание автора «Разговора» (1831) — «у кулисных-то мастеров заболели бы руки» (в случае постановки «Бориса Годунова»).

и нарушала нормальный ход действия в трагедии. Спасение высокого жанра трагедии он видел только в возвращении к Расину.

Кюхельбекер шел еще дальше. В своих «Аргивьянах» (1823—1826) он воспроизводит форму античной трагедии с участием хора¹. И Катенин и Кюхельбекер думали найти выход из кризиса в подражании законченным классическим образцам.

Менее принципиально обращение А. А. Жандра, прежде союзника Катенина, к дорасиновской трагедии Ротру «Венцеслав» (1647), представляющей, подобно «Сиду» Корнеля, переделку испанской пьесы (Франческо де Рохас). Русский перевод этой трагедии, сделанный Жандром (1825), в сущности, открывал дорогу Шекспиру. Сложность перипетий, повороты на темпераменте (необузданный характер наследника престола Владислава и его раскаяние), интрига, построенная на *qui pro quo*² (брат Владислава, его тайный соперник, в своих сношениях с возлюбленной прикрывается именем своего друга, герцога Фредерика, и Владислав убивает брата, принимая его за герцога), — все это связывает «Венцеслава» с испанским подлинником и придает трагедии романтический характер. Естественно отрицательное отношение Катенина к предприятию Жандра. По поводу «Дон-Карлоса» Шиллера он писал Бахтину: «Его хвалят точь-в-точь как, помните ли, «Венцеслава», а пьеса еще несравненно хуже (1829)»³.

Большой интерес вызывали французские политические трагедии. Историческим материалом (преимущественно английским) французские драматурги эпохи Империи и Реставрации пользовались как прикрытием для высказываний на политические темы дня. В трагедии Лансиваля «Гектор» (1809) в лице Гектора изображалась гражданская доблесть Наполеона, для которого «l'honneur de la patrie»⁴ выше всех личных интересов. Это был не только панегирик Наполеону, но и конкретный политический намек: надо было сопоставить мирную

¹ Об «Аргивьянах» см. Ю. Н. Тынянов, Архаисты и новаторы, изд. «Прибой», 1929, стр. 292—329.

² один за другого (*лат.*).

³ А. А. Чебышев, Письма Катенина к Бахтину, оттиск из «Русской старины», 1911, стр. 137.

⁴ честь отечества (*франц.*).

политику Гектора-Наполеона с беспощадной свирепостью ахейцев-англичан, добивавшихся уничтожения Франции¹.

В эпоху Реставрации «применения» («allusions») становятся серьезным политическим оружием в руках либеральной оппозиции. Под видом античных героев на сцене выступают деятели современности или недавнего прошлого. Построение и ход трагедии целиком подчиняются публицистической цели. Жуи, изображавший в 1813 году в трагедии «Типпо-Саиб» английскую тиранию в Индии (отзвук наполеоновского плана похода в Индию), в 1819 году в трагедии «Велизарий» изображал горестную судьбу отрешенного от власти героя и торжество коронованных ничтожеств. В трагедии «Сулла» («Силла», «Sylla», 1821) римский диктатор обозначал Наполеона, актер Росций — близкого к Наполеону актера Тальму. Диктатура Наполеона оправдывалась необходимостью защитить республику от внешних врагов².

В русской обстановке явные политические «применения» были невозможны. Но и здесь историческая тематика маскировала политическую современность. «Аргивяне» Кюхельбекера и в отношении античного материала, и в отношении политической установки аналогичны трагедиям Жуи, с той, однако, существенной разницей, что вместо конкретных деятелей и событий берется обобщенная политическая тема (декабристская тема освобождения отечества и убийства тирана), причем действию придается внутренняя закономерность и события воспроизводятся в строгом соответствии с историей. «Второй план», таким образом, является действительно скрытым (что было удобно и в цензурном отношении).

Этот «второй план» характерен для всех новаторских попыток в трагедии. Он ощущается и в «Венцеславе», где затрагивается вопрос о царской власти и слышатся намеки на современность. «Венцеслав» был запрещен

¹ Тотчас по возвращении Наполеона с острова Эльбы в 1815 году был возобновлен «Гектор», и Наполеон, присутствовавший на спектакле, был предметом оваций («Journal de l'Empire», 22 avril, 1815). «Гектор» шел в конце 1815 года (30 декабря) и на русской сцене (Арапов, *Летопись русского театра*, СПб. 1861, стр. 245).

² Интересно сообщение Д. Н. Свербеева («Записки», М. 1899, стр. 236) о бонапартистских манифестациях в Париже в 1826 году на представлениях «Суллы», где Тальма в роли Суллы явно изображал Наполеона.

как по новости стихосложения (вольный разноstopный стих, частью белый), так и по причине возможных политических сближений: тема наследника-братоубийцы (принц Владислав) могла ассоциироваться с отцеубийством Александра I. «Проклятая цензура, дура, карикатура и фигура, запретила, бог знает почему, «Венцеслава», — сообщал Каратыгин Катенину 20 января 1825 года¹.

Пушкин с особой похвалой отозвался о «Венцеславе», первое действие которого было напечатано в «Русской Талии» (1825). «По мне чудно хорошо, — пишет он Катенину (сентябрь, 1825). — Старика Ротру я не читал, по-гишпански не знаю, а от Жандра в восхищении». Следует отметить совпадения в «Венцеславе» с «Борисом Годуновым» в высказываниях о царской власти и о «мнении народном»:

Но сколько же зато скорбей
Царь переносит на престоле!
Ах! что б ни делал он для подданных своих,
Он никогда ничем не угодит на них!..
Начнет войну — он зло своей отчизны;
Даст мир врагу — он страхом побежден...
Вот плата вечная за все его труды!²

У Пушкина:

Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!

и т. д.

Совпадает и мотив преступного правителя (в данном случае наследника престола). Король Венцеслав говорит принцу Владиславу:

В злодействах новых слух винит тебя по граду,
И, правый, ты в глазах народа виноват!³

У Пушкина:

Кто ни умрет — я всех убийца тайный...

и пр.

¹ «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 286.

² «Русская Талия», 1825, стр. 56.

³ Там же, стр. 57.

Катенин, радикал в политике и строгий формалист в искусстве, с ожесточением нападал на публицистику французских драматургов, в которых видел достойных преемников «первого раскольника» Вольтера. «Есть ли во Франции новые трагедии? — писал он Колосовой в Париж (3 февраля 1823). — Вы знаете, что этим именем я не называю пяти актов в стихах, в которых изображены мнимые исторические события, на самом деле служащие личиной для удобнейшей декламации о законной власти, о Бурбонах, о Бонапарте, об обеих камерах и о половинном жаловании наполеоновских солдат»¹. В другом письме: «Повсюду нахожу политику, намеки, а впрочем, ни плана, ни интереса, ни правдоподобия и ни малейшей природы»². Жуи, по его мнению, «не имеет ни дара трагического, ниже хороших правил; он принадлежит к Вольтеровой школе, Альфиерием и революцией еще исковерканной. Вообще все новые трагедии совсем не трагедии, а разговоры о политике, перемешанные с оперными или балетными великолепными спектаклями»³. По поводу помещенного в «Русской Талии» отрывка из трагедии «Сулла» в переводе П. Корсакова (сцена диктатора с Росцием) он пишет: «Сама трагедия «Сулла» должна быть вздор. Сцена диктатора с Росцием бессмыслица: может ли Росций уверять Суллу, что все римляне бывают в театре, когда он им представляет Регула, Фабия, Сципиона и т. п.? Это говорит Тальма, а не Росций; в Риме никогда не выводили на театр своих великих мужей»⁴.

Характерно, однако, что Катенин в своей трагедии «Андромаха» (1818—1825), написанной на расиновскую тему, вольно или невольно подчиняется «духу века», сохраняя, правда, в целостности внутреннюю закономерность трагедии. Он переносит центр тяжести на моральную жертву Андромахи, выдвигает на первый план мотив мстителя Астианакса (отсутствующий у Расина), резко противопоставляет моральную высоту побежденных троянцев (Андромаха, Астианакс) и низость победителей-

¹ «Русская старина», 1893, март, стр. 643.

² Там же, стр. 645—646.

³ А. А. Чебышев, Письма Катенина к Бахтину, отпечаток из «Русской старины», 1911, стр. 61.

⁴ Там же, стр. 87.

ахейцев (Агамемнон, Улисс), совершенно устраняет любовную интригу Ореста и Гермионы, занимающую у Расина центральное место, и превращает Пирра в грубого насильника (у Расина он рыцарь и жертва). В соответствии с этим меняется и развязка: Астианакс взят Зевсом на небо «как новый Ганимед», то есть отмщение берет на себя высшая справедливость. В действие, между прочим, введен Агамемнон в качестве красноречивого царя-лицемера (его нет у Расина). Как известно, тогда именем Агамемнона обычно обозначали императора Александра I. Расшифровка политической символики этих перемен в традиционном сюжете не представляет затруднений.

Наличием «второго плана» в катенинской трагедии, несомненно, объясняются сочувственные отзывы о ней Пушкина, который связывал с «Андромахой» «один из лучших вечеров своей жизни»: «помнишь? на чердаке у Шаховского» (Катенину, сентябрь 1825). Отрывки из «Андромахи» (III действие) были помещены в «Русской Талии». «Прочел в Булгарине твое третье действие, — писал Пушкин, — прелестное в величавой простоте своей». В 1827 году «Андромаха» шла на сцене и тогда же напечатана отдельным изданием. В 1830 году в статье о драме Пушкин называл «Андромаху» «лучшим произведением нашей драмы по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому». В финальном монологе Андромахи очень ясно звучит личная скорбная нота великого неудачника Катенина:

А ты, великий Зевс, вы, боги правосудны,
Чей промысл строг и благ, чьи все заветы чудны,
Пред дальним странствием к вам, плача, вопию:
Подайте силу мне нести печаль мою,
Доколе сжалитесь, и горстью будет праха
Гонимая людьми и вами Андромаха.

Пушкин разделял точку зрения Катенина в отношении французской «трагедии применений». Он мог с полной добросовестностью заявлять, что «красноречивые журнальные выходки» неуместны на трагической сцене. «Француз пишет свою трагедию, — говорится в наброске 1827 года, — с *Constitutionnel* или *Quotidienne*¹ перед гла-

¹ «Конституционалист» или «Ежедневник» — французские либеральные газеты.

зами, дабы шестистопными стихами заставить Суллу¹, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Вильмене или о Каннинге». Точно так же он был вправе отрицать наличие такого рода «allusions» в своей трагедии. «Хотите ли знать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применения — намеки, «allusions» (там же). И позднее в письме к Бенкендорфу (16 апреля, 1830): «Два или три места привлекло его (царя. — А. С.) внимание, потому что в них как будто заключались намеки на обстоятельства тогда еще недавние (царские замечания 1826 года. — А. С.)»². Все эти заявления были правдивы. Пушкин, как и Катенин и Кюхельбекер, требовал от «истинной трагедии» внутренней организованности и исторической верности. Драматический автор, по его словам, должен «отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый» (набросок 1827). «Затейливый способ» французов в глазах Пушкина действительно был дешевой.

Однако это не исключало «второго плана», то есть общей политической мысли, определяемой всем ходом действия в трагедии и самым выбором темы. Пушкин пользовался материалом Карамзина. Но почему? «Что за чудо эти два последние тома Карамзина, какая жизнь! C'est palpitant comme la gazette d'hier» (август 1825)³. Тема X и XI томов Карамзина (народное восстание) была сама по себе для него животрепещущей современностью, как для Кюхельбекера тема убийства сиракузского тирана Тимофана (Кюхельбекер тоже изучал источники)⁴. Верность истории давала потом возможность оправдывать естественные «allusions» ссылкой на то, что все мятежи похожи друг на друга, и на то, что драматический автор не может отвечать за слова, которые он вкладывает в уста исторических персонажей (письмо Бенкендорфу). «Поэтому надо обращать внимание только на дух, в котором писано целое сочинение (l'esprit dans lequel est conçu l'ouvrage entier)»⁵, — дипломатически писал Пушкин Бенкендорфу. Но это для

¹ У Пушкина в рукописи описка: «Сциллу».

² Оригинал по-французски.

³ Это свежо, как вчерашняя газета (франц.).

⁴ Ю. Н. Тынянов, Архаисты и новаторы, стр. 312—313.

⁵ Дух, в котором задумано произведение в целом.

Бенкендорфа было труднее, чем вылавливать отдельные «вольные» тирады.

«Второй план» все-таки существовал, и заявления Пушкина были дипломатической хитростью¹.

4

Пушкин подошел к «Борису Годунову» обходным путем — через романтическую поэму. Он начал с «Вадима» (1821—1822), трагедии, задуманной в духе публицистической вольтеровской школы. Его Вадим — условный образ, отвлеченный республиканец подобный Бруту-старшему и Бруту-младшему в трагедиях Вольтера. В отрывке совершенно отсутствует историческое «правдоподобие». В речах героев (в стихотворном фрагменте) ясно сквозит современность, звучит та политическая «декламация», против которой протестовал Катенин. По замыслу это была, как видно из плана, каноническая пятиактная трагедия с традиционной любовной коллизией в центре. Отрывок ее написан обычными александрийскими стихами. Пушкин бросил трагедию о Вадиме, потому что легенда не давала ему твердой исторической опоры.

Однако опыт «Вадима» не пропал даром. Пушкин драматизирует романтическую поэму («Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») ². «Бахчисарайский фонтан», переделанный Шаховским в «романтическую трагедию», был представлен с огромным успехом (28 сентября 1828).

Черновой фрагмент «Бориса Годунова», написанный четырехстопным ямбом, указывает на переходный момент, когда Пушкин еще не расстался с первоначальным планом «романтической трагедии» и представлял ее себе в очертаниях драматизированной поэмы. Выбор четырехстопного ямба, хотя бы для отдельных сцен, служил уже указанием на общий характер жанра.

Вопрос о реформе стиха трагедии ставился с тех пор, как ясно обозначалось падение классической трагедии.

