

Т.А.Туковский

Пушкин
И ПРОБЛЕМЫ
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО
СТИЛЯ



Огиз-Гослитиздат

1948

ТУКОВСКИЙ
ПУШКИН
И
ПРОБЛЕМЫ
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО
СТИЛЯ

Г. А. Гуковский



ПУШКИН

и проблемы реалистического стиля



ОГИЗ

*Государственное издательство
художественной литературы*

1948

Пушкинский кабинет ИРЛИ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава первая: «Борис Годунов»	5
Глава вторая: «Граф Нулин» и «Полтава»	78
Глава третья: «Евгений Онегин»	137
Глава четвертая: Произведения 1830-х годов	294



Редактор Г. С. Черемин. Художник А. П. Радищев.
Техн. редактор Ф. Артемьева. Корректор Ю. Н. Стружестрах.

Подписано к печати 19/V 1948 г. А 03430. Объем 27¼ п. л.

Отпечатано в тип. М-125 с матриц, изготовленных 1-й Образцовой
типографией треста «Полиграфкнига» ОГИЗа.
Москва.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга представляет собою вторую часть задуманной мною работы под общим названием «Очерки по истории русского реализма». В этой работе я имею в виду изучить проблематику стиля в пределах реализма на материале творчества великих русских писателей XIX и XX веков. Первая, вводная, часть этой работы, «Русские романтики и Пушкин», посвященная вопросам зарождения, формирования и выделения критического реализма из недр романтического искусства, вышла в свет в издании Саратовского университета в 1946 году; настоящая, вторая, часть работы содержит попытку характеристики стиля Пушкина в наиболее совершенных выражениях его реалистического искусства. Третья часть работы, в настоящее время подготовляемая к печати, включает характеристику творчества Гоголя и Лермонтова в плане той же проблематики реалистического стиля. В дальнейших частях должна идти речь — в том же плане — об основных явлениях русского реализма от Тургенева и Островского, через Льва Толстого и Чехова, до Горького, его современников и преемников.

Мои «Очерки по истории русского реализма» вовсе не претендуют на значение курса истории русской литературы XIX—XX веков. Я стремлюсь изучить лишь одну проблему, по преимуществу теоретическую, проблему данного стиля, рассмотреть ее исторически и

конкретно, и я отбираю тот материал, который дает мне возможность обнаружить основные тенденции исторического развития реализма. В соответствии с таким планом работы настоящая книга нимало не является монографией о Пушкине. Книга эта не дает обзора и полной характеристики всех, хотя бы главнейших, произведений поэта начиная с 1825 года, как она не освещает многих проблем его творческого и общего мировоззрения. Я изучаю Пушкина только в плане идейной эволюции его стиля. Под этим углом зрения — и только в пределах этой темы — я обращаюсь к отдельным произведениям Пушкина, останавливаясь на тех из них, которые дают мне достаточный материал для выяснения проблематики, мною изучаемой. Разумеется, можно было бы дать в этом же плане анализ еще ряда произведений Пушкина, например, остановиться более обстоятельно на его лирике, но мне представляется, что результат такого анализа не изменил бы сколько-нибудь существенно ход и итоги моей работы.

В заключение укажу, что в первой части моей работы прослежены глубокие и органические связи молодого Пушкина с русским романтизмом, в частности, с декабристским «гражданским» и революционным романтизмом. В настоящей же книге к вопросу о том, что связывает Пушкина с романтиками и декабристами, я уже не считал нужным возвращаться, тем более, что вопрос этот уже достаточно освещен в науке.

Гр. Гуковский



Г Л А В А П Е Р В А Я

Что развивается в трагедии? Какаа цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная.

Пушкин

1

Подобно любой другой значительной проблеме искусства, проблема реализма в литературе подлежит не только теоретическому и типологическому, но, в первую очередь, конкретно-историческому изучению. Исследование требует выяснения того, как, из чего и во имя воплощения каких идей впервые оформился в стройную и законченную систему художественного мировоззрения тот этап закономерного развития искусства слова, который наука определяет как реализм XIX столетия. Этим определяется смысл и значение исследования вопроса о принципах пушкинского реализма.

Пушкин не родился реалистом. Его юность приходится на годы почти повсеместного преобладания в Европе романтических систем. И раннее творчество Пушкина движется в русле романтизма в его русском преломлении. Пушкин начал свой самостоятельный поэтический путь как собиратель и объединитель противоречивых и разнообразных течений русского романтизма. Он усвоил, развил и углубил психологические открытия романтизма Жуковского и его школы. Он же одним из первых включился в соиздание гражданской, национально-героической и революционной поэзии, связанной с формированием декабристского общественного движения. Оба основных течения русского романтизма органически слились в его творче-

стве конца 1810-х и начала 1820-х годов. Но уже в 1822—1824 годы Пушкин пережил сложный идейно-творческий кризис. Романтический метод перестал его удовлетворять. Пушкин стремится вывести самую личность, поглощавшую в концепции романтизма весь мир, из объективной данности национальной среды. Однако на этом этапе своих исканий Пушкин еще не покинул почву романтизма. Понятие национального своеобразия духовной жизни могло иметь и романтическое толкование и было на самом деле свойственно романтизму. Разрешение противоречий романтизма, рождение реалистической системы из недр самого романтизма произошло тогда, когда Пушкин подчинил личность в ее национальном определении конкретным и объективно-историческим условиям бытия народа, породившего ее. Историзм, не как «колорит эпохи», а как обоснование представления о специфической активности человека, лег в основу того процесса в творчестве Пушкина, который привел его к реализму и к народности как принципам нового искусства, выросшего из романтизма начала века, но явившегося новым этапом художественного мышления по сравнению с ним.