¹ Та же «хитрость» отмечалась современниками и в «стансах». «О стансах Пушкина («Друзьям») скажу вам, что они, как и многие вещи в нем, *плутовские*» (А. А. Чебышев, Письма Катенина к Бахтину, оттиск из «Русской старины», 1911, стр 115).

² По словам Анненкова, сам Пушкин говорил друзьям, что дорога к драме ему открылась после «Цыган».

Еще в 1816 году в «Вестнике Европы» молодой поэт С. Т. Саларев предлагал для оживления трагедии писать ее прозой. «Не оказалось ли бы в трагедиях более успехов, если бы они писаны были прозою?» — спрашивал он¹. На первый взгляд вопрос чисто формальный, но за ним по сути дела скрывалось стремление придать трагедии более исторический характер, приблизить ее к историческим инсценировкам.

В 1817 году в «Сыне отечества» появились «Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы» (Ф. Н. Глинка), прочитанные перед этим в собрании петербургского Вольного общества любителей словесности 11 октября 1817 года. Отрывки написаны четырехстопным амфибрахием без рифмы, с однообразными ударениями на последнем слоге, причем действующие лица обозначены номерами, а не именами. Как гласит примечание, «отрывок не принадлежит ни к какому целому, а написан только для опыта, чтобы узнать, могут ли стихи такой меры заменить александрийские и монотонию рифмы, которая едва ли свойственна языку страстей»².

¹ «Вестник Европы», 1816, № 2, стр. 144.

² «Сын отечества», 1817, № 44, стр. 223—226. Отрывки подписаны инициалами «Ф. Г.» (Федор Глинка). Характерно, что новаторство в стихотворной форме трагедии связано с явным декабристским духом. Содержание первого явления излагается так: «Один из верных сынов покоренного тираном отечества увещевает сограждан своих в тишине ночи к подъятию оружия против насильственной власти». Герой, обозначенный числом «1» (по всей вероятности, Вадим), держит такую речь:

Друзья! уклоняясь от злобы врагов,
К свиданью полночный назначил я час.
Теперь все спокойно, все предано сну;
Тиранство, на лоне утех, на цветах —
И *рабство*, во прахе, под тяжким ярмом,
Спят крепко!.. Не спит лишь к *отчизне любовь*,
Она не смыкает слезящих очей:
Скитаясь по дебрям, при бледной луне,
Рыданьем тревожит полуночный час
И будит свободу от смертного сна.
Свобода! Отчизна! Священны слова!
Иль будете вечно вы звуком пустым?
Нет! Мы воскресим вас! Не слезы и стон
(Ничтожные средства душ робких и жен),
Но меч и отвага к свободе ведут!
Умрем иль воротим *златые права*,
Что кровию предки купили для нас!
Чем жизнь в униженье, стократ лучше смерть!..

Наконец в 1825 году, по поводу отрывка «Венцеслава» в «Русской Талии», Полевой прямо рекомендовал пользоваться в трагедии четырехстопным ямбом романтической поэмы, ссылаясь при этом на Пушкина: «Нам кажется, что, если бы А. С. Пушкин писал трагедию своим любимым четырехстопным ямбическим размером, стихи были бы прекрасны»¹. Этим заявлением возмутился Катенин. «Главное дело теперь, — писал он Бахтину 17 февраля 1825 года, — в направлении, которое невежды хотят дать нашему театру; у них на одну сцену в прозе не хватит ума, а они под эгидою проказника Шлегеля объявляют войну здравому смыслу, Эсхилу, Софоклу и Расину, в трагедии требуют пушкинских стихов на манер «Кавказского пленника»... О небеса!»

Черновой фрагмент «Бориса Годунова» датируется приблизительно летними месяцами 1825 года. В это время Пушкину были известны и «Венцеслав» Жандра (где встречается, между прочим, и четырехстопный рифмованный ямб), и выступление Полевого, и «Бахчисарайский фонтан» в переделке Шаховского. На этой стадии «Борис Годунов» был еще, очевидно, «романтической трагедией» в том духе, в каком ее понимали романтики. Димитрий в данном фрагменте проявляет свойственные романтическому герою «сильные порывы чувства» и говорит характерной романтической речью:

Где ж он? Где старец Леонид?
Я здесь один, и все молчит,
Холодный дух в лицо мне дует,
И ходит ветер по главе...

Романтическая трактовка Димитрия обусловила четырехстопный ямб. Следует отметить, что в заголовке фрагмента фигурирует еще эпический термин «повести» («драматическая повесть»), отпавший потом в окончательной редакции. Влияние эпических жанров сказывается также в делении на «части», которое еще сохранялось в сентябре 1825 года (в письме к Вяземскому: «Сегодня кончил я вторую часть моей трагедии, всех, думаю, будет четыре»). Надо заметить, что на «части» была разделена и «волшебная трилогия» Шаховского «Фин» (представлена 3 ноября 1824 г.).

¹ «Московский телеграф», 1825, № 2, стр. 115.

Решающую роль в ликвидации первоначального замысла «романтической трагедии» сыграл документальный исторический материал, который заставил в конце концов и совершенно отказаться от четырехстопного ямба, и до известной степени отступить от трактовки героев в духе романтической поэмы. Новый план трагедии оказался трезвее, прозаичнее и, с точки зрения вульгарных романтиков, холоднее. План «романтической трагедии» в том значении, какое придавали этому термину романтики, не осуществился. Инсценированный Шаховским «Бахчисарайский фонтан», с точки зрения вульгарных романтиков, был «романчнее».

Вопрос об использовании русского исторического материала для трагедии, обсуждавшийся и раньше, стал в 1825 году — в период подготовки восстания — на конкретную почву. Булгарин в «Русской Талии» указывал на русские летописи как на богатейший источник драматических положений и характеров. Летописи, по его словам, «дышат красноречием, высокими чувствованиями и мыслями, выражены языком звучным и оригинальным». «Народная русская трагедия» может возникнуть, по его мнению, только на основе летописей. Здесь именно, говорит он, «наши драматические писатели должны почерпнуть характеры, обороты языка и выражений, а не у Шекспира, Шиллера, Гете, Расина, Корнеля и Вольтера». «Какая французская Андромаха, — заявляет он демонстративно, — сравнится с нашею Ярославною, оплакивающей потерю супруга своего Игоря родным языком чувства и горести!»¹ Катенин принял это за намек на свою «Андромаху», отрывок из которой был помещен в той же «Русской Талии»: «Грибоедов, а за ним и Каратыгин уверяют меня, что цель Булгарина унижить Лобанова и Гнедичева перевод Андромахи; это вздор — говорено вообще, к счастью, очень глупо»².

В этом булгаринском выступлении как будто намечалась та самая средняя линия между классическим Расином и романтически истолкованным Шекспиром, какой придерживался и Пушкин. Совпадала внешне и характеристика летописей. Самый лозунг «русской народной

¹ «Русская Талия», 1825, стр. 350.

² А. А. Чебышев, Письма Катенина к Бахтину, оттиск из «Русской старины», 1911, стр. 85.

трагедии» отчасти напоминает позднейшие высказывания Пушкина относительно «народных законов драмы Шекспировой» и «кипящих источников поэзии», в которых «утомленный» французской трагедией вкус ищет «иных, сильнейших впечатлений» (наброски 1827—1828). Пушкин получил «Русскую Талию» в начале работы над «Борисом Годуновым» (апрель 1825) и ознакомился со статьей Булгарина. Следует добавить, что заглавие и концовка рукописной редакции «Бориса Годунова» 1825 года («Комедия о настоящей беде Московскому государству...», «Конец комедии, в ней же первая персона царь Борис Годунов») составлены по образцу старинных «комедий» из списка 1709 года, помещенного в той же «Русской Талии»¹.

Однако все эти совпадения — кажущиеся. Булгарин был вульгарным романтиком. Он тянул к полуполюгендарной Ярославне, то есть, в сущности, к беспочвенной патриотической риторике, представляя себе при этом что-то вроде зотовских «национальных драм», только литературно улучшенных. Пушкин же стремился к политической трагедии, построенной на документальном изучении материала.

5

В ответ на запрос кн. Вяземского о «плане» трагедии Пушкин писал (сентябрь 1825): «Ты хочешь плана (разрядка Пушкина. — А. С.)? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том Карамзина, вот тебе и план». Позднее, в наброске предисловия: «Карамзину следовало в светлом развитии происшествий...» Метод работы виден и в конспекте исторических событий, сделанном по Карамзину. Карамзин для Пушкина был документом².

¹ «Описание» комедий, хранившихся в 1709 году в посольском приказе. Тут «Комедия о крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр, царь Македонский». «О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух» и др. («Русская Талия», 1825, стр. 11). Перечисление тех же точно названий в официальном отзыве 1826 года является решающим доказательством авторства Булгарина. В «Русской Талии» (стр. 8) говорится также и о трагедиях царевны Софьи Алексеевны, упоминаемых в письме Пушкина к Катенину (сентябрь 1825).

² Подробное сличение «Бориса Годунова» с «Историей» Карамзина произведено Г. О. Винокуром (см. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1935, т. VII).

Отсюда неожиданная форма драматической структуры, уничтожение принятого даже у романтиков деления на акты или «части» и превращение трагедии в ряд исторических сцен-фрагментов.

Обращение к документальному материалу определило характер жанра и попутно выбор метра. От мало-подвижного александрийского стиха в отрывке «Вадима», через гибкий четырехстопный ямб поэмы, Пушкин перешел к «англо-немецкому» размеру¹, который в его руках целиком подчинился эмоциональному движению диалога. Белые стихи имели не только формальное значение; они ассоциировались с политической окраской жанра. В 1826 году, после декабрьского восстания, комитет дирекции театров (по поводу трагедии П. А. Корсакова «Гедвина и Ягеллон») принял постановление впредь совсем не рассматривать трагедий, написанных белыми стихами, мотивируя это тем, что «сие стихосложение, походя совершенно на мерную прозу (*prose cadencée*), то есть худшую из проз, не только не соответствует достоинству трагедии, но не может быть терпимо ни в каком драматическом сочинении². Постановление это было продиктовано отнюдь не одними литературными соображениями. Белыми стихами были написаны «Аргивяне» декабриста Кюхельбекера. Ими отчасти пользовался Жандр в запрещенном «Венцеславе». Пушкин потом ссылался на обоих, как на своих предшественников (минуя «Пир Иоанна Безземельного» Катенина и «Орлеанскую деву» Жуковского, как произведения иного жанра)³. Ссылка его на «Аргивян» едва ли имела в виду

¹ Так называли в то время пятистопный белый (без рифм) ямб. Размер этот именовался также романтическим (в отличие от классического шестистопного ямба).

² С. Танеев, Из прошлого императорских театров, М. 1886, стр. 8. П. А. Корсаков (брат лицейского товарища Пушкина) — переводчик либеральной трагедии Сорена «Спартак» и «Силы» Жуи.

³ «Пир Иоанна Безземельного» — одноактный «пролог» к драматической переделке «Айвенго» В. Скотта. «Орлеанская дева» — романтическая драма, а не трагедия. Катенин, не допуская в трагедии ничего, кроме александрийского стиха, сам настаивал на своем первенстве перед Жуковским в применении белого стиха в драме. По поводу журнальных заявлений о новости стиха «Орлеанской девы» (1823) он с возмущением указывал на свой «Пир Иоанна Безземельного» (1818), написанный именно англо-немецким, или романтическим, размером (письмо к Бахтину 26 февраля 1823 года). Эти жанровые разграничения были ясны и Пушкину. Момент этого

только формальную связь с «Борисом Годуновым» по линии «пятистопного ямба». Она, несомненно, намекала на общность направления. Реформа стиха и для Пушкина ассоциировалась с определенным политическим содержанием. Собираясь выступить с «Борисом Годуновым», Пушкин не без задней мысли помянул Кюхельбекера в предполагаемом предисловии.

Одновременно с «Борисом Годуновым» Пушкина тоже белыми стихами была написана трагедия Хомякова «Ермак» (издана в 1832 г.). Характерно, что Пушкин не включал «Ермака» в число явлений, содействующих «преобразованию нашей сцены», так как это есть «более произведение лирическое, чем драма». За этим скрывалось и другое соображение: «Ермак» идет по пути патриотической драматургии в духе «национальных» драм Зотова, предваряя в этом отношении «Руку всевышнего» Кукольника и прочие шаблонно-монархические пьесы 30-х годов.

6

Пушкин пользовался карамзинскими фактами, но при этом переосмыслял их. У Карамзина сам Борис является виновником своей гибели. «В течение первых лет, — повествует историк, — Россия любила (разрядка Карамзина. — А. С.) своего венценосца, желая забыть убиение Димитрия или сомневаясь в оном». Но «венценосец знал свою тайну». Своей подозрительностью и жестокостью (главным образом относительно Романовых, которых народ «жалел») он сам оттолкнул от себя русских людей, и в их настроении произошла перемена: «Глас отечества уже не слышался в хвале частной, и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян — они уже не любили Б о р и с а (разрядка Карамзина. — А. С.)»¹.

жанрового отличия не учтен Г. О. Винокуром в его исчерпывающем комментарии к «Борису Годунову» (см. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1935, т. VII). Он пишет: «Непонятно, как Пушкин мог забыть действительно первый опыт пятистопного белого ямба в России — «Орлеанскую деву» Жуковского». Пушкин не упомянул ни той, ни другой вещи потому, что обе принадлежали к другим жанрам («драма», «пролог»).

¹ Н. М. Карамзин, История государства российского. т. XI, гл. II.

Причиной гибели Бориса оказывается, таким образом, его преступление.

Пушкин как будто сохраняет концепцию Карамзина. Но мотив убитого Дмитрия и виновной совести Бориса, фигурирующий в разговорах действующих лиц, в конечном итоге оказывается выключенным из причинной связи событий. Вместо патетического «они уже не любили Бориса» вводится объяснение другого порядка, отсутствующее у Карамзина:

...Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха!..

Этим самым убийство Дмитрия вообще снимается со счета и превращается в условный лозунг восстания, управляемого совсем другими причинами. Моральная мотивировка Карамзина подменяется социальной¹.

Характерны советы, которые Карамзин передавал Пушкину через Вяземского. «Карамзин говорит, — пишет Вяземский, — что ты должен иметь в виду в начертании характера Бориса *дикую смесь*: набожности и *преступных страстей*. Он беспрестанно перечитывал библию и искал в ней оправдания себе. Это противоположность драматическая!» (6 сентября 1825). Пушкин отвечал с явной иронией: «Благодарю тебя за замечания Карамзина о характере Бориса. Они мне оченьгодились. Я смотрел на него с *политической точки*, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и т. п.» Это написано 13 сентября 1825 года, когда, по собственным словам Пушкина, была уже закончена «вторая часть» (то есть половина трагедии).

¹ Концепцию Карамзина точно воспроизводит М. Е. Лобанов в своей трагедии «Борис Годунов». Исходной точкой здесь служит «подозрительность» Бориса, о которой толкуют бояре в первой же сцене. Жалость к преследуемым Романовым возбуждает против Бориса народ, «граждане» на улицах говорят о своей «нелюбви» к Борису, небесные знамения грозят ему карой и т. д. В этом-то и состояла «поправка», которую вносил Лобанов в пушкинскую трактовку. Белинский в «Молве» дал осторожный, но отрицательный отзыв о трагедии Лобанова. Лобанов в ответ разразился в речи, читанной в Академии наук, целой филиппикой против «вредного духа новейшей словесности», в защиту которой выступил Пушкин в «Современнике» («Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности», 1836, кн. III).

По мысли Карамзина, весь ход событий в трагедии должен был определяться поведением Бориса, свойствами его характера, душевным состоянием и т. д. Это соответствовало и его историческим взглядам, и понятиям о шекспировской трагедии. Ответ Пушкина дипломатичен вдвойне: и по отношению к Карамзину, и по отношению к Вяземскому, с точки зрения которого «дикая смесь набожности и преступных страстей» была находкой для центрального героя романтической трагедии¹.

То же происходит и с Димитрием. В основу его характеристики Пушкин кладет замечание Карамзина о нем как о «мечтателе». Все злодейские черты, которыми в дальнейшем награждает его историк, устраняются. При этом отдельные словесные заимствования только подчеркивают переосмысление карамзинского материала (например, у Карамзина — «скучая низким состоянием», у Пушкина — «монашеской неволею скучая»). Характерно, что самозванец, который у Карамзина титулуется не иначе, как «расстрига», «злодей», «гнусный сластолюбец» и т. д., у Пушкина дважды на пространстве трагедии (и отнюдь не случайно, а с определенным художественным расчетом) обозначается именем «Димитрия» (на поворотном пункте диалога с Мариной и в знаменательный момент победы под Новгородом-Северским: «Довольно, шадите русскую кровь»). «Хитрый обманщик», эксплуатирующий доверчивость «россиян» и их привязанность к памяти убитого за тринадцать лет назад царевича, у Пушкина делается точкой притяжения перманентного народного недовольства («всегда народ к смятенью тайно склонен»), обострившегося благодаря особым обстоятельствам (монолог Бориса: «Бог насылал на землю нашу глад, народ завыл, в мученьях погибая», и пр.). Успех пушкинского Димитрия обеспечивается «мнением народным» и ожиданьем Юрьева дня. Обаяние принятого им на себя имени, таким образом,

¹ Надо учесть, что Вяземский гостил в то время в Царском Селе у Карамзина, через которого велись хлопоты об освобождении Пушкина из ссылки; следует также вспомнить дипломатические приемы Пушкина — даже в отношении с друзьями (Вяземским, Жуковским, Катениным) — в тех случаях, когда приходилось считаться с уровнем их понимания.

оказывается ни при чем (слова пленника: «хоть вор, а молодец»).

Среди действующих лиц в «Борисе Годунове» Димитрий наименее историчен. «Милый авантюрист» (пушкинское определение 1825 года), представленный в трагедии, не совпадает с историческим Димитрием, каким он впоследствии показал себя на престоле (например, насилие над Ксенией). История в данном случае была для Пушкина помехой. Поэтому он считал своей «священной обязанностью» не верить во взведенное на его героя «ужасное обвинение» (в деле с Ксенией), то есть не верить Карамзину (в этом единственном пункте).

Надо, однако, сказать, что роль самозванца как орудия московско-польской интриги была ясна Пушкину. Это видно из знаменательных слов, которые он вкладывает в уста своего героя:

Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..

Но тут же это сознание «греха» устраняется. Вину за свой «грех» самозванец возлагает на Бориса:

Но пусть мой грех падет не на меня,
А на тебя, Борис-цареубийца!..

Точно так же дается объяснение и союзу самозванца с врагами. Он обещает папери подчинить папе весь русский народ и православную церковь. Однако вслед за этим в конце сцены с Мариной определено указывается, что это только «хитрость», имеющая целью обеспечить себе помощь: «или *хитрить* с придворным иезуитом»... Самозванец отлично понимает, зачем он нужен польским магнатам:

...Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны...

Все поведение Самозванца показывает, что с польскими магнатами он так же «хитрит», как и с папером, и что — субъективно по крайней мере — он остается рус-

ским патриотом: «Кровь русская, о Курбский, потечет...» (сцена на границе). И потом в сцене сражения под Новгородом-Северским: «Мы победили. Довольно, щадите русскую кровь». Официальная традиция трактовала Самозванца прежде всего как «бунтовщика» против законной власти. Церковь анафемствовала из года в год «Гришку Отрепьева» наряду с Мазепой. В этом официальном освещении фигурировал Самозванец и в трагедии Сумарокова. Пушкин наперекор официальной традиции снисходительно определял своего героя как «милого авантюриста». Однако финал трагедии: «Народ безмолвствует» (взамен первоначального варианта: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!») — звучал как исторический приговор тому, кто ради своих «авантюристских» замыслов подвергал опасности интересы родины. Роль Самозванца как условного знамени народного восстания была сыграна — теперь наступал суд истории. В финале трагедии предчувствовалось уже будущее его падение. Таким образом, Пушкин возвращался к беспристрастной исторической оценке своего героя.

Ясно, что до поры до времени Пушкин предпочел не давать своей трагедии Карамзину, несмотря на его прямую просьбу, переданную через Плетнева (январь 1826). Надо иметь в виду, что период написания «Бориса Годунова» (лето и осень 1825) совпал с усиленными стараниями Пушкина вырваться из ссылки. С мая 1825 года он хлопотал об этом через мать и друзей, с августа вел зашифрованную переписку с Вульфом о «коляске», то есть о бегстве за границу. После окончания трагедии друзья всячески стараются выманить ее у Пушкина, надеясь, что она сможет сыграть роль в его освобождении. Пушкин занял в данном случае дипломатическую позицию: прямо не разочаровывая их и даже намекая, что, в общем, она «в хорошем духе писана», он вместе с тем не выпускает ее из рук и ставит предварительным условием свое возвращение в Петербург. «Выписывайте меня, красавцы мои, — пишет он Плетневу (декабрь 1825), — а не то не я прочту вам трагедию свою». На просьбу Жуковского о присылке трагедии для прочтения дамам из царской фамилии (Жуковский давал им уроки) Пушкин отвечал шутливой ссылкой на то, что она «не для прекрасного полу» (март 1826, Плетневу). Этот ответ

получил огласку и дошел, между прочим, до Катенина. «Меня недавно насмешил, — пишет Катенин (11 марта 1825), — твой (якобы) ответ на желание одного известного человека (Жуковского. — А. С.) прочесть твою трагедию: трагедия эта не для дам, и я ее не дам». Упрямство Пушкина понятно: он знал, какой смысл имели его отступления от Карамзина.

7

С исторической точки зрения (и вместе с тем с драматической) резко осуждал пушкинского Дмитрия Катенин (1831). «Самозванец не имеет решительной физиономии (то есть единой линии поведения. — А. С.), — пишет он, — лучшая по истории сцена, где он, больной, на духу солгал и выдал себя за Дмитрия, пропущена (то есть та, которая нужна для развития темы самозванства. — А. С.)». Особенно нелепой должна была казаться Катенину сцена с Мариной, так как она строится не на логике поведения, а по-шекспировски — на поворотах темперамента (неожиданное признание). «Признание Марине в саду — глупость без обиняков... Сцену должно было вести совсем иначе, хитрее: Марине выпытывать, Самозванцу таиться; наконец она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но, как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает на ней жениться, сделавшись царем. И к истории ближе, и к натуре человеческой, а как оно у Пушкина — ни на что не похоже»¹.

Катенин не мыслил драмы без героев и центрального конфликта, развивающегося на всем ее протяжении, от завязки до развязки. Он оценивал Дмитрия и с точки зрения исторического «правдоподобия», и с точки зрения «натуры», то есть как драматического героя, который должен стремиться к раз поставленной цели. Метания Дмитрия от любви к политике и войне для него были непонятны.

Однако ни Дмитрий, ни Борис не были героями в привычном смысле этого слова. Исход борьбы между

¹ «Помощь голодающим», сборник, М. 1892, стр. 254—255.

ними не зависит от их личных усилий. Он решается исторической «необходимостью», воплощаемой в «народе». Волны народного мятежа несут Дмитрия к победе почти без его участия. Исторические персонажи действуют на фоне и под воздействием бушующей народной стихии. Народ на коленях в начале и рассвирепевший «мужик на амвоне» в конце — вот грани, между которыми протекает действие трагедии.

По своему замыслу «Борис Годунов» восходит к «вечевой трагедии»¹ о Вадиме. Сцена на лобном месте («Пушкин идет, окруженный народом») аналогична предполагавшемуся третьему действию «Вадима», происходящему на вече (в плане: «Вадим в Новгороде на вече... бунт — бой»). Пушкин — «проконсул конвента», по позднему (1829) авторскому определению — играет роль «вождя». Его обращение к народу («московские граждане!») отзывается декабристской терминологией, подобно речам Рогдая в «Вадиме» (стихотворный отрывок: «Младые граждане кипят и негодуют»). Но разница в том, что в «Борисе Годунове» не «вожди» держат в руках нити событий, и абстрактное «вече» заменено вполне конкретной, взятой в историческом аспекте народной массой. Показателен интерес Пушкина к восстаниям Разина и Пугачева как раз в период, предшествующий началу работы над «Борисом Годуновым» (октябрь 1824)². Массовые движения становятся для него объектом изучения.

Общая концепция «Бориса Годунова» совпадает до известной степени с исторической философией Шекспира — в частности, выраженной в четырех хрониках, изображающих смену королевской династии в Англии («Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V»). Через все четыре хроники проходит идея обусловленности исторических событий. То, что совершается, оправдывается «временем» и «необходимостью». Ссылка Дмитрия на «тень Грозного», которая «вокруг него народы возмутила» и в жертву ему «Бориса обрекла»,

¹ Термин Пушкина. Пушкин писал Погодину о «Марфе Посаднице» (ноябрь 1830): «Если пришлете мне вечернюю свою трагедию...»

² «Пришли... Жизнь Емельки Пугачева» (брату, ноябрь 1824). «Вот тебе задача: историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории...» (ему же).

аналогична ссылкам шекспировских персонажей на «время» и «необходимость», которые враждебны для одних и благоприятствуют другим. Лорд Вестморлэнд в «Генрихе IV» так отвечает на обвинения восставших феодалов против короля: «Раскройте связь меж временем и силой обстоятельств — и станет ясно вам, что не король виною ваших бед, а время» (ч. II, акт 4)¹. Жалобы на «чернь», которая «любить умеет только мертвых», параллельны соответствующим высказываниям у Шекспира: «Непрочно, неустойчиво жилище того, кто строит на любви народной (on the vulgar heart). О, глупая толпа! Кому же нынче верить? Те, кто смерти желали Ричарду, теперь в его могилу вдруг влюбились... Превратный дух людей! В былом, в грядущем — все хорошо, а что сейчас — то плохо» («Генрих IV», часть II, акт I, сцена 3, слова архиепископа). Ср. с монологом Бориса:

Живая власть для черни ненавистна,
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше...

Шекспировская «необходимость», однако, не мешает проявлять героям драматическую активность. Поведение их — проявление той же «необходимости». Не то у Пушкина: исторические события развиваются у него независимо от личных усилий героев. «Необходимость» конкретизируется у него в массовом действии народа.

Истинным, хотя и скрытым, героем трагедии является народ. В этом огромное новаторство Пушкина. «Мнение народное» свергает Бориса и возводит на престол Дмитрия. Оно же, выражаясь в народном «безмолвии», произносит приговор и Дмитрию. Это «мнение народное» сказывается, конечно, не в буйстве толпы, изменчивой и легковерной, как у Шекспира, не в зверских выкриках «мужика на амвоне» — все это лишь накипь, только отголосок волнения в глубинах народных — а в суждениях летописца Пимена и в таких проявлениях, как слова юродивого или финальное «безмолвие» толпы перед домом Бориса после убийства его жены и сына.

¹ См. обширную цитату из моей неопубликованной статьи о хрониках Шекспира в кн. проф. А. А. Смирнова — «Творчество Шекспира», изд. Большого Драматического театра, Л. 1934, стр. 104—105.

Параллель, которую современники проводили между «Борисом Годуновым» и пушкинскими поэмами «Цыганы» и «Полтава», была правильна. Главные персонажи трагедии, поставленные в пассивное положение по отношению к разворачивающейся «вторым планом» политической коллизии (народ и власть), приобретали лирические черты.

Лирична в основе роль Бориса, построенная на мотиве виновной совести. Его монологи, обособленные от действия, резко отличаются и от расиновских монологов (дающих моральную подготовку действия), и от шекспировских драматизированных монологов (возникающих в порядке действия и в действии разрешающихся). Только в одной сцене (с Шуйским) речь Бориса принимает диалогический характер, то есть является реакцией на реплики партнера. В остальных случаях она по существу монологична, так как, несмотря на обращение к партнеру, не вызывается ходом диалога, а мотивируется субъективно. «Тоскливый» лиризм Бориса, обусловленный его внутренним состоянием (тревоги совести), смыкается, таким образом, с лиризмом «мрачного» поэмого героя, «злодея» Мазепы.