Это движение Пушкина через романтизм к построению — впервые с такой полнотой и законченностью в истории мировой литературы — реалистического метода искусства было глубочайшим образом обосновано связью поэта с самым передовым общественно-политическим движением его эпохи. Пушкин вырос и сформировался как гражданин и поэт в среде «декабризма», в атмосфере революционного движения русского дворянства 1810—1820-х годов. Всем своим существом, всем характером своего мироощущения он был человеком декабристского круга, декабристского исторического склада. И как поэт — он был поэтом-декабристом. Он остался человеком и поэтом декабристского характера до конца дней своих. До самой смерти он сохранял верность свободолюбивым идеям своей молодости. Он остался просветителем, у него всё более возрастала уверенность в том, что дело передовых людей в России — поднимать самосознание и культуру возможно больших кругов народа. Он не только

не мог и не хотел примириться с устоями и формами самодержавно-крепостнической государственности, но и продолжал видеть в поэте знамя и воплощение свободной мысли народа, активную силу прогресса общества. Социальное самосознание Пушкина было и оставалось таким, каким создала его эпоха революционеров-дворян. В. И. Ленин говорит: «...мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями «Народной Воли». («Памяти Герцена», Соч., т. XV, стр. 468). К революционерам-дворянам принадлежал еще смолоду и Пушкин.

Но еще до крушения декабрьского восстания Пушкин начал разуверяться в реальной возможности переворота. Еще в середине 1820-х годов определилось движение пушкинской мысли к углублению социально-политического и общеполитического мировоззрения, заложенного в нем декабризмом. Декабристы подняли знамя восстания во имя народа, и в их движении, дворянском по составу и буржуазно-демократическом по содержанию, в какой-то мере отражались реальные интересы и даже чаяния широких народных масс. Но сами декабристы, бесконечно далекие от народа, пытались осуществить революцию без активного и сознательного участия закрепощенной массы и мыслили они как в политике, так и в делах культуры и литературы романтически, исходя из принципов индивидуалистического мироощущения. Именно объективную связь идеалов свободы с целенаправленностью развития демократических масс и было суждено осознать и воплотить гению Пушкина. Отсюда неизбежность его отхода от романтизма, как строя мышления, и в литературе. Отсюда новое понимание проблемы народности в культуре и, в частности, в поэзии, открытое им, понимание уже в принципе демократическое.

Пушкин двигался вглубь, проясняя предельно про-

грессивный смысл декабристского движения и тем самым преодолевая романтический характер мировоззрения даже лучших людей времени его молодости, потому что тогда принцип романтизма являлся основой политических, так же как и экономических концепций (вспомним ленинский анализ романтической политической экономии Сисмонди — «К характеристике экономического романтизма»). Пушкин смог пойти этим путем, то есть отвергнуть романтизм, именно потому, что он был человеком, мыслителем и поэтом декабризма, потому, что в декабризме он почерпнул свободолюбивую проповедь, которая была орудием освобождения всего народа от феодальных и бюрократически-полицейских пут. И в то же время, исходя из декабризма, в процессе развития своего мировоззрения он поднялся над существенной его ограниченностью, выдвинув идеи демократической народности, обратившись к проблематике крестьянского «бунта», установив социально-историческую закономерность развития общества и человека, создав реалистический метод художественного творчества. В этом движении своем Пушкин обобщал и отражал опыт реального движения русского общества. Сама жизнь страны и народа, сама динамика классовый борьбы в России, как и в Европе в целом, воздействовала при этом на Пушкина. Но нужен был гений Пушкина, чтобы так отразить развитие действительности. И самое творчество Пушкина занимает в истории развития передовой мысли в России выдающееся место. Он был поэтом декабризма, и он повел русскую мысль вперед — по пути к Герцену, последнему звену в цепи первого периода русского революционного движения. На этом пути он смог обосновать величайшее завоевание русской художественной культуры прошлого — реализм XIX столетия. И уж на основе этого создания Пушкина развернулась деятельность его преемников, великих русских реалистов, которые подхватили, расширили, укрепили, закалили метод искусства, метод понимания, отражения действительности, суда над нею и активного воздействия на нее, открытый Пушкиным и развитый его первыми продолжателями, Гоголем и Лермонтовым.

Движение Пушкина к реализму определилось уже

в первой половине 1820-х годов. Первым законченным произведением Пушкина, воплотившим добытый им в 1820-х годах реалистический художественный метод, был «Борис Годунов».

2

Пушкин начал писать «Бориса Годунова» в конце 1824 года и работал над трагедией упорно и, сравнительно с обычными пушкинскими темпами, долго; трагедия была закончена в ноябре 1825 года. «Борис Годунов» был для Пушкина целым переворотом, итогом глубоких размышлений, воплощением нового и зрелого этапа его социально-политического и эстетического развития. Поэтому Пушкин, и в это время и позднее, относился к своей трагедии с особой авторской привязанностью, придавал ей чрезвычайно большое значение.

В «Борисе Годунове» Пушкин преодолел воспитавшие его гений традиции русского романтизма. Это был поворот творчества, не отменявший предшествующего пути, но проведший грань, отделяющую пройденный путь от нового. Еще не так давно, в 1822 году, Пушкин начал работу над трагедией о Вадиме, задуманной в плане традиции романтической драматургии. Здесь и сохраненная внешняя схема классицизма, вплоть до александрийского стиха, и «аллюзии», и романтический пафос одиночного героя, и внеисторический характер национальной героики и т. д. И вот, через два года, ничего этого уже нет в замысле трагедии «Борис Годунов». Правда, было бы неосторожно думать, что в «Борисе Годунове» вовсе нет следов и рудиментов поэтики трагедии декабристского толка и даже поэтики трагедии классицизма. Когда Ф. Д. Батюшков в своей статье «Пушкин и Расин» (Сборник «Памяти Пушкина», 1900) высказал мысль о связи «Бориса Годунова» с наследием театра автора «Гофолии», это могло казаться парадоксом. Теперь наука вникла в это положение и, отбросив слабую аргументацию Ф. Д. Батюшкова, готова признать, что в построении характера Бориса и в самом конфликте, раздирающем его душу, ощутимы отклики манеры классицизма.