В роли Бориса (за исключением сцены с Шуйским) почти нет интонационных перемен. С начала и до конца преобладает одна и та же «тоскливая» (по выражению Катенина) интонация. Образ Бориса поэтому неподвижен на всем пространстве трагедии. Динамика трагедии создается ощущаемой за сценой народной революцией и параллельными с нею успехами Дмитрия, совершающего восходящий путь к славе и к власти (характерно для лирического героя предварение событий в монологе Дмитрия в сцене с Пименом: «Мне снилось, что лестница крутая меня вела на башню...»).

На долю Дмитрия приходится наибольшее количество сцен (восемь из двадцати трех), Борис участвует только в шести сценах. Каждая сцена дает Дмитрия в новой ситуации и в новой обстановке («бедный инок» в монастыре, бродяга в корчме, любовник и рыцарь в замке Мнишка, полководец и царевич на поле битвы). С каждым новым этапом меняется весь его облик: манера, интонационная окраска речи, линия поведения.

Отдельные эпизоды между собой не перекликаются (в польских сценах только в диалоге с Мариной упоминается о Димитрии-иноке, а в дальнейших сценах нет ссылок на Марину). Роль развивается как бы толчками. Такое ступенчатое построение, с разрывом между эпизодами, передает стремительность восходящей карьеры «бедного инока», идущего на престол во главе восставшего народа. Оно связано также с лирическим характером роли.

Речь Димитрия отличается певучими и патетическими интонациями (сцены с Пименом и с Мариной). В нее легко входят субъективные авторские мотивы:

Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в минувшем погруженный,
Он летопись свою ведет...

Это пушкинское восприятие летописей. Димитрию приписывается любовь к поэзии:

Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской музыки голос,
И я люблю парнасские цветы...

В его уста вкладываются пушкинские мысли о «пророческом» служении поэта:

Я верую в пророчество притов...

Сравни позднее у Пушкина:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу...

Точка зрения Димитрия на совершающиеся события и на свое место в них совпадает с авторской («Тень Грозного... вокруг меня народы возмутила... Димитрий я иль нет, что им за дело? Но я предлог раздоров и войны» и пр.).

В черновом рифмованном фрагменте Димитрий еще фигурирует в роли «мрачного» героя, терзаемого внутренним беспокойством:

Я здесь один, и все молчит,
Холодный дух в лицо мне дует,
И ходит ветер по главе...

Эти «злодейские» черты, заимствованные у Карамзина, в дальнейшем снимаются. Однако вплоть до последней

рукописи сохраняется карамзинский «старец Леонид» («злой чернец»), который устраняется только в печатном издании. Этим самым уничтожаются последние черты карамзинской «злодейской» концепции. Димитрий выдвигается на первый план, противопоставляется «мрачному» герою — Борису. Эта антитеза нужна была для укрепления центральной лирической линии трагедии. Считая «своей священной обязанностью» не верить в преступление Димитрия — насилие над Ксенией (исторически доказанное), Пушкин в то же время не мог отказаться от карамзинской версии о злодействе Бориса (исторически не доказанном). «Тайное злодейство» было необходимо для «мрачного» героя. Этого Пушкин не мог уступить ни Полевому, ни Погодину¹.

Борис — «первая персона» в трагедии только формально. Лирический стержень образуется Димитрием. Это сбивало современную критику. «Существенный недостаток «Бориса», — писал Надоумко-Надеждин, — состоит в том, что в нем интерес раздвоен весьма неудачно и главное лицо, Годунов, пожертвовано совершенно другому, которое *должно б играть подчиненную роль* в этом славном акте нашей истории. Я разумею самозванца. Как будто по заговору с историей, поэт допустил его в другой раз восстать на Бориса губительным призраком и похитить у него владычество, принадлежавшее ему по всем правам»². То же самое указывалось в анонимном «Разговоре» «учителя» с «помещиком», причем делались ядовитые намеки на пристрастие автора к «Отрепьеву»³.

¹ Замечания Пушкина на статью Погодина. См. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М. — Л. 1949, т. VII, стр. 563.

² «Телескоп», 1831, № 4, стр. 568.

³ «Кто герой в этом сочинении? — Видел, напечатано крупными литерами: Борис Годунов? — Оно так: да если бы типографский-то наборщик ошибся и напечатал: Гришка Отрепьев, тогда бы что вы изволили сказать?» И далее об «Отрепьеве»: «Мы победили, — говорит он, — довольно, шадите русскую кровь». Эта черта показывает по крайней мере, что Отрепьев умеет управлять войском и умеет заставить думать о привязанности своей к русскому народу. Он не трусит пятидесяти тысяч, с которыми, по словам пленника, идет на него Шуйский. «Друзья, — сказал он своим, — не станем ждать Шуйского; я поздравляю вас, назавтра бой». Здесь, должно признаться, самозванец показывается настоящим героем, и речь его была не пустая: он на престоле московском. Итак, повторим, кто более обращает на себя внимание читателя: Борис или Гришка? Кто заслуживает более названия героя поэмы?» («О Борисе Годунове», «Разговор», М. 1831; В. Зелинский, ч. III, стр. 106).

Лирическая трактовка двух центральных персонажей лишала трагедию единого драматического стержня: «Борис Годунов» оказался трагедией не только «без любви» (Марина — эпизод), но и без «героев» (в драматическом смысле). «Главные персонажи, с драматической точки зрения, сравнялись с второстепенными»¹. Отсюда дробление трагедии на драматические эпизоды-фрагменты с частными коллизиями, разрешающимися на пространстве одной или одной или нескольких сцен (Шуйский — Воротынский в первой и четвертой сценах, Борис — Шуйский, Димитрий — Марина и др.).

«Шекспиризм» сказывается не столько в «хроникальном» плане целого, сколько в принципах построения отдельных сцен и эпизодов. «Вольное» и «широкое» изображение характеров заключается в том, что поведение персонажей не подчиняется прямолинейной логике Расина, а по-шекспировски обосновывается темпераментом и эмоцией.

Эмоциональной подвижностью отличается в особенности сцена Димитрия с Мариной. Любовная эмоция Димитрия, развиваясь с постепенным усилением, проходит через различные этапы (признание — мольба). Перелом происходит на темпераменте. После унижения — внезапная вспышка гордости, подчеркнутая тем, что вместо «самозванца» он первый раз назван «Димитрием», ремаркой «гордо» и рифмованным четверостишием:

Д и м и т р и й
(гордо).

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.
Царевич я. Довольно. Стыдно мне...

и т. д. На пространстве одной сцены Димитрий совершает быстрый путь от любовной экзальтации («любовь мутит мое воображенье») к презрительному равнодушию («Черт с ними!.. Змея, змея!..»). Его интонации в начале

¹ Ср. Ю. Н. Тынянов, Архаисты и новаторы, стр. 262.

и в конце диаметрально противоположны. Вся любовная тема оказывается, таким образом, исчерпанной, и концовка подчеркивает переход к новой теме — военной:

Но решено: завтра двину рать.

Весь этот драматический ход совершается на пространстве всего четырнадцати реплик.

Нечто подобное представляет собой, например, сцена Брута и Кассия в «Юлии Цезаре» Шекспира (акт IV, сцена 3). Раздражение Кассия, оскорбленного обвинением в лихоимстве, постепенно усиливаясь, доходит до ярости и угроз («Не искушай терпенья моего, поберегись!») и вызывает, в свою очередь, вспышку гнева у Брута («Прочь, жалкий человек!.. Пусть лопнет сердце гордое твое!»). После этого интонация Кассия ломается, в ней звучат боль и обида, и это все разрешается взрывом отчаяния («Брут сердце растерзал мне!.. О, если б мог я всю душу выплакать!..»). Тогда утихает и гнев Брута, и оба переходят к примирительным интонациям («Дай руку мне». — «Возьми и сердце с ней»). Конфликт разрешен, тема взаимных отношений Брута с Кассием сполна исчерпана и сменяется военной темой с участием новых лиц (военный совет). Финал всей сцены — лирическое обращение Брута к спящему Люцию («Спокойной ночи, добрый мой слуга!»).

Крутые эмоциональные повороты, резко меняющие взаимную ситуацию персонажей (вспышка гордости у Димитрия), переход к противоположным интонациям в финале (от любви к презрению у Димитрия), связанный с этим сильный эмоциональный размах — все это шекспировские приемы, усвоенные и Пушкиным. Разница между сценой Димитрия и Марины и шекспировской сценой Брута и Кассия в том, что в каждый данный момент у Димитрия, как и в классической трагедии, выражается только одна эмоция (или любовь, или гордость, или презрение), а в шекспировских репликах есть «подводное течение», скрытые, неосознанные мотивы (гнев Кассия, под которым скрывается его сердечная обида, и пр.). К этому двойному звучанию Пушкин переходит в «маленьких трагедиях». Интонация Дон-Гуана в сцене с доной Анной («Каменный гость») двоятся, искреннее чувство смешивается с уловками оболъстителя. Призна-

ние самозванца перед Мариной является искренним порывом. В признании Дон-Гуана, помимо желания повысить цену победы и других побуждений, есть задняя мысль — убедить в силе своей страсти:

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где ж видно тут обдуманность, коварство?

Реплика доны Анны: «Кто знает вас?» — подчеркивает двусмысленность слов Дон-Гуана. И, наконец, подлинное его чувство (скрытое от него самого) вырывается в последнем его восклицании: «О дона Анна!»

Сцена Димитрия с Мариной, как и шекспировская сцена Брута и Кассия, благодаря исчерпывающему развитию темы и крепкому финалу, образующему развязку, принимает характер «маленьких трагедий», включенных в общий сюжет. К таким по-шекспировски организованным «маленьким трагедиям» Пушкин и обратился после «Бориса Годунова».

9

Язык поразил и «ошеломил» первых слушателей трагедии «Борис Годунов» в чтении самого автора. «Вместо высокопарного языка богов, — вспоминает Погодин, — мы услышали простую, ясную, обыкновенную и между тем пиитическую увлекательную речь!.. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена, мне послышался живой голос русского древнего летописателя». Погодин задумывал тогда трагедию о Марфе Посаднице. Под впечатлением пушкинского «Годунова» он записал тогда же в дневнике: «...мне представился образ Марфы Посадницы, о которой я давно думал, *искав языка*. Жуковского «Орлеанская дева» дала мне некоторое понятие об *искомом языке*, а «Борис Годунов» решил его окончательно»¹.

¹ Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, 1904, т. II, стр. 45.

В своих поисках языковой нормы Пушкин ориентировался на тот старинный язык, который сложился в середине XVII века (протопоп Аввакум, повесть о Фроле Скобееве и пр.) и, не подвергаясь влияниям языка юго-западной образованности и затем книжно-официального языка Петровской эпохи, сохранился — особенно в народных низах — почти без изменений до XIX века. Этот старинный языковой массив, в сочетании с народно-поэтической бытовой речью, постепенно стал центром, вокруг которого группировались прочие элементы пушкинского языка, вплоть до галлицизмов. Говоря о простонародном языке и рекомендуя прислушиваться к московским просвирям, Пушкин имел в виду именно этот старинный язык, сформировавшийся на почве патриархального быта. Язык московских просвирен он называл «чистым» и «правильным», так как он был свободен от искажений и позднейших городских наслоений.

Стихия этого старинного народного, «чистого» и «правильного» языка лежит в основе всего языкового строя «Бориса Годунова». Книжно-архаические элементы (церковнославянизмы и древнерусские письменные формы) только местами окрашивают драматическую речь, причем употребляются всегда с определенной функцией. Они, во-первых, сигнализируют время от времени историческую удаленность изображаемой эпохи и, во-вторых, служат средством для придания торжественного колорита монологам, произносимым публично, в исключительной обстановке, или касающимся важных церковно-религиозных тем (речь Бориса перед боярами после избрания, рассказ Пимена о Грозном и царе Феодоре, монолог патриарха в царской думе и т. п.). Только в этих случаях речь выдерживается сплошь в книжно-архаическом стиле»¹.

¹ «Характерно, что в «Борисе Годунове» степень архаизации, церковнославянизмов и их стилистической выдержанности как бы подчинена риторическим нормам языка изображаемой эпохи. Поэтому торжественные монологи царя (напр., при вступлении на престол), думного дьяка, патриарха, князя Шуйского в царской думе, Пимена в повествовании о прошлом страны (не говоря уже о молитве мальчика) слагаются почти целиком из возвышенно-официальных церковнославянизмов» (В. В. Виноградов, *Язык Пушкина*, изд. «Academia», 1935, стр. 147—148).

Вкрапленные в бытовую речь, церковнославянизмы и архаизмы приобретают обычно комическое значение (сцена патриарха с игуменом: «Ах, он сосуд дьявольский!.. Эдака ересь!.. Поймать, поймать врагоугодника...»; речь Варлаама: «Плохо, сыне, плохо!.. Прииде грех велий на языцы земнии» и пр.). Иногда же славянизмы и архаизмы являются как бы цитатой, приноровленной к строю мыслей собеседника. Так, например, когда Григорий говорит:

Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться... —

то он говорит это не от себя, а как бы словами Пимена, с его точки зрения, причем вся формула представляет штамп для обозначения монаршего состояния.

Стиль «Бориса Годунова», таким образом, в целом не имеет архаической окраски и воспринимается как разговорно-бытовой или народный. В «Борисе Годунове» гораздо меньше архаизмов, чем в трилогии Алексея Толстого или исторических хрониках Островского. Пушкин недаром называл свои стихи «простыми»: «Мне казалось, что сей характер *украшит простоту моих стихов*» (1827). Под этой «простотой» он разумел их корневой, разговорно-бытовой, выдержанный в старинном духе язык. Общий тон трагедии определяется с первой сцены, где оба собеседника, Шуйский и Воротынский, употребляют в значительном количестве народные выражения:

Чем кончится? *Узнать не мудрено:*
Народ еще *повоет да поплачет,*
Борис еще *поморщится немного,*
Что пьяница пред чаркою вина...

...Полно, точно ль
Царевича *сгубил Борис?..*

И в петлю лезть не соглашусь даром...