Есть следы ее и в самом построении трагедии, следы, проступающие через преобладающий стиль, явно восходящий к шекспировской драматической технике. Но между Пушкиным и Шекспиром пролегли два века истории человечества, и эти два века не пропали для Пушкина. В частности, он использовал в своей трагедии опыт и достижения своих предшественников и современников в драматургии. Проблема народности в трагедии возникла из романтического мировоззрения, хотя именно в «Борисе Годунове» она разрешена уже иначе, чем у таких поэтов-декабристов, как Рылеев или Катенин. В противоположность романтическому внеисторизму, распространявшемуся и на понимание самой истории, Пушкин реализует в своей трагедии подлинно историческое мировоззрение. Поэтому система аллюзий, принятая как одна из основ романтической поэзии даже у декабристов, у него не могла сохраниться. У Рылеева древнерусские герои могут быть переодетыми декабристами, как у драматургов 1800—1820-х годов действующие лица могли быть людьми и деятелями XIX века, переодетыми в древнерусские, или древнегреческие, или древнееврейские одеяния. Пушкин, увидевший в человеке воплощение результата истории его народа, уже не мог приравнивать друг к другу людей разных эпох и заниматься этим маскарадом. Поэтому система аллюзий для него рушилась. Пушкин отверг ее и в современной ему драматургии, как, впрочем, и Катенин. Но Катенин остался на полдороге; отвергнув аллюзии, то есть прямо выраженный в аллюзии пафос современности, он не нашел нового обоснования образов героев в исторической реальности. Поэтому и Катенину, человеку, двигавшемуся к преодолению романтического индивидуализма, не удалось все же создать новый тип драмы, и его «Андромаха», несмотря на комплименты Пушкина, прошла в истории русской трагедии незамеченным эпизодом.

Впрочем, Пушкину было не легко преодолеть внеисторизм системы аллюзий, может быть еще потому, что эта система довольно прочно укрепилась не только во французской трагедии начала века, но и в русской трагедии того же времени, причем не только передо-

вой, сближаемой с преддекабристскими настроениями, но и в других трагедиях. «Аллюзионные» навыки не могли не сказаться и в «Борисе Годунове», несмотря на историзм, составивший его основу. Однако они сказались в нем своеобразно. Прямых намеков, раскрываемых как точное и определенное указание на отдельных людей и отдельные события начала XIX века, в трагедии нет, если не считать единственного исключения — стиха, произносимого царем Борисом: «Противен мне род Пушкиных мятежный» (сцена «Царские палаты»), стиха, относящегося более к мятежному Александру Пушкину, чем к его предкам начала XVII столетия. Впрочем, нужно сказать, что Пушкин и позднее имел тенденцию толковать историю своего рода в «мятежном» духе («Моя родословная»). Между тем сам поэт писал о трагедии: «Она наполнена славными шутками и тонкими намеками, относящимися к истории того времени, как наши киевские и каменские обиняки (allusions). Надо понимать их — это неперемное условие» (перевод с французского). Здесь, конечно, нет речи об аллюзиях; намеки на историю времени царя Бориса — не аллюзии; но само сближение с декабристскими «обиняками» характерно. Казалось бы, больше оснований говорить об аллюзиях дает то место из письма Пушкина к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года, где он возражает на замечания Николая I на «Бориса Годунова», относящиеся к концу 1826 года. Однако и здесь речь явно идет не об аллюзиях, вложенных Пушкиным в текст своей трагедии, а об аллюзиях, обнаруживаемых читателем 1826 года, относящихся к восстанию декабристов и невозможных в пьесе, написанной до восстания. Это письмо Пушкина свидетельствует лишь о том, что привычки аллюзионного восприятия трагедий были усвоены и правительственными сферами. Об этом же говорит Пушкин в заметке 1827—1828 года: «Хотите ли узнать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии? Те места, кои в ней могут подать повод применения, намеки, allusions...»

Между тем вопрос о злободневности, и именно политической злободневности, «Бориса Годунова» настойчиво и закономерно возникал в науке. В самом

деле, в «Борисе Годунове» поставлены и разрешены проблемы, волновавшие Пушкина в его современности, проблемы по преимуществу политические. Пушкин обратился к истории, чтобы найти в ней материал для суждений о современности. Для этого он остановился на анализе и изображении исторической ситуации, имевшей общие черты с ситуацией царствования Александра I. Подводя итог научным разысканиям в этой области, Г. О. Винокур справедливо пишет: «В основе пушкинской трагедии лежит образ царя-узурпатора, пришедшего к власти при помощи преступления. Этот образ... пленял Пушкина в целой галерее героев Шекспира (Ричард III, Генрих IV, Макбет). Но он подсказывался ему и живой современностью (Наполеон, которого обычно называли узурпатором и который считался причастным к убийству герцога Ангиенского; причастный к убийству своего отца Александр I), то чувство злободневности, которое испытывал Пушкин при чтении X и XI томов «Истории Государства Российского», очевидно, объясняется тем, что Пушкин находил в них факты, сходные с теми, которых сам был свидетелем во время царствования Александра I: тот же образ гуманного и просвещенного монарха, та же подозрительность и жестокость к заподозренным впоследствии... Можно думать, что именно эта аналогия побудила Пушкина окончательно остановиться на Борисе Годунове как на теме своей трагедии, после того как он пытался избрать своим героем Пугачева и Стеньку Разина (см. письма к брату в ноябре 1824 года). Не случайным, может быть, является также то обстоятельство, что черновики «Бориса Годунова» перемежаются «воображаемым разговором с Александром I». Из этой аналогии не следует делать никаких выводов относительно интерпретации самого текста «Бориса Годунова» — бесплодно было бы видеть в нем конкретные намеки именно на царствование Александра I»¹.

С этим нельзя не согласиться. Конечно, эволюция Бориса у Пушкина, как и самое преступление его,

¹ Г. О. Винокур, Комментарии к «Борису Годунову». Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук, т. VII, 1936, стр. 477.

могли навести на мысль об Александре; но Борис — не Александр, не намек на Александра. Это был для Пушкина вопрос принципиальный. Здесь сплеталась и традиция, которую Пушкин преодолел, и основы его новаторства. Традиция приводила к тому, что история и современность, прошлое и настоящее сближалось, рассматривалось как единство и судилось одним судом. Пушкин решает вопрос взаимоотношения монархии и народа на материале истории, но решение, полученное на основании изучения этого материала, он прилагает и к современности. Однако, с другой стороны, самый метод, принцип сближения истории и современности у него радикально отличается от прежнего, и романтического и свойственного еще классицизму. Ни Княжнин, ни Рылеев, ни даже Кюхельбекер в «Аргивьянах» не отличали прошлого от настоящего. Они в прошлом видели то же, что в настоящем, игнорируя изменимость и психику людей и основ общественного бытия, считая, что люди всегда одинаковы. Они рассматривали прошлое и настоящее на плоскости, не видя закономерности причинных связей истории. Пушкин подошел к пониманию этой закономерности. Для него прошлое не равно современности, но современность обусловлена прошлым, историей. Поэтому он не изображает людей прошлого как людей «вообще» или как своих современников и видит неповторимые черты ушедшей в историю эпохи. Выводы из анализа прошлого он применяет к настоящему не в том смысле, что он в XVII веке видит политику XIX и наоборот, а в плане объяснения настоящего положения и перспектив будущего неизбежностью исторического хода вещей. Здесь дело шло о повторяемости событий (например, отношения народа к царю), истолкованной как проявление их исторической преемственности. Само собой разумеется, что в 1825 году самая закономерность исторической преемственности и изменений представляется Пушкину еще в значительной мере стихийной и не подводимой под общий закон развития общества; это связано и с недостаточной социальной дифференциацией понятий общества и народа и с пережитками метафизического типа мышления вообще. Но дело, конечно, не в том, что Пушкин не мог предвос-

хитить научного понимания истории в полной мере, и не в том, что в 1825 году он еще не знал Баранта, Тьери и Гизо¹, а в том великом перевороте в мышлении и искусстве, который он произвел, поняв действительность исторически, — уже не в смысле романтической национальной и декоративной историчности, а в смысле объективного реалистического историзма.

3

В свою очередь историзм в пушкинском понимании 1825 года неотъемлем от проблемы народа и народности. В «Борисе Годунове» Пушкин художественно, творчески исследовал вопрос о самодержавии, о политическом строе России. Это была проблема, которой были посвящены и произведения декабристского романтизма, например, «Аргивяне» Кюхельбекера. Но Пушкин отличается теперь от своих друзей, декабристов, не политическим своим выводом из изучения вопроса, а методом его разрешения. Романтики — и сам молодой Пушкин 1817—1823 годов — решали вопросы политики, исходя из общих теоретических выкладок и из своих политических эмоций. Благородный пафос негодования, страсть к свободе, протест против невыносимой жизни в рабской стране и как основа всего этого реальное ощущение потребностей страны и народа толкали декабристов на революционный подвиг, и им было достаточно этих стимулов — своего чувства, своего убеждения, своего постижения путей развития страны, — чтобы начать борьбу. Здесь тоже проявлялась их обреченность, безнадежность их подвига, безвыходность противоречия революции, с одной стороны, и индивидуализма — с другой, противоречия, обусловленного социальной сущностью революционного движения дворян, бесконечно далеких от народа и готовых принести себя в жертву свободе народа, как они ее

¹ В «Графе Нулине» герой едет из Парижа с кучей модных вещей, в том числе «с ужасной книжкой Гизота». Очевидно, что в 1825 году Гизо для Пушкина — не историк, а политический писатель на злободневные темы.

понимали. Это почувствовал перед концом сам Рылеев, но ничего не мог сделать, ибо он был беззаветно благородным революционером и в то же время не мог выйти за пределы своей социальной позиции, своей исторической роли и своего романтического мировоззрения. Памятником этого разлада остались прекрасные и мужественные строки «Исповеди Наливайко»: «Известно мне: погибель ждет / Того, кто первый восстает / На утеснителей народа...» и т. д.

Пушкин в 1825 году углубил принцип политической мысли своих сверстников-друзей. Он уже знает, что историю творит не только индивидуальный пафос, убежденность отъединенной личности, даже самой могучей, даже самой властительной, даже патриотически настроенной, но и — в первую очередь — закономерность народной жизни. Поэтому он не может решать вопрос о судьбе России и вечный вопрос о том, что делать, сам по себе, исходя из своих желаний, чаяний и взглядов, как бы прекрасны и свободолюбивы они ни были. Он хочет понять проблемы развития своего отечества иначе, исходя из объективного положения вещей, из реальных возможностей жизни, настроений и чаяний народа. Отсюда возникает потребность проверить свои убеждения высшим судом, судом народного сознания. Это сознание объективно выразилось в истории, реальном творении народа. Отсюда необходимость изучения проблем политики в истории народа; это изучение и дало трагедию «Борис Годунов».

Этот же ход творческой мысли Пушкина привел к перерастанию его эстетики из романтической в реалистическую, потому что это был выход за пределы личности, поглотившей весь мир. Это был выход к объективному миру народной жизни, в которой личность оказывалась результатом закономерности развития общества, то есть, в высшем смысле, подчинялась объективному бытию истории народа, объяснялась им, однако не поглощаясь им, как она поглощалась общими понятиями классицизма. В классицизме абстрактное общее поглощало конкретное частное, индивидуальное, отрицало его и стремилось уничтожить. В романтизме конкретное частное стреми-

лось поглотить общее, как абстрактное, так и конкретное. В критическом реализме XIX века конкретное общее подчинило себе конкретное же частное, не поглотив его, а объяснив и тем самым обосновав его реальность и как частного бытия. Личность человека в его реальности, психологической, жизненной, вещественной, материальной, обожествленная и разросшаяся до метафизической всеобщности в романтизме, была спасена, возвращена на землю и истолкована реализмом путем включения ее в общественные связи.