и пр. Торжеством величавой «простоты» старинного стиля является речь Пимена. Здесь гармонически сливаются различные языковые струи, но основной фон — степенная и важная народная речь. Церковнославянизмы и

русские книжные архаизмы, господствующие в рассказе о Грозном и царе Феодоре, имеют как бы цитатный характер: в связи с важностью предмета Пимен как будто переходит к книжному языку летописей и житий святых. В житийном стиле описывается, например, кончина Феодора:

*К его одру, царю едину зримый,
Явился муж необычайно светел...
Зане святой владыка пред царем
Во храмине тогда не находился...*

И, наконец, явно цитатны слова Грозного, представляющие собой подчеркнутый сгусток церковного языка:

*Предстану здесь алкающий спасенья...
Прииду к вам, преступник окаянный,
И схиму здесь честную восприму,
К стопам твоим, святой отец, припадши.*

Характерно, что эти книжные куски вставляются в рамку простой разговорной конструкции, чем подчеркивается их цитатность:

*Я видел здесь — вот в этой самой келье
(В ней жил тогда Кирилл многострадальный,
Муж праведный. Тогда уж и меня
Сподобил бог уразуметь ничтожность
Мирских сует), здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней...*

Пимен — книжник, и естественно, что его речь должна иметь книжный отпечаток. Однако в нее вводятся только те книжные элементы, которые резко не противоречат разговорному строю речи. Многие из этих книжных элементов возможны и в народном употреблении¹.

Уже первые стихи монолога Пимена обнаруживают патриархально-народную, степенную основу его речи:

*Еще одно последнее сказанье —
И летопись окончена моя.
Исполнен долг, завещанный от бога*

¹ Ср. слова Пимена: «Немного лиц мне *память сохранила*» — и слова няни в «Евгении Онегине»: «Я, бывало, *хранила в памяти немало...*»

Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил...

Книжный язык тут неотделим от народного. Это язык благочестивого быта, язык «московских просвирен» или начитанного в церковных книгах «честного простолюдина». В этот язык входят, не производя никакого диссонанса, и фольклорные выражения:

Давно ль оно неслось событий полно,
Волнуясь, как море-окиян?..

От возвышенного церковного стиля (в рассказе о Грозном и царе Феодоре) речь возвращается к бытовой простоте в описании убийства царевича (куда, однако, включаются и книжные элементы):

Ох, помню!
Привел меня бог видеть злое дело...
Крик, шум. Бегут на двор царицы. Я
Спешу туда — а там уже весь город...
А тут народ, *остервенясь*, волочит...

И далее разговорная, разорванная конструкция:

Да лет семи: ему бы ныне было —
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник...

Финал сцены смыкается с началом. Здесь то же слияние старинного книжного языка с патриархально-народным:

Ты грамотой свой разум просветил,
Тебе свой труд передаю. В часы,
Свободные от подвигов духовных,
Описывай, не мудрствуя лукаво...
А мне пора, пора уж отдохнуть...

И заключительный, чисто бытовой аккорд:

Подай костыль, Григорий.

Стилистическая полифония «Бориса Годунова» (как в пределах одной роли, так и в целом составе трагедии)

естественно вытекает из его драматической формы. Речь дифференцируется в зависимости от индивидуального характера персонажей и их социальной принадлежности, сохраняя при этом общую историческую окраску (всего этого, между прочим, нет у Шекспира). Этот общий стиль «старины» есть вместе с тем и стиль народный (в смысле русского исконного языка). Народный язык во всех его градациях и оттенках (от простонародно-комического до степенно-серьезного) лежит в основе всего языкового строя пушкинской трагедии, придавая ей стилистическое единство¹.

Разговорно-бытовым языком говорят все русские персонажи, но каждый по-своему, соответственно своему характеру, теме, данной ситуации и т. д. Речь Шуйского в первой сцене в отличие от величавой серьезности Пимена пересыпана простонародными выражениями и оборотами, употребляемыми, однако, с иронической целью. Речь Бориса в семейной сцене отмечена чертами интимно-домашнего патриархального стиля:

Что, Ксения? Что, милая моя!..
Все плачешь ты о мертвом женихе..
Душа моя, поди в свою светлицу;
Прости, мой друг. Утешь тебя господь...

Как бы увертюрой к этой сцене служит чисто фольклорное причитание Ксении над портретом жениха, сопровождаемое фольклорной репликой Мамки:

«—Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте — а темной могиле, на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно по тебе буду плакать.

¹ В. Виноградов считает основой драматического языка в «Борисе Годунове» современную Пушкину поэтическую речь: «Но этот конгломерат разнородных лексических, фразеологических и синтаксических форм в стиховом языке «Бориса Годунова» скрепляется, цементируется структурными нормами современной Пушкину поэтической речи, которая вводит в измеренные границы многообразия стилистических колебаний всей этой изменчивой и пестрой словесной массы» («Язык Пушкина», изд. «Academia», М. 1935, стр. 145). Однако язык «Бориса Годунова» резко отличается своим народно-историческим колоритом от языка прочих произведений Пушкина, не говоря уже о «современной Пушкину поэтической речи». Именно народно-исторический язык и образует «нейтральную систему» драматического языка пушкинской трагедии.

— И, царевна! Девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит. Будет у тебя другой жених, и прекрасный и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича».

Драматический язык (за отсутствием движущего сюжета) служит в «Борисе Годунове» главным (если не единственным) средством для обрисовки характеров. Таким образом, разговорно-бытовой язык влечет за собой и полную «русификацию» характеров. Самые разнообразные характеры — от преступника на престоле Бориса и политического интригана Шуйского до беглых монахов Варлаама и Мисаила — принимают чисто русские очертания. Шуйский — «себе на уме», лукавец, но чисто русского типа. Воротынский — воплощенное русское простодушие. Русское стремление к «благолепию» проявляется в домашних отношениях Бориса. Григорий из инока перевоплощается в польского рыцаря и в царевича Димитрия, но во всех своих перевоплощениях сохраняет черты русской «молодецкой удали». Русская атмосфера, близкая по духу к летописи и к народной поэзии, наполняет трагедию с начала до конца. Особенность русского мира подчеркивается контрастом с польскими сценами, написанными в светски-элегантном, легком тоне (рифмованными стихами):

Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Музыки гром не призывает нас.
Прелестных рук не ждем и не целуем —
Ох, не забыл старинных я проказ!..

10

«Борис Годунов», законченный за пять недель до декабристского восстания (7 ноября, 1825), был порождением определенного политического момента. Замысел «вечевой трагедии», где основной пружиной действия является скрытое за кулисами «смятение народа», — все это отражение декабристских надежд накануне восстания.

Единственной попыткой продолжать линию «Бориса Годунова» была трагедия Погодина «Марфа, посад-

ница новгородская» (1830). Хвалебные отзывы о ней Пушкина были вызваны не одним дружеским снисхождением. Представляя очень мало художественных достоинств, трагедия Погодина вместе с тем в принципиальном отношении следует за «Борисом Годуновым». Характерно уже то, что Погодин, выступая со своей трагедией, чувствует себя больше историком, чем поэтом и драматургом. В предисловии он оговаривает «вымышленные черты» и указывает, что основано на «памятниках» изображаемой эпохи. При этом история служит для него, как и для Пушкина, объяснением того, что совершается сегодня. В «Борисе Годунове» отражена эпоха общественного подъема. Его тема — гибель самодержавия Бориса под напором народного восстания. «Марфа Посадница» написана в годы упадка, после разгрома декабристов. Тема Погодина — гибель вечевой вольности и торжество самодержавия Иоанна, объясняемое «исторической необходимостью». Идея «исторической необходимости» проводится и в «Борисе Годунове» и в «Марфе Посаднице». Но у Погодина обреченной оказывается Марфа, героическая защитница умирающей новгородской вольности. Эта «обреченность» подчеркивается тем, что в качестве предателя Новгорода выведен ее собственный сын Борецкий. Именно в этой идее причинной обусловленности событий Пушкин, по всей вероятности, и видел «шекспировское достоинство» трагедии Погодина. Если он в чем и упрекал его, то только в отступлении от шекспировского беспристрастия. «Сердце ваше не лежит к Иоанну, — писал он ему. — Развив драматически (то есть умно, живо, глубоко) его политику, вы не могли придать ей увлекательности чувства вашего — вы принуждены были даже заставить его изъясняться слогом несколько надутым»¹.

«Борис Годунов» остался в стороне от того пути, по которому пошла драматургия 30-х годов. В новой обстановке, создавшейся после декабря, трагедия оказалась непонятой. Реформа сцены, задуманная Пушкиным, в то время не осуществилась. Трагедия «высокого» жанра, с глубоким захватом и исторически обоснованной коллизией в центре, была побеждена шаблонной «исто-

¹ Ноябрь 1830 года, из Болдина.

рической драмой», где не было никакой истории и где трескучая риторика заглушала всякий элемент драматизма. Грандиозный успех «исторической драмы» Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), в которой одним из главных «драматических» эффектов было выздоровление «болящего» Пожарского по молитве Минина, надолго определил господствующую линию в репертуаре. Историческая драма — до появления трилогии Алексея Константиновича Толстого и исторических хроник Островского — стала орудием реакции.

Законы пушкинской прозы

Есть в «Дубровском» одна как будто совсем незначительная, проходная сцена. Дубровский сообщает дворовым о кончине отца: «*Вдруг* Владимир явился между людьми и *отрывисто* сказал: — Не надобно лекаря, батюшка скончался». Сразу виден человек сильный, владеющий собой и не привыкший обнаруживать свои чувства, и только быстрый шаг («вдруг») и это «отрывисто» выдают его внутреннее волнение. В одной фразе, в одном движении весь человек.

Императрица Екатерина II в «Капитанской дочке» соблюдает инкогнито при встрече с Машей Мироновой, и та, принимая ее за придворную даму, доверчиво дает ей прочесть свою просьбу о помиловании Гринева. Но неизвестная дама заявляет, что Гринев «безнравственный и вредный негодяй». «Ах, неправда!» — вскрикивает Мария Ивановна. «Как неправда! — говорит дама, *вся вспыхнув*». Это «вспыхнув» выдает самодержавную императрицу, избалованные уши которой не привыкли к спорам, и особенно к таким словам, как «неправда». Одним эти штрихом показана и нетерпеливая женщина, и императрица.

Сжатость, экономия средств при максимальной выразительности — вот первый, основной закон пушкинской прозы, из которого вытекают все остальные ее качества. Пушкину не нужно никаких распространений, никаких украшений. Он дает многое в немногом. Его проза — точная, краткая, мужественная, «голая», как однажды выразился Лев Толстой. Всякая мелочь говорит, ведет

к чему-то, связана со всем прочим. Так, например, что может быть красноречивее, чем простреленные стены в «бедной мазанке», где живет герой «Выстрела» Сильвио? Они говорят о суровости его нрава, о его времяпрепровождении, о тайной цели, к которой он стремится: «стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные». И при описании отъезда Сильвио: «Все его добро было уже уложено, оставались одни голые, простреленные стены».

Граф рассказывает о внезапном появлении Сильвио у него в усадьбе: «Я вошел в эту комнату и увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой; он стоял здесь, у камина». Это все, что требуется для обрисовки ситуации. Сильвио прямо с дороги; он не считает нужным привести себя в порядок; он и прежде пренебрегал внешними приличиями — ходил в «изношенном черном сюртуке». Он не желает садиться у своего врага и остановился у камина, как человек, которому некогда. Он не гость, а суровый мститель.

В «Станционном смотрителе» на первом плане сам смотритель Самсон Вырин, а история Дуни проходит где-то позади, обозначена как бы пунктиром. Дуня обрисована несколькими чертами, но этого довольно, чтобы все ее поведение было понятно. При первом же появлении бросаются в глаза ее живость и красота: «...вышла из-за перегородки девочка лет четырнадцати и побежала в сени. Красота ее меня поразила». Это впечатление дополняется словами отца: «...такая разумная, такая *проворная*». Характер Дуни определяется ее дальнейшим поведением: «Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет». Мы уже предчувствуем, что не уживется эта легкомысленная на первый взгляд красавица, узнавшая «свет» из разговоров с проезжающими, в скромном отцовском жилище, украшенном поучительными картинками с изображением истории блудного сына. О том, что не с легким сердцем покидала Дуня родительский дом, говорит одна только скупая фраза: «Ямщик сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, *казалось*, ехала по своей охоте». Слово «казалось» необходимо, потому что это передается со слов

ямщика, который не мог точно судить о душевном состоянии Дуни.

Проникнув в квартиру Дуни, старый смотритель застает ее рядом с Минским: «В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел *в задумчивости*». Почему эта «задумчивость»? Пушкин ничего не объясняет, но вся ситуация подсказывает причину. Минский в нерешительности: сказать Дуне о приезде отца или нет? И как быть дальше? Не пренебречь ли предрассудками среды и не узаконить ли в конце концов свои отношения с Дуней? Одна эта подробность уже мотивирует финальное появление Дуни в качестве «барыни».

Повесть заканчивается картиной, изображающей Дуню на могиле отца. И впечатление от этой картины тем сильнее, что она передается в наивном восприятии мальчика, которого удивил приезд незнакомой «барыни»: «Я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго». И, конечно, плакала, но мальчик не видел слез, потому что смотрел «издали». Как естественно это любопытство мальчика, который хочет видеть, что будет делать приезжая «барыня» на могиле, но не смеет подойти ближе! Это заключительный аккорд повести. Наложена последний штрих, и то, что еще оставалось неясным, теперь отчетливо выступает наружу. Картина немного горя Дуни говорит больше, чем целые страницы психологических комментариев.

«Слов немного, но они так точны, что обозначают все», — писал Гоголь о стихах Пушкина, но это применимо и к его прозе. Пушкин один и тот же и в прозе и в стихах.