Исходя из самых основ своих завоеваний в области философско-исторической мысли, Пушкин смог сделать героем, и основным героем, своей трагедии народ. Это был целый переворот и в искусстве и в общественном мышлении. До Пушкина никто этого не сделал ни в России, ни в Западной Европе, даже Вальтер Скотт, даже молодой Гете. Для Пушкина же это было необходимо и закономерно. Он писал позднее в своих заметках о драме (1830): «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная». Значит, именно трагедия в его понимании была по преимуществу посвящена той проблеме, которая выдвигала народ на первое место; то же явствует и из дальнейшего текста заметок: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка, любимой мысли. С в о б о д а». В том то все и дело, что Пушкин преодолевает любимую мысль, предрассудки, то есть субъективизм мышления; его философия учит его понимать политику как историю, а историю — как историю народа, хотя бы и недостаточно дифференцированного в понимании Пушкина 1825 года. И воображение и догадливость нужны ему, чтобы, покинув замкнутый мир своих собственных мыслей и чувств, проникнуть в объективную действительность народа и его прошлого.

В «Борисе Годунове» события истории созданы именно народом. Здесь следует напомнить и «тот знаменательный факт, что у Пушкина «народ» значит как отдельный персонаж в списке действующих лиц

(см. текст автографа) и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии»¹. Нужно указать и другое: даже в чисто композиционном отношении народ выдвинут у Пушкина на роль центрального героя пьесы. Пушкин не хотел и не мог порвать с привычной конструкцией пьесы, построенной вокруг одного героя, стоящего в центре ее, порвать с традицией четкой композиционной замкнутости трагедии. У него ни один из героев не может быть признан таким ведущим, центральным персонажем. Это было замечено современной критикой, которая была этим недовольна; она не знала даже, как бы «правильнее» назвать пьесу — чьим именем, так как ни одно из имен не подходило. В самом деле — сам Борис Годунов, как известно, из двадцати трех сцен трагедии появляется только в шести, а Самозванец — хоть и в большем количестве сцен, но тоже только в девяти.

Может быть, важнее другое: Борис умирает не в конце трагедии, а раньше. Во всякой трагедии XVI—XIX веков смерть главного героя была концом трагедии — и у Расина, и у Шекспира в равной мере; Макбет убит — и трагедия окончена; Гамлет погиб — и трагедия окончена; а вот Борис умер, а трагедия продолжается, ибо не он ведет события, составляющие ее суть. И то же происходит со вторым героем — Самозванцем. Он появляется не в начале трагедии, как это полагается герою ее; о нем даже речи нет в первых четырех сценах; но и этого мало; он, как и Борис, в сущности исчезает из трагедии прежде ее окончания, еще прежде смерти Бориса, и последний раз мы видим его в момент поражения. Трагедия завершается без Самозванца и помимо его. Конечно, у Пушкина получилось это не случайно и не из-за следования букве истории (ведь он мог взять в истории другой эпизод — с Самозванцем). Характерно, что первоначальный план трагедии Пушкин закончил так: «Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече — убийство царя — Самозванец [принимая] въезжает в Москву». Как мы видим, все, кроме последней фразы, осуществ-

¹ Г. О. Винокур, Комментарий к «Борису Годунову». — Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т. VII, 1935, стр. 488.

вилось в окончательном тексте пьесы, въезд же Самозванца, задуманный как концовка трагедии, отброшен. Значит, исчезновение Самозванца в конце «Бориса Годунова» — не случайность, а творческая воля Пушкина. Ему нужно было отодвинуть Димитрия от последних решающих событий и показать тем самым стихийно-закономерное развитие этих событий независимо от воли и участия Самозванца, обусловленное развитием самого народного движения. Именно оно, это движение, привело к перевороту, к смене царя, к захвату Москвы, а вовсе не Димитрий сам по себе. Таким образом, Самозванец и может выпасть из пьесы как личность (оставаясь в ней как лозунг движения народа и интриг бояр) до ее завершения: не он центральный герой трагедии. Остается народ. Композиционно его роль, именно как такого героя, достаточно явственна. Он появляется в начале трагедии, сразу же после вводной сцены, содержащей экспозицию. Он появляется затем в ряде поворотных, центральных сцен. Он доводит трагедию до конца, и его трагическая судьба заканчивает пьесу. Народ — и воины, полки Самозванца, тот же народ — появляется тоже только в девяти сценах, но он основа и носитель действия с самого начала до конца трагедии. Вспомним о стилизованном в старинном духе названии, которое Пушкин предполагал сначала дать создаваемой им трагедии: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (см. письмо Пушкина к П. А. Вяземскому от 13 июля 1825 г.). И здесь «беда», судьба народа и государства — впереди.

Это и было непонятно многим современникам Пушкина, не доросшим до его мышления, и потому они полагали, что «Борис Годунов» не имеет никакого единства, что он распадается на куски, представляет собою сбор сцен, не объединенных единым стержнем (героем). Им и в голову не могло прийти, что таким героем может быть народ. Так думал и Булгарин, «рецензент» трагедии, написавший о ней отзыв для царя: «В сей пьесе нет ничего целого: это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, переделанные в разговоры и сцены». Так же думал и литера-

тор декабристского круга Катенин, и даже Полевой, писавший: «Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочтаете драму Пушкина, у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного, в отрывках, так, что ни в чем не можете вы дать себе полного отчета? Вот голос простого чувства всякого читателя». Вина ли Пушкина в том, что и некоторые советские режиссеры, ставящие его трагедию на сцене, не могут постичь глубокого исторического единства пьесы и не поднимаются в понимании ее выше Полевого? А между тем ведь здесь заключается и решение вопроса о «сценичности» «Бориса Годунова», поскольку непонимание построения трагедии приводит к тому, что на сцене она действительно рассыпается на куски и что самая идея ее улетучивается.

Основа «Бориса Годунова» — взаимоотношение власти, самодержавия и народа. Вопрос об этом взаимоотношении Пушкин ставит, исходя из изучения характера, состояния, мысли народа. Но задача его — понять, как же быть с самодержавием, с царем. Отсюда особая роль царя, Бориса. Роль Бориса у Пушкина сложна. Невозможно понять ее, не учитывая ее психологического лейтмотива, трагедии возмездия, совести. Борис, убийца мальчика Дмитрия, предстает перед нами как фигура, человеческая в своих мучениях. Но не менее важно и другое. Борис — царь, и эта тема подчиняет себе, включает в себя психологическую тему мук совести и возмездия. В общей концепции трагедии это — основное. Образ Бориса как царя, в свою очередь, подчинен общей идейной композиции трагедии, проблематике власти и взаимоотношения ее с народом. Выбирая для изображения в качестве царя именно Бориса, включая его в ситуацию «многих мятежей», используя при этом изложение Карамзина, Пушкин как бы ставил исторический эксперимент, строил трагедию как доказательство определенного политического, методологического, философского тезиса. В этом он был связан с традицией трагедии вольтеровского типа, трагедии à thèse, логически развертываемой, как силлогизм. Видимо, это почуял в «Борисе Годунове» Полевой, писавший о том, что в «Борисе Годунове» «еще раз классицизм, породивший «Исто-

рию» Карамзина, должен был восторжествовать над сильным представителем романтизма и европейской современности XIX века в России».