2

Пушкинские персонажи немногословны. Они не произносят длинных речей, говорят только то, что нужно по ходу действия, причем каждая реплика характерна для данного лица и данной ситуации. Никаких ярких красок, никакого подчеркивания, никаких особых речевых «примет», и если тем не менее каждое лицо узнается по своей речи, то только по нюансам — по строю и темпу фразы, по выбору тех или иных выражений и т. д. Троекуров и старик Дубровский говорят одним и тем же помещичьим языком, который, однако, у каждого из них

индивидуализирован. Речь Троекурова капризная, переменчивая — то грубая, то насмешливая. Это речь самодура, человека упрямого, но, в сущности, слабовольного, зависящего от настроения минуты. Не такова суровая, твердая речь старика Дубровского, особенно ревниво охраняющего свое дворянское достоинство. Речь молодого Дубровского, отмеченная в любовных сценах романтическим налетом, в драматические моменты напоминает своей категоричностью речь отца.

Речь крестьянских персонажей воспроизводится Пушкиным без всяких натуралистических подчеркиваний — искажений, диалектизмов, вообще без всякого этнографизма. Это чистая, правильная русская речь, очень недалеко отходящая от помещицкой речи. Большинство читателей было поэтому уверено, как замечает Достоевский, что пушкинские крестьяне «говорят хуже», менее типично, чем у Григоровича. Речь эта так же индивидуализирована, как и помещицья. Кучер Антон в «Дубровском» говорит иначе, чем кузнец Архип. Речь Антона жалующаяся, пассивная: «Господь упаси и избави — у него часом и своим плохо приходится, а достанутся чужие, так он с них не только шкурку, да и мясо-то отдерет» (о Троекурове). Речь Архипа мрачная, угрожающая: «Эк они храпят, окаянные — всех бы разом, так и концы в воду» (о приказных).

Пугачев и Савельич в «Капитанской дочке» — оба одинаково пересыпают речь пословицами и поговорками. Но речь одного резко отличается от речи другого. «Вот видишь ли, Петр Андреич, каково подгуливать. И головке-то тяжело, и кушать-то не хочется...», «Нет, батюшка, Петр Андреич! Не я, проклятый мусье виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелами да припытывать, как будто тыканьем да топаньем уберешься от злого человека!» Такова наивная, наставительная речь преданного холопа Савельича (с уменьшительными именами, приемами «остранения»¹ и т. д.). А вот уверенная, энергичная речь Пугачева: «Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе — да что толку?..», «Сторона мне знакомая... — слава богу, исхожена и изъезжена вдоль и

¹ Прием «остранения», т. е. названия вещи необычным именем или описание вещи, как будто она в первый раз увидена (термин Виктора Шкловского, «Развертывание сюжета», 1921, стр. 11—12).

поперек...», «Ну, слава богу, жило недалеко; сворачивай вправо, да поезжай...», «Ин быть по-твоему! Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай. Возьми себе свою красавицу, вези ее куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!»

3

Социальные мотивировки совершенно незаметно сливаются с индивидуально-психологическими. Каждый персонаж действует так, как ему положено действовать сообразно его личным свойствам и социальной принадлежности. Социальная подкладка выступает сама собой, без всякого выпячивания. Так, например, в «Дубровском», в сцене пожара, ясно обнаруживается разница между психологией барина и крестьянина — даже в таком деле, которое больше касается барина. Владимир Дубровский, у которого отнимают имение, поджигает свой дом, где заночевали приказные: «Постой, — говорит он кузнецу Архипу, — кажется, второпях я запер двери в переднюю, поди скорей отопри их». Но двери на самом деле отперты, и Архип запирает их на ключ, «примолвя вполголоса: как не так, отопри!» Никаких комментариев не дается, и слова Дубровского допускают различные толкования: в самом ли деле он забыл, что дверь оставил открытую, или просто предоставил вопрос о сожжении приказных на усмотрение Архипа, считая, что сожжение как способ мести недостойно дворянина? Эта неясность придает сцене особую правдивость и тонкость. Перед вами живой факт — а судите, как хотите!

Тут же рассказывается о кошке, которую тот же Архип с опасностью для себя спасает из пламени — потому что, дескать, «божья тварь погибает». Этим подчеркивается, что не «дикость» действует в Архипе, а веками накопленная ненависть к властям.

Совершенно понятно, почему крестьяне вступаются за своего молодого барина. Тут нет ни грамма сентиментальной крепостнической идиллии в духе Шаховского и др. Естественно, что крестьяне боятся чужого господина, вельможи Троекурова, который с них «не только шкуру, да и мясо-то отдерет», по словам кучера Антона. В своем наследственном барине они видят единственную защиту. Отсюда их преданность.

Разбойничий стан Дубровского является как бы военизированным поместьем, где революционные, бунтовские элементы смешиваются с крепостническими отношениями. Это восстание *внутри* крепостнической системы, но крестьяне вносят в него свойственное их массовым движениям упорство. Сколько бесстрашия, выдержки, ловкости обнаруживает, например, тринадцатилетний «рыжий мальчик» (Митя), представленный пред грозные очи самого Кирилы Петровича!

«— Чей ты?

— Я дворовый человек господ Дубровских, — отвечал рыжий мальчик.

Лицо Кирилы Петровича омрачилось. — Ты, кажется, меня господином не признаешь, добро, — отвечал он. — А что ты делал в моем саду?

— Малину крал, — отвечал мальчик с большим равнодушием.

— Ага, слуга в барина: каков поп, таков и приход. А малина разве растет у меня на дубах?

Мальчик ничего не отвечал»¹.

Это настоящая революционная стойкость — и неизвестно, чего тут больше: преданности барину (и его личным интересам в данном случае) или общему делу. То и другое здесь нераздельно. И сравнить только с этим растерянность и трусость барчука Саши, который, испугавшись розги, сразу во всем признается и выдает любимую сестру! А ведь ему грозит гораздо меньше, чем пойманному «бунтовщику».

Роль барина-атамана организующая: он поддерживает дисциплину, осуществляет военное руководство (на то он и офицер). Именно благодаря ему восстание и приобретает такой размах — без него оно быстро распалось бы. Он придает некоторую планомерность, сознательность движению. В его действиях есть хотя и не совсем ясная, но все же известная общая идея (он грабит, например, только богачей, чиновников и казну, а маленьких людей не трогает). Социально-политическая сущность романа раскрывается в финале — в описании

¹ В зачеркнутом варианте мальчика секут: «Розги хлестнули. Мальчик молчал с терпением, достойным маленького спартанца». Героические эффекты противоречили всей манере Пушкина, сводившего, как правило, чрезмерно «героическое» к обыкновенному. Окончательный текст проще и сильнее.

укрепленного разбойничьего лагеря, этой походной деревни, где едят из общего «братского котла», после обеда «молятся богу», а потом расходятся, чтобы «соснуть, по русскому обыкновению», — и в «меланхолической» старой песне (приписываемой Ваньке Каину) «Не шуми, мати зеленая дубравушка...». В этой песне и грусть, и безнадежность, и вместе с тем смелость, молодечество, бесстрашный вызов судьбе. Она отражает и силу и слабость крестьянского движения. Таким образом, вся картина, изображенная в «Дубровском», типична и в психологическом и в социально-историческом отношениях.

4

Самсон Вырин, герой повести «Станционный смотритель», уверен, что дочка его Дуня, которую увез гусар Минский, погибла. «Много их в Петербурге, молодых дур, — говорит он, — сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь да пожелаешь ей могилы...» Однако, вместо подобной шаблонной истории, происходит нечто иное: Минский женится на Дуне. Прямо об этом ничего не сказано, так что читатель до последней минуты остается на этот счет в неведении, и только финал намекает на счастливую развязку. Дуня приезжает на могилу отца богатой барыней, «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами, и с кормилицей, и с черной моською». Мрачные опасения отца не сбылись: не могила ожидала его Дуню, а богатство и счастье.

В чем же тогда трагедия Самсона Вырина? Ведь все его страхи оказались напрасными. Однако у бедного смотрителя были все основания считать Дуню погибшею. Между его миром, миром маленьких людей, и миром Минских целая пропасть, и ему даже в голову не приходит, что можно перешагнуть через эту пропасть.

Минский, Дуня и сам смотритель не имеют ярких индивидуальных особенностей. Это слегка очерченные силуэты. Но действуют они сообразно своим социально-бытовым навыкам. Минский — гусар-аристократ и поступает, как полагается богатому и знатному чело-

веку. Смотритель знает свое место и униженно разговаривает с похитителем своей дочери. Почему Дуня не навестила старого отца или по крайней мере не дала ему весточки, хотя, несомненно, любила его и о нем тосковала? Потому что знала, что избранный ею путь отцу представляется позорным, и потому еще, что, как говорит Минский смотрителю, она «отвыкла от прежнего своего состояния» и ей тяжело вспоминать о родном доме, который она так безжалостно покинула. Любовь порвала бытовые привычки и связи.

И сколько художественного такта в этой счастливой развязке, о которой мы узнаем неожиданно из наивного рассказа мальчика в самом конце повести! Если бы Минский бросил Дуню, то получилась бы «жалостная» история об обманутой дурочке, и весь смысл повести сводился бы к обличению безнравственного соблазителя, то есть к повторению «Бедной Лизы» Карамзина. У Пушкина и тоньше, и глубже, и, главное, *реалистичнее*: все мотивировки сводятся к социально-бытовым отношениям. Именно отсутствие банального «злодейства» и придает повести особенную типичность.

Роль Троекурова «злодейская». Однако по натуре он совсем не «злодей». У него есть даже задатки великодушия. Несмотря на разницу состояния, он дружески обходится с Дубровским и прочит за его сына свою Машу. Он собирается вернуть Дубровскому его имение, проявляет уважение к Дефоржу за его храбрость и т. д. Но все эти хорошие задатки гибнут в той атмосфере, в которой он живет. «Избалованный всем, что только окружало его, — говорится в романе, — он привык давать полную волю всем порывам пылкого своего нрава и всем затеям довольно ограниченного ума». Мотивировка здесь социальная.

В старике Дубровском сказывается та же дворянская порода, только в иных формах, в зависимости от разницы в индивидуальных качествах и социальном положении. Очень характерно, что именно Дубровского Пушкин делает зачинщиком ссоры: сам охотник, он не мог удержаться от зависти при виде великолепной псарни Троекурова и сказал ему колкость, на которую тот, однако, не обратил никакого внимания (к языку Дубровского он привык, да и слишком уверен в себе). Разрыв последовал тогда, когда Дубровский, верный

своим твердым дворянским правилам, потребовал присылки к нему троекуровского пса для наказания за его дерзкий ответ. Постепенное развитие вражды, разгорающейся, как костер, описано у Пушкина просто и правдиво: все события мотивируются дворянской психологией обоих противников и вполне естественно, сами собой вытекают одно из другого.

Персонажи пушкинских повестей — обыкновенные, средние люди, живущие бытовыми навыками: «привычка свыше нам дана...» Это не герои добродетели и не какие-то «злодеи» (за исключением Швабрина). Не личные качества — дурные или хорошие — а нравы выступают на первый план. Гусар Зурин в «Капитанской дочке» подпавает семнадцатилетнего юнца и, пользуясь его неумением, выигрывает у него сто рублей на бильярде. Но тот же Зурин потом, при аресте Гринева, показывает себя с благородной стороны; утешает его и дружески с ним прощается. А что он не прочь был поживиться за счет наивного мальчика, то это в нравах эпохи. Добродушный и честный капитан Миронов подвергает пытке башкирца с урезанным языком, а жена его, Василиса Егоровна, считает это в порядке вещей, хотя сама и «не охотница до розыска», как она говорит. Эти двусторонние характеристики были пушкинским нововведением — таких полутонов не знали ни классическая, ни романтическая школа: злодей так злодей, а глупец так глупец.

5

Сюжеты пушкинских повестей в большинстве случаев пропускаются через восприятие рассказчика обывательского типа. Отсюда сказовая манера изложения, принимающая в зависимости от темы ту или иную окраску. Из-за маски рассказчика, однако, выглядывает более или менее отчетливо ироническое (а иногда и лирическое) лицо автора.

Особенной сложностью отличается композиция «Выстрела». Рассказ ведется при посредстве нескольких рассказчиков: отставного подполковника, которому приписывается самый сюжет, и двух главных героев, в изло-

жении которых переданы самые драматические моменты — в передаче Сильвио мы узнаем завязку (отложенный выстрел), в передаче графа — развязку (месть Сильвио), причем везде соблюдается верный тон, соответствующий позиции рассказчика.

Основной рассказчик в «Выстреле» (тот «я», от имени которого ведется рассказ) — лицо типическое, бывший армейский офицер, когда-то в молодости отличавшийся «романическим воображением», а потом остепенившейся мелкопоместный обыватель, вроде Зарецкого в «Евгении Онегине». Оба героя — Сильвио и граф — изображаются не сами по себе, а сквозь призму «романического воображения» рассказчика. Сильвио рисуется поэтому в каком-то «романическом» ореоле. Он кажется рассказчику «героем таинственной какой-то повести», на совести которого лежит «какая-нибудь несчастная жертва» его «ужасного искусства» в стрельбе из пистолета и пр. Во второй половине повести действие переносится в другую обстановку и в другое время, и рассказчик является здесь уже в ином виде. От прежнего наносного романтизма остались у него одни воспоминания. Теперь это захолустный житель, который от скуки чуть не делается «горьким пьяницей». Молодой человек с «романическим воображением», когда-то порвавший с Сильвио только из-за того, что тот не вызвал на дуэль оскорбившего его офицера, превратился в смиренного провинциала, которому льстит знакомство с графом, — он ждет его выхода «с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра», чуть ли не в каждую фразу вставляет свое почтительнейшее «ваше сиятельство» и пр. Слиял весь напускной романтизм — создание преходящей моды. Произошла та метаморфоза, которая, по предположению Пушкина, должна была произойти и с Ленским:

А может быть, и то: поэта
Обыкновенный ждал удел...

В связи с такой характеристикой рассказчика легкий отблеск иронии (авторской) ложится и на самый предмет рассказа. То значение, какое придает рассказчик своему «романическому» герою, только компрометирует этого героя. Лермонтовский Печорин выигрывает в рассказах простодушного Максима Максимовича

(именно потому, что тот не понимает его) — и много теряет, когда рассказывает о себе сам («Княжна Мери»). В «Выстреле» получается как раз наоборот: чем важнее и серьезнее тон, в каком рассказчик повествует о «тайнах» Сильвио, тем пошлее и ничтожнее представляются эти «тайны» с объективной точки зрения. Сильвио изображается как натура исключительная, а в сущности, это такой же обыватель, как и сам рассказчик (разве что стреляет лучше). Вся энергия его уходит на удовлетворение пустого тщеславия. Шесть лет готовится он к встрече с графом — и чем же все это кончается? Он пугает своим приездом жену графа, при ней прицеливается в него, доводит несчастную женщину до обморока и т. д. Вместо предполагавшейся роковой мести выходит что-то вроде низости, и он сам понимает всю нелепость положения, в какое попал.

Модный «демонический» герой потревожил на миг мирный помещичий быт и исчез как метеор. Дуэли составляли в конце 10-х годов стиль романтического поведения (дуэли декабриста Якубовича, собственные дуэли Пушкина в Кишиневе, знаменитые дуэли Шереметева с Завадовским, Чернова с Новосильцевым и т. д.). Сильвио, сохранивший в неприкосновенности привычки молодости, в бытовой обстановке выглядит каким-то анахронизмом. Он не применился к бытовым условиям и остается бесприютным скитальцем. И чем-то печальным, почти жалким веет от его «грозной» фигуры. Это с замечательной тонкостью дает почувствовать Пушкин в рассказе графа о последней его встрече с Сильвио.

В концовке повести говорится о дальнейшей судьбе Сильвио: он принял участие в греческом восстании и был убит в сражении под Скулянами. «Демонический» индивидуалист становится борцом за свободу — его энергия, служившая прежде только личной гордости, находит себе более достойное применение. О смерти Сильвио сообщается по слухам: «Сказывают...» Фигура его в концовке рисуется поэтому в отдалении — как бы уходит в туман. Конец Сильвио — это конец «лишнего человека». Так и тургеневский Рудин, не найдя применения своим силам на родине, гибнет на парижских баррикадах за общечеловеческое дело. И все это показано у Пушкина одним штрихом в концовке: «Сказывают, что...»

Действие повести датируется приблизительно концом 10-х годов¹, но писалась повесть в 1830 году, и фактически в ней отразились (как и в восьмой главе «Евгения Онегина») впечатления именно этого времени. Контрасту молодой романтики и бытовой действительности соответствует и собственный биографический переход Пушкина от романтических идеалов к реалистическим:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал...

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — покой...

6

Пушкин очень рано стал проявлять интерес к массовым народным движениям. Он просит (1824) прислать ему в Михайловское материалы о Пугачеве и Разине, изображает движение народной массы в «Борисе Годунове» (1825). К 1826 году относятся три песни о Степане Разине. Болдинские впечатления осени 1830 года отразились в неоконченной «Истории села Горюхина», которая представляла собой не только историю одного поместья, но претендовала и на то, чтобы дать в миниатюре историю крепостнического государства. Здесь предполагалось, между прочим, дать картину «бунта», вызванного притеснениями приказчика. В «Дубровском» (1832) изображалось крестьянское восстание, но в рамках крепостнических отношений и под руководством помещика, организовавшего разбойничий отряд. Одновременно Пушкин принимается за «Историю Пугачева» (напечатана в 1835 году), в которой, в отличие от казенных историков, объяснявших возникновение восстания исключительно «злодействами» Пугачева, старался показать общие причины, вызвавшие восстание. Он подчеркивал сочувствие простого народа Пугачеву, которое и составляло его силу. Показав Пугачева в историческом плане, Пушкин потом дал его поэтический образ в «Капитанской дочке» (1836).

¹ Сильвио погибает в битве под Скулянами (1821).

«Капитанская дочка» написана в форме мемуара. Автор как бы прячется за рассказчиком, снимая с себя, таким образом, ответственность за освещение событий (что важно было, между прочим, и в цензурном отношении). Пугачева мы воспринимаем поэтому сквозь призму дворянской психологии молодого Гринева. Эта дворянская психология подчеркивается, например, в сцене, когда уличенный Швабрин падает на колени перед Пугачевым: «В эту минуту презрение заглушило во мне чувства ненависти и гнева. С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах беглого казака». И все же этот молодой дворянин не может не поддаться обаянию личности смелого и великодушного «бунтовщика» (в этом-то и огромная художественная, чисто пушкинская сила романа): «Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем (словечки из Броневского¹, дань казенным историкам! — А. С.) для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему». И потом еще сильнее, еще эффектнее. Война кончена, Гринева ждет свидание с родными, с Марьей Ивановной: «Мысль их обнять, увидеть Марью Ивановну, от которых не имел я никаких известий, одушевляла меня восторгом. Я прыгал, как ребенок». И вот среди этого счастья его мучает мысль о Пугачеве: «Но между тем странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле. — Емеля, Емеля! — думал я с досадою, — зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать». И, наконец, трогательный штрих (в лаконичной приписке «издателя», то есть Пушкина): «...что он (Гринева) присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу». Грозный «бунтовщик», вождь крепостных рабов, оправдан глазами дворянина.

Пугачев в «Капитанской дочке» не документальный, не исторический, а такой, каким он отразился в народной

¹ Автор «Истории войска Донского», полемизировавший с пушкинской «Историей Пугачева».

памяти — в преданиях и песнях. Образ его рисуется на широком народно-поэтическом фоне. Здесь и отголоски разбойничьих песен, и ассоциации с песенным Разиным, «единственным», по слову Пушкина, «поэтическим лицом русской истории», и вместе с тем реальные бытовые черты крестьянина — смышленность, добродушие, а при случае и лукавство. Песня сопровождает Пугачева через весь роман. Эпиграф к главе «Вожатый», где впервые появляется Пугачев, — из цикла «любимых» песен Ваньки Каина, приложенных к книге Комарова: ¹

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.

Целиком приводится при описании вечернего пиршества Пугачева «меланхолическая» песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка...» — по признанию Пугачева, его «любимая песенка» (принадлежащая тоже к циклу песен Ваньки Каина). «Невозможно рассказать, — прибавляет Гринева, — какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все это потрясло меня каким-то пиитическим ужасом» ².

Обреченность чувствуется во всем образе Пугачева. Хоть часок пожить на своей воле, а там будь что будет — вот смысл сказки про орла и ворона, которую Пугачев рассказывает «с каким-то диким вдохновением». Орел здесь символ свободной жизни — так же, как и в пушкинском «Узнике»: «Мы вольные птицы — пора, брат, пора!..» Нравоучительное замечание Гринева («Но жить убийством и разбоем значит, по мне, клевать мертвечину») — не авторское, а гриневское, объясняемое

¹ Эта же песня помещена и в собрании Чулкова (1770—1774, т. II.).

² Характерно, что как раз в это время Пушкин переводил на французский язык русские песни (для Веймара, 1836) и что из одиннадцати переведенных им песен восемь принадлежали к казацким — «разбойничьим».

дворянской позицией рассказчика, и если Пугачев посмотрел на Гринева «с удивлением» и потом замолчал, то не потому, что его поразило это замечание (как предполагается по толкованию рассказчика), а объективно потому, что он почувствовал какое-то непонимание со стороны своего собеседника.

Пугачев — самый грустный образ в романе. Он жесток в своей расправе с противящимися ему царскими слугами, маленькими людьми, верными своему долгу, как они его понимают, такими же, в сущности, простыми, как и он сам (Иван Кузьмич из солдатских детей), но жестокость его вынужденная: не может же он допустить, чтобы его публично честили «вором» и «самозванцем»! И не с легким сердцем решается он на казнь своих «ослушников»: «Пугачев мрачно *нахмурился* и махнул белым платком. Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице». Но тот же Пугачев устраивает счастье капитанской дочки, спасая ее от Швабрина и соединяя с женихом. В истории Гринева и Марии Ивановны он играет роль сказочного доброго гения. Фактически именно Пугачев устраняет все разделяющие их препятствия. Снисхождение Пугачева к Гриневу иногда даже выходит за рамки правдоподобия: он не только допускает семнадцатилетнего юнца в свою ставку, в Бердскую слободу, но открывает ему свои планы и намерения, говорит о ненадежности своих «ребят», а затем как ни в чем не бывало отпускает его обратно в Оренбург. Однако почему-то это неправдоподобие не ощущается при чтении романа — оно как-то сходится со сказочно-песенной атмосферой, окружающей пушкинского Пугачева. Эти сказочно-песенные мотивы подсказаны были поэту уральскими казаками и «Бунтихой» (казачкой Бунтовой), которая рассказывала ему о Пугачеве и спела три песни о нем. «Я от нее не отставал, — пишет Пушкин жене, — и про тебя не подумал» (1833).

Но в этом герое, овеванном всем обаянием народных сказаний, столько простой житейской правды, такое богатство бытовых красок, рисующих реального казака-крестьянина! «Сметливость» и «тонкость» ума неизвестного «бродяги» поражают Гринева при первой встрече во время бурана: по запаху дыма он узнает близость жилья и выводит путников к умету. В память

Гринева врезываются его «сверкающие» глаза. После разгрома Белогорской крепости, виселиц и сцен грабежа и насилия «бродяга», преобразившийся в казацко-крестьянского «царя», зовет к себе Гринева: «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся, и с такою непритворною веселостию, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему. — Что, ваше благородие? — сказал он мне. — Струсил ты, признайся, когда молодцы мои накинули тебе веревку на шею?» Какова же должна была быть заразительность смеха Пугачева, если Гринева забыл только что разыгравшуюся трагедию и сам рассмеялся!

Романтизированной фигуре Пугачева противостоят патриархальные «нравы старины». Перед нами целая галерея простых русских людей, покорных традиционным понятиям (иногда жестоким) и скромно шествующих по той стезе, которую уготовила им судьба. Они гибнут в столкновении с чрезвычайными событиями, опрокидываемыми на краткий период веками сложившийся быт. Таковы капитан Миронов и кривой поручик Иван Игнатьевич. Оба исполняют свой служебный долг, и им даже в голову не приходит считать себя героями. В ответах их Пугачеву нет ни малейшего пафоса, ни малейшей театральности, никакой приподнятости тона — они просты, разговорны, как будто происходят в домашней обстановке. «Ты мне не государь, — говорит Иван Кузьмич, — ты вор и самозванец, *слышь ты!*» (Это «слышь ты» он употребляет и в разговоре с женой: «*Слышь ты, Василиса Егоровна...*») Еще наивнее, комнатнее и слова кривого поручика: «Ты нам не государь, ты, *дядюшка*, вор и самозванец!» Сила пушкинской прозы заключается в необычайной простоте, с какой передаются иной раз совсем не простые вещи. Казнь капитана Миронова и Ивана Игнатьевича изображается в спокойном, эпическом тоне — ни одной лишней подробности, ни одного лишнего слова, все умещается в каких-нибудь двадцати строках — а между тем какой драматизм, какая живость в характеристике всех персонажей, вплоть до «изувеченного башкирца», очутившегося верхом на перекладине виселицы, на которой вешают капитана и его товарища! Эта простота изложения, с одной стороны,

гармонирует с мемуарным стилем романа, а с другой — вытекает из того стремления к экономии средств, которое составляет принцип спокойной и уравновешенной пушкинской прозы.

7

Одна из особенностей пушкинской прозы — это постоянно присутствующая в ней ироническая интонация, соединенная то с грустной, как в «Станционном смотрителе», то с веселой и шаловливой. «Барышня-крестьянка» как будто не больше, как водевиль с переодеванием. Но в этом «водевиле» есть какая-то необъяснимая прелесть (другого выражения не подберешь), заключающаяся в грациозном, чисто пушкинском обыгрывании довольно наивного традиционного сюжета. Усадебно-деревенская обстановка переносит нас в атмосферу «Графа Нулина» и деревенских глав «Евгения Онегина». Героиня, Лиза Муромская, такая же «уездная барышня», как Татьяна, но обрисованная с оттенком юмора. Вот как характеризует Пушкин «уездных барышень»: «те из моих читателей, которые не жили в деревнях, не могут вообразить себе, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек (это относится и к Татьяне. — А. С.). Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти (так и у Татьяны. — А. С.), неизвестные рассеянным нашим красавицам... Для барышни звон колокольчика есть уже приключение, ...посещение гостя оставляет долгое, иногда и вечное воспоминание... (ср. посещение Онегина. — А. С.)» и т. д. Татьяна любила —

Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день...

Точно так же радуется и Лиза, встав до рассвета: «Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя; ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение

птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостию». То, что в Татьяне поднято до высокого лирического уровня, здесь введено в скромные житейские рамки.

Вместе с тем и Алексей Берестов является перед барышнями в онегинской позе: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того, носил он черное кольцо с изображением мертвой головы (ср. пушкинский «талисман». — А. С.). Все это было чрезвычайно ново в той губернии».

Вражда двух семейств, как у Шекспира в «Ромео и Джульетте», тайные свидания, преданная горничная Настя, исполняющая функцию шекспировской кормилицы, — все это создает романтическую обстановку, из-за которой выступает правда реальных человеческих отношений. Обнаружение этой правды и составляет смысл шутильной пушкинской повести. Героине повести, бойкой и предприимчивой Лизе Муромской, присуща русская деревенская грация. Когда, собственно, она в своем настоящем виде — в одежде Акулины или в господском платье? Оказывается, что она милее в крестьянском наряде: «Лиза примерила обнову, и призналась перед зеркалом, что никогда еще так мила самой себе не казалась». Она с легкостью усваивает крестьянский говор и кокетливое лукавство деревенской девушки. «Ты мне позволишь идти подле тебя?» — спрашивает Алексей. «А кто те мешает? — отвечает Лиза, — вольному воля, а дорога мирская». В роли крестьянки обнаруживается то, что есть общего между этой помещицей дочкой и обыкновенной деревенской девушкой. Именно девушку Акулину, а не барышню Лизу полюбил Алексей — до того, что даже решил жениться наперекор предрассудкам. Увидев потом Лизу в обычном наряде, он продолжает твердить милое для него имя Акулины. В этой сцене «узнания» сказалось пушкинское понимание человеческого сердца: когда мы любим, то нам дорого и мило самое имя. Имя *прирастает* к человеку, и можно быть уверенным, что и в семейной жизни Лиза надолго останется «Акулиной».