В самом деле, желая выразить свою мысль в образах, Пушкин показывает в трагедии царя-титана. Именно такой царь нужен ему для полной убедительности его мысли о том, что народ не терпит царя, враждебен царской власти, органически чужд ей. Если бы пушкинский царь был слаб, глуп, бездарен, лично по своему человеческому характеру плох и по своим взглядам тупо реакционен, то вывода общего значения не получилось бы; тогда ненависть народа к этому царю могла бы быть объяснена именно тем, что этот царь — плохой царь. Так обстояло дело с Александром I, «властителем слабым и лукавым», и с предположениями некоторых декабристских кружков о замене его другим царем. Такой эмпирический — и опять индивидуальный — подход более не удовлетворяет Пушкина. Он хочет решить вопрос в принципе, не вопрос о данном царе, а вопрос о самодержавии в целом, — и этот вопрос он решает, опираясь на «мнение народное». Таким образом, тезирование в пушкинском выборе и освещении образа царя было, с одной стороны, как бы наследованием вольтеровской традиции, а с другой — принципиально противостояло по самому содержанию тезиса как мышлению классицизма, так и мышлению романтизма.

Исходя из такого существа своего идейного замысла, Пушкин и сделал своего Бориса тем подлинно трагическим героем, той почти что романтической, греховной, но сильной индивидуальностью, тем образом, который своей духовной мощью возносится над всеми другими действующими лицами трагедии. Без сомнения, Борис — самая крупная личность в трагедии. Тем более резко выглядит его бессилие перед законами исторической жизни.

Борис у Пушкина — не только человек могучей воли и ума. Он показан Пушкиным как «частный» человек, в его домашней жизни. Здесь он предстает нам как любящий отец, и его образ овеян теплом и сочувствием. Борис глубоко скорбит о горе своей дочери, он человек с тонкой и широкой душевной жизнью. Он человек не-

образованный (не понимает даже, что такое географическая карта, не знает, что линия, которая на ней вьется узором, — это Волга), и это делает его образ человечески и исторически конкретным и индивидуальным. В то же время Борис глубоко чувствует и понимает пользу и красоту образования, науки. Он человек и деятель с передовыми взглядами, стремящийся к прогрессу и в области политики и в области культуры¹. В его образе есть уже что-то от Петра I, тяготение к более передовым формам культуры, светской науки. Борис отрицательно относится к устаревшим сословным привилегиям. Он готов стать на путь Петра I и в этом вопросе. Он хочет отменить местничество (это произошло ведь накануне петровских реформ, при царе Федоре Алексеевиче), мотивируя этот прогрессивный замысел принципиально и глубоко. Пушкинский Борис стремился к власти с искренним убеждением, что он даст народу счастье; он хотел и хочет блага своим подданным. Вступая на престол, он произносит величественную и трогательную речь, и мы слышим в ней и полноту его собственного счастья (наконец он добился престола!), и глубоко переживаемое стремление к счастью государства, к честному выполнению долга царя:

Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как ты...

В знаменитом монологе «Достиг я высшей власти», служащем ключом к пониманию роли Бориса, а отчасти и проблемы, воплощенной в этом образе, Борис, конечно, совершенно искренен; ему не перед кем лицемерить и скрываться, он один, сам с собою (ведь «искренность» — одна из функций монолога в драматургии вообще); он признается здесь и в своем преступлении, а ведь это — самое тайное, скрытое в его

¹ И здесь и далее я не останавливаюсь вовсе на вопросе о том, в какой мере те или иные мотивы трагедии Пушкина восходят к историческим данным, бывшим в его распоряжении. Дело для меня в данной связи не в том, что Пушкин использовал Карамзина, а в том, что именно он взял у него или придумал сам. Ведь он не все взял у Карамзина, а брал у него с большим выбором и только то, что было ему нужно.

жизни. Поэтому у читателя и зрителя нет оснований не доверять словам Бориса в этом монологе или перетолковывать их. Между тем в этом именно монологе Борис говорит о своем искреннем желании «свой народ в довольствии, во славе успокоить, щедротами любовь его снискать». Мы видим и чувствуем, что именно ради больших государственных дел Борис и стремился к трону, а не только из-за властолюбия, и он был субъективно прав, ибо чуял в себе силы, и не сравнимые с силами всех других людей, стоявших у трона, мелких себялюбцев и интриганов — бояр и князей вроде Шуйского и Воротынского, над которыми он возвышается всем своим трагическим величием.

Здесь-то и заключается трагедия самого Бориса, неотделимая от трагедии его совести, — трагедия его государственной деятельности. Он не может понять, почему же его ненавидит народ. Ведь он так много делал для приобретения любви народной. Ведь действия его разумны и лишены лукавства. Ведь он искупил свою вину — смерть одного мальчика — мудрым управлением целой страной. Ведь он спас так много людей от смерти в пору голода, во время пожара столицы. А все же народ видит в нем врага, и все бедствия приписывает ему, и готов обвинить его во всех преступлениях, вовсе и не совершенных им. В чем же дело? Сам Борис не может найти разумного объяснения этому; он ищет этого объяснения в двух направлениях: он видит здесь карающую его за преступление руку небесного правосудия, и он объявляет народ злобной стихией, враждебной всякой власти. Первое объяснение никак не может исходить от автора трагедии, Пушкина, чуждого религиозности; это мнение не автора, а именно Бориса, проявление мышления его эпохи, и результат безнадежности его положения, невозможности для него понять рационально причины его крушения как царя. Второе объяснение также не исходит от Пушкина, — мнению о злобности народа, о его аморальности ясно противоречит вся трагедия. В том-то все и дело, в том-то и трагедия Бориса, что он не может понять причины непроходимой пропасти между ним и народом, и не себя винит в том, что эта пропасть есть. Но Борис — не Пушкин. Пушкин хорошо