Пушкин инстинктивно чуждался всякого эмфаза, всякой приподнятости, и умеряющим, сдерживающим средством служила ему ирония. Ироническая интона-

ция чувствуется во всей его прозе, начиная с повестей Белкина и вплоть до «Капитанской дочки», и если он отбросил в «Капитанской дочке» конец XIII главы (пугачевцы в имении Гриневых-Буланиных), то потому, что и по содержанию и по стилю этот конец носил мелодраматический характер — нарушал ту уравновешенную естественность, которая составляет закон пушкинской прозы.

8

Ярким образцом гармонической композиционной стройности является «Пиковая дама». Фантастическая фабула ставит эту повесть в особое положение среди прозаических произведений Пушкина.

В «Пиковой даме» мы имеем три фантастических момента: рассказ Томского (глава 1), видение Германа (5 глава), чудесный выигрыш (глава 6). Но настоящей фантастикой является только последний момент — выигрыш.

Тайна трех карт в рассказе Томского еще не подтверждена событиями и остается на ответственности рассказчика. Пока это только «анекдот». Видение Германа сопровождается реалистической мотивировкой (указанием на выпитое за обедом вино); но эта реалистическая мотивировка настолько затушевана, что не устраняет фантастического восприятия. И только выигрыш тройки, семерки, а также и туза (вместо которого Герман вытянул пиковую даму) делает все предыдущее несомненно фантастическим. Таким образом, до самого конца повести мы колеблемся между фантастическим и реалистическим восприятием.

Рассказ Томского составляет центр первой главы; карточные разговоры служат ему обрамлением. Тайственность рассказа контрастирует с небрежно-ироническим отношением слушателей. «— Случай! — сказал один из гостей. — Сказка! — заметил Герман. — Может статья, порошковые карты? — подхватил третий». И концовка главы подчеркивает это равнодушное отношение: «Молодые люди допили свои рюмки и разъехались». Поэтому рассказ Томского воспринимается первоначально как старинный анекдот. Возвращаясь к теме чудесных карт в конце 2-й главы, автор употребляет именно

слово «анекдот»: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение...»

Только попав в среду «огненного» и «необузданного» воображения Германна, этот анекдот получает серьезное значение и превращается в подлинную фантастику. Двусмысленное поведение графини во время ночного свидания с Германном дает иллюзию действительно существующей тайны: «Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для ответа. «Это была шутка, — сказала она наконец; клянусь вам, — это была шутка!» И далее при упоминании о Чапличком: «Графиня, видимо, смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души». Нагнетательное синтаксическое движение авторской речи («казалось... казалось...»), неожиданный патетизм графини, так плохо вяжущийся с ее бытовой речью в начале 2-й главы («клянусь вам»), — все это знаменует переход «анекдота» в план фантастики.

В течение повести фантастический элемент все глубже внедряется в реальный ход событий и достигает победы в финале. Финальная сцена возвращает нас к исходному пункту повести — к карточному столу. Последняя (6) глава дается в том же обрамлении карточных разговоров, как и первая. Тема чудесных карт и там и тут в центре. Но «анекдот» первой главы превращается здесь в действительное событие. Эта разница подчеркивается контрастом в отношении окружающих к «анекдоту» и чудесной игре Германна. Там — равнодушие и «реалистическое» недоверие («сказка», «случай»). Здесь — напряженное внимание. «Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов, все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна». От «анекдота» к «чуду» — таков ход повести. То, что сначала было «анекдотом» и «сказкой», делается источником ряда реальных катастроф: смерти графини, любовного горя Лизы, сумасшествия Германна.

В описании видения Германна фантастическая мотивировка скрещивается с реалистической. Появление призрака как будто мотивировано фантастически — потому что названные графиней карты действительно потом выигрывают. Но тут же, перед описанием видения,

дается иная мотивировка. «Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много... Но вино еще более горячило его воображение». Таким образом, подготавливается восприятие видения Германна, как простой галлюцинации. Этому реалистическому восприятию соответствуют и реалистические приемы в описании привидения, нарушающие традиции романтически-ужасного стиля: «Кто-то ходил, тихо шаркая туфлями... Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился — что могло привести ее в такую пору?.. Скрылась, шаркая туфлями...» Речь умершей графини облечена в обычную разговорную форму: «...но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл...» Обыденность привидения подчеркнута ироническим эпиграфом из Сведенборга с комическим несоответствием таинственного явления покойницы и незначительности ее слов: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В. Она была вся в белом и сказала мне: здравствуйте, господин советник!»¹

То же совпадение реальной и фантастической мотивировки в раскрытии тайны трех карт. Эти три карты впервые указаны призраком графини: «Тройка, семерка и туз выигран тебе сряду...» Видение описывается в 5-й главе, но ранее — во 2-й главе — дается скрытый намек на подготовку этих же карт сосредоточенными размышлениями Германна. «Что, если старая графиня откроет мне свою тайну? Или назначит мне эти *три* верные карты?.. А ей восемьдесят *семь* лет; она может умереть через *неделю*, через два дня... Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои *три* верные карты, вот что *утроит*,

¹ Подобный прием «опрозаичивания» привидений употреблялся Достоевским. Но у него это имеет целью усилить эмоцию ужаса. Таковы, например, привидения Свидригайлова: «Сижу, курю, вдруг опять Марфа Петровна, входит вся разодетая, в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом. — Здравствуйте, Аркадий Иванович! Как на ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет... — Охота вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться... Взяла да и вышла, и хвостом точно как будто шумит...» Обыденное внедряется в фантастическое, и фантастическое входит в обыденное. Так у Версилова: «Эта обстановка, эта заикающаяся ария из Лючии, эти половые в русских до неприличия костюмах, это табачище, эти крики из бильярдной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим».

усемерит мой капитал...» В этой числовой игре, в этом неожиданном скоплении чисел, аналогичного которому мы больше не встретим на протяжении повести, — выделяются две цифры: 3 и 7. Доминирует идея тройки, связанная с идеей трех карт: «*три верные карты... три верные карты...*» Мысль формируется в тройственной схеме: «расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты...» Затем присоединяется семерка: *восемьдесят семь... неделя* (семь дней)... И оба числа смыкаются: «*утроит, усемерит...*» В этом именно порядке называются карты и привидением: тройка, семерка. Прибавляется только заключительный туз. Таким образом, фиксирование двух первых карт происходит двойным путем: извне, со стороны графини, и изнутри, со стороны Германна. Рядом с явной фантастической мотивировкой — скрытый намек на возможную реально-психологическую мотивировку. Намек этот так легок и так запрятан, что его можно принять за случайность. Но случайности тут нет. Внимание Пушкина уже раньше было сосредоточено на этих цифрах, и это-то и заставило его сомкнуть их в мыслях Германна. Это «утроит, усемерит» — так или иначе связано с тройкой и семеркой видения.

Особое значение сосредоточенных размышлений Германна о трех картах выражается в ритмизации речи. Тема трех карт неизменно вызывает трехударное ритмическое движение речи, иногда переходящее в правильный дактиль. «Что, если старая графиня откроет мне свою тайну? или назначит мне эти три верные карты...» Отчетливо выступает дактиль в словах графини: «Трójка, семёрка и туз»... Повторные удары этого дактиля в начале 6-й главы (сейчас после видения) приобретают магический характер: «Трójка, семёрка (пауза. — А. С.), туз скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи... Трójка, семёрка (пауза. — А. С.), туз преследовали его во сне, принимая всевозможные виды: трójка цвелá перед ним в образе пышного грандифлора...» Раскатистая артикуляция последнего слова завершает ритмически-напряженный ход речи. Магический дактиль делается как бы лейтмотивом Германна и включает всю повесть: «Германн сошел с ума... Трójка, семёрка, туз! Трójка, семёрка, дама!..»

С удивительной тонкостью мотивируется срыв на

тузе. Туз занимает особое место среди трех карт. Он является только в галлюцинации Германна — между тем как тройка и семерка возникают независимо от видения, как продукт воспаленного воображения Германна. Особое положение туза как бы подчеркнуто своеобразием его ритмической позиции — он разрушает правильность дактилических ударов: «Тройка, семерка — (пауза) туз». Вместе с тем срыв на тузе связывается с контрастной мотивировкой Германна.

Германн, с одной стороны, «сын обрусевшего немца», аккуратный и ограниченный мещанин. Дважды повторяется его филистерское правило: «...я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (гл. 1 и 2). Первое письмо его к Лизе «слово в слово взято из немецкого романа». Анекдот о трех картах сначала кажется ему «сказкой». И, стараясь успокоить свое воображение, он призывает на помощь свои немецкие принципы: «Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты».

Но в этой умеренности и ограниченности скрываются «сильные страсти» и «огненное воображение». Томский в первой главе говорит о нем как о «расчетливом немце» — в четвертой главе он же называет его «лицом истинно романическим»: «У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести, по крайней мере, три злодеяния». Речи его перед старой графиней полны воодушевления. Последующие его письма к Лизе «уже не были переведены с немецкого»: «Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным; в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения».

«Необузданное воображение» и наполеоновская «непреклонность желаний» выражаются в его глазах — они прежде всего замечаются Лизой: «черные глаза его сверкали из-под шляпы», «офицер стоял на прежнем месте, устремив на нее глаза». В неподвижной позе офицера, в неподвижности его взора — сказывается его мономания, «неподвижная идея», о которой говорится в 6-й главе. Эта «неподвижная идея» есть идея обогащения. Она подавляет все в Германне — убивает его любовь к Лизе и в конце концов уничтожает его самого. В этом смысле он и является «колоссальным лицом», «типом петербург-

ского периода», как говорит о нем Аркадий, герой «Под-ростка» Достоевского.

«Наполеоновское» в Германне обуславливает выгрыш тройки и семерки. Ординарное, человеческое в нем — связано со срывом на тузе. В реально-психологическую линию мотивировки в финале вторгается фантастический элемент. Таким образом, фантастика побеждает. Но реальность тотчас мстит за себя: неловкость, человеческая рассеянность уничтожает торжество Германна. «Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться».

В постоянном колебании между фантастической и реально-психологической мотивировкой, в скрытых реалистических намеках — сказывается пушкинский дух иронии. Эта ирония видна и в подборе эпитафий, начиная с первой выписки из «Новейшей гадательной книги»: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность».

С фантастикой «Пиковой дамы» гармонирует старинный фон, на котором разыгрываются события повести. Действие происходит в 30-х годах, то есть в современной Пушкину обстановке. Но за этим современным планом вырисовывается то, что было «шестьдесят лет назад» — в 70-х годах XVIII века. Ощущение «старинного» сопутствует Германну. «Старинное» как будто ближе ему, понятнее, чем «современное». Со старой графиней у него более глубокая связь, чем с Лизой, горе которой он едва замечает после сцены с графиней. Силой воображения он как будто смещает оба временных плана. Его речи к графине: «Если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги... умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери...» — как будто обращены к той «*Venus moscovite*»¹, в которую был влюблен Ришелье. У Германна является дикая мысль «сделаться любовником» 87-летней старухи. И после смерти графини, сходя по потаенной лестнице, он думает о «молодом счастливец», который «шестьдесят лет назад» прокрадывался, «прижимая к сердцу треугольную свою шляпу», по этой самой лестнице, «в эту самую спальню, в такой же час». Ожидание чуда тесно связано у Германна с обострением чувства «старинности». Подроб-

¹ Венере московской (франц.).

ное описание старинных вещей и старинной мебели как нельзя лучше гармонирует с уходом Германна в фантастику.

Два временные плана, постоянно смещаемые силой «огненного воображения» Германна, игра двойной мотивировкой — все это делает из простого «анекдота» один из шедевров повествовательного искусства. Сложнейшие композиционные задачи разрешены в «Пиковой даме» с гениальной легкостью и простотой. Композиционным требованиям подчинена и ритмика речи. Финальное смыкание двух линий повествования — реальной и фантастической — в едином эффекте торжества и крушения Германна — производит почти музыкальное впечатление. Быт и фантастика сливаются в повести в единое гармоническое целое.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	3
Л И Р И К А	
«Голос события»	9
Учителя-поэты и самостоятельный путь	21
Политические стихотворения	29
История и современность	39
Романтический стиль и реалистический подтекст	46
Форма и содержание	51
«Величавый» стиль	59
«Да здравствует разум!»	68
Лирический ход	74
Закон пластики и движения	82
Закон предметности	97
«Язык сердца»	114
Стилистическая полифония	129
Стилистические вариации	139
Народный стиль	151
Законы пушкинской лирики	164

ПОЭМЫ

Руслан и Людмила	187
Романтические поэмы	217
Законы романтических поэм	254
Поэмы исторические	273
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН	311
РАБОТА НАД ФОЛЬКЛОРОМ	385
СКАЗКИ	413
БОРИС ГОДУНОВ	457
ЗАКОНЫ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ	501

Александр Леонидович Слонимский

МАСТЕРСТВО ПУШКИНА

Редактор С. Краснова

Художественный редактор
Г. Андропова

Технический редактор
М. Позднякова

Корректор Т. Лукьянова

Сдано в набор 5/VII 1962 г.
Подгисано к печати 10/XII 1962 г.
Бумага 84 × 108^{1/32} — 16,5 печ. л. = 27,06
усл. печ. л. 27,42 + 1 вклейка = 27,5 уч.-
изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1807.
Цена 1 р. 30 к.

Гослитиздат
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Ленинградский Совет народного хозяйства. Управление полиграфической промышленности. Типография № 1 «Печатный Двор» им. А. М. Горького. Ленинград, Гатчинская, 26.

Отпечатано с матриц типографии № 1 «Печатный Двор» им. А. М. Горького в типографии им. Котлякова Госфиниздата СССР. Ленинград, Садовая, 21.
Зак. 340.

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
14	15 сн.	гда	где
247	14 сн.	прелема	проблема
285	18 сн.	артикуция	артикуляция
299	21 сн.	звонское	звонкое
327	7 сн.	Ветер	Вертер

А. Слонимский „Мастерство Пушкина“