знает эту причину. Борис действительно не виновен в разладе между ним и народом, не виновен как человек. Он виноват лишь в том, что он — царь. Ставя в монологе Бориса неразрешимый для царя вопрос, Пушкин здесь же, в этом же монологе, дал свое разрешение этого вопроса. Объяснение загадочного разрыва, непонимания между царем и народом заключено уже в самом отношении царя к народу. Борис, не замечая того, отвечает сам себе; дело именно в том, что народ для него — чернь, что он отчужденно говорит о народе — «они», уже не хочет считаться с «плеском» и «воплем» народным, говорит о народном бедствии: «народ завыл», «беснуясь». И в этом Борис недалек от Шуйского, считающего «бесмысленную чернь» изменчивой, мятежной, суеверной, глухой и равнодушной к истине. И самую власть Борис понимает как непременно подавление неразумной черни, как неизбежное угнетение:

Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержать народ. Так думал Иоанн,
Смиритель бурь, разумный самодержец.
Так думал и его свирепый внук.
Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Здесь же и величайшее презрение к «мнению народному». А Пушкин хорошо знает, что именно «мнение народное» — сила истории. Отношение власти и народа Борис понимает так: «Передо мной они дрожали в страхе». И сыну своему перед смертью он оставляет завещание — лишь поначалу, для виду поослабить а потом опять натянуть «державные бразды».

Борис может держаться на троне только террором. Царь не может дать народу облегчения, покуда он самодержец, не осуществляющий стремления самого народа. И не прогресс принес Борис, как ни хотел его, а закрепощение крестьян. Трагедия его в том и заключается, что, будучи царем, будучи оторван от чаяний народа, Борис не только не властен осуществить свои государственные замыслы, не властен в народном мнении, но не властен и в самом себе. Дело не только в характере личности, а и в ее историческом месте, в ее

отношении к народу. Намерения личности, стремящейся действовать в истории вопреки народу, безнадежны. Пушкинский Борис, могучая индивидуальность, — тоже своего рода романтический герой; он хотел все сделать сам, на свой страх, по своей мысли. Но Пушкин — уже не романтик; он увидел бессилие индивидуальных решений и индивидуальной воли, даже облеченной властью. И отсюда можно было сделать следующие выводы. Самодержавие было Пушкиным осуждено. Оно было осуждено и ненавистью народа, и тем, что оно не может, даже и при всем желании самодержца, создать для народа лучшие условия жизни; оно должно быть свирепой тиранией по самой своей сути, и ничего другого от него нельзя ждать и при «хорошем» царе.

Пушкин методологически углубил позиции декабристов в принципах своего социально-философского мышления. Это было завоевание Пушкиным новых путей в мировоззрении, движение к демократизму в основах его и в области искусства — к реализму. Личность, индивидуальность уже не воплощала в себе весь мир, а сама подчинилась в сознании и понимании Пушкина закономерности истории. Здесь была разница между «Борисом Годуновым» и историко-политическими произведениями романтиков-декабристов. В «Аргивянах» историю и политику творят именно отдельные личности, согласно своим личным убеждениям и своей личной морали, а народ составляет лишь фон и сферу применения их индивидуальных действий, притом аморфную сферу, неустойчивую стихию, лишенную самостоятельности. Кюхельбекер сам в своей трагедии близок к пониманию народа, высказанному устами Бориса. И даже позднее, в 1834 году, создавая «Прокофия Ляпунова», Кюхельбекер не смог подняться над этими же принципами. Эта его трагедия написана под явным влиянием «Бориса Годунова», отразившемся и на построении, и на стихе ее, и на всей внешней манере драматурга. Но Кюхельбекер не понял Пушкина, хотя и стремился искренно создать народную трагедию; он все еще понимал народную трагедию как национальную русскую. Несмотря на революционную, патриотическую и даже демократи-

ческую тенденцию «Прокофия Ляпунова», Кюхельбекеру осталась и в этой пьесе чужда мысль Пушкина о народе и личности, ставящая личность в зависимости от закономерности исторической судьбы народа. У него все еще творят, действуют личности, повинувшись своему внутреннему закону. Глубоко прав Ю. Н. Тынянов, утверждая, что «шиллеровское» начало в «Прокофии Ляпунове» не было преодолено «шекспировским»¹. Недаром и сам Кюхельбекер чувствовал, что ему нехватает материалов для создания картины народной жизни в поэзии, и писал в том же 1834 году: «... предметом моей поэзии покуда должны быть не люди, не народ, — а человек. Грузином ли я его назову, греком ли, древним ли, новым ли, — желаю только, чтобы в моих изображениях, несмотря ни на какие несообразности в costume и никакие анахронизмы, могли бы узнать человека, — страсти, слабости, душу человеческую. И в этом отношении не знаю лучшего образца, чем Шекспира»².

О «Прокофии Ляпунове» Кюхельбекер писал в том же году: «Главное, о чем я хлопотал: жизнь, истина; истина — разумеется — общая, человеческая, а посему и поэтическая. Costюмы — легко статься может — у меня кое-где и нарушены: но если мои люди и не совершенно так говорят и действуют, как бы действовали и говорили русские, поляки, казаки XVII столетия, — по крайней мере они везде говорят и действуют по-человечески, как люди страстные, живые, — ... не как ангелы и не как дьяволы, и еще менее как куклы или риторические фигуры»³.

В известном смысле царю Борису в трагедии Пушкина противопоставлен Самозванец, Гришка Отрепьев. Он в сущности не пытается изменить историю сам; его выносит на поверхность волна истории. Его делает вождем, а затем и царем, народное движение. В этом

¹ Вступительная статья к отдельному изданию «Прокофия Ляпунова», Л., 1938.

² Письмо к Н. Глинке от 3 мая 1834 года. См. Ю. Н. Тынянов. Вступительная статья к отдельному изданию «Прокофия Ляпунова», Л., 1938, стр. 9.

³ Письмо к Н. Глинке от 6 декабря 1834 года. Там же, стр. 13.

основа успеха Самозванца. И ему не помешало победить даже его легкомыслие, авантюризм. Он и у же н народу в определенный момент, ему же помогает и вся объективная политическая ситуация — и этого достаточно. Но дело не в Самозванце, а в том, что его поддерживает до поры до времени «мнение народное». Поэтому-то и необходимо Пушкину завершить трагедию без участия Самозванца. В последних сценах пьесы это особенно ясно видно, хотя личная роль Самозванца в них достаточно велика. Москва оказалась не в руках Самозванца, а в руках народа. Не войско Самозванца захватило для него власть, а народ. Историю здесь открыто творит народ, хотя и именем Дмитрия, но без его личного участия; государственный переворот происходит почти независимо от него.

Таким образом, в идейном борении личности и народа, а затем — царя и народа, в «Борисе Годунове», побеждает народ. Это ставит перед нами вопрос о том, как понимает Пушкин в своей трагедии характер и возможности русского народа, какие выводы делает из его изучения для своего политического мировоззрения.

Народ в «Борисе Годунове» показан столь же сложно, как и царь, хотя Пушкин мыслит его еще несколько метафизически, не уточняя его социального деления. Мы опять видим принципиальное противоречие. Народ — могущественная сила истории, ее творец. Образ народа возвышен и чист. Пушкин проводит через всю трагедию мысль о том, что народ — стихия «мятежа». Народ — потенциальная сила революции. Он готов восстать всегда, по всякому поводу, — так сильно стремление народа свергнуть тиранию. В этом смысле правы властители страны, говоря о легкости возникновения «бунта». И Афанасий Пушкин знает: «Попробуй Самозванец им посулить старинный Юрьев день, так и пойдет потеха». И Басманов говорит: «Всегда народ к смятению тайно склонен». И Борис знает, что «конь иногда сбивает седока». Народ не заинтересован в царской власти, глубоко равнодушен к тому, кто будет царем. Не он выбирал Бориса, хотя тот и заявляет, что выбран «народной волей». Первые сцены трагедии достаточно удостоверяют это. Народ стихийно хочет другого: он выражает это осуждением царя. Народ

ненавидит и царских воевод (сцена «Ставка») и царскую полицию (сцена в корчме). И когда появляется повод к восстанию против царя, народ немедленно восстает. Этим поводом в трагедии является Самозванец. И ведь дело не в легитимистских пристрастиях народа. Эти пристрастия не помешали народу равнодушно принять «выборы» Бориса, мало легитимного преемника умершего царя. И Гаврила Пушкин, агитируя за Димитрия перед народом, от аргументации легитимистской быстро переходит к другой, более действенной:

Мир ведает, сколь много вы терпели
Под властью жестокого пришельца:
Опалу, казнь, бесчестие, налоги,
И труд, и глад — все испытали вы.
Димитрий же вас жаловать намерен,
Бояр, дворян, людей приказных, ратных,
Гостей, купцов — и весь честной народ.
Вы ль станете упрямитесь безумно
И милостей кичливо убежать?

И народ идет за Самозванцем, независимо от того, верит ли он, или не верит в то, что это — Димитрий. Самозванец спрашивает пленника из борисова войска: «Ну! обо мне как судят в вашем стане?» — и тот отвечает: «А говорят о милости твоей, / Что ты-дескать (будь не во гнев) и вор, / А молодец». Вот в этом-то и суть дела: что он хоть и «вор», хоть, может быть, и не настоящий царевич, но он ведет людей против царя, и этого достаточно. И мы знаем, что войны борисовы, которые так говорят о Самозванце, будут плохо воевать с ним или просто перейдут под его знамя. Конечно же, Самозванец умно делает, что не обижается на слова пленника: в них залог его силы, именно после этих слов он повеселел и объявляет бой назавтра.

Народ — не только бунтарь в самой своей сущности. Он обладает непобедимой силой, мощью. Боярские интриги без народа бессильны. Уже в первой сцене, как только мелькнул замысел политических действий, Шуйский говорит Воротынскому:

Давай народ искусно волновать,
Пускай они оставят Годунова.
Своих князей у них довольно, пусть
Себе в цари любого изберут.

Народ нужен Шуйскому, без народа он — ничто. Безразличие народа дало Борису трон. Восстание народа колеблет его трон и несет на своей волне Самозванца. Борис не понимает этого: «Возможно ли? Расстрига, беглый инок на нас ведет злодейские дружины, дерзает нам писать угрозы!» или в другой сцене: «Кто на меня? Пустое имя, тень! Ужели тень сорвет с меня порфиру, иль звук лишит детей моих наследства?.. На призрак сей подууй — и нет его». Но ведь дело не в имени и не в расстриге, а восстание народа — не тень; оно и есть настоящая власть. Силу этой власти Пушкин показал в военных сценах трагедии. Вот битва близ Новгорода-Северского. Русские воины не хотят драться за Бориса; они «бегут в беспорядке», им нет «охоты» воевать против Димитрия. Затем наступает самое главное. Борис посылает против Самозванца большое войско, у него хорошо вооруженная, одетая, сытая, «довольная всем» армия в пятьдесят тысяч (сцена «Севск»), у него иностранные специалисты и регулярные отряды. Против этой армии выступают сравнительно незначительные отряды Самозванца, и это не столько армия, сколько ополчение, толпа — и только. Здесь следует подчеркнуть, что в истории борьбы Самозванца с Борисом Пушкин слабо отметил роль поляков в его войске. Польская интрига выдвинута у него на первый план лишь в сценах, действие которых происходит в Польше (эти сцены появились в работе над трагедией позднее других), пока Самозванец не на родной почве. А в России Пушкин отодвигает поляков в тень.

У Пушкина Самозванцу дают победу не поляки, а восстание русского народа. И не существенно в данной связи, что на самом деле было иначе, что роль польской интервенции в России при Самозванце была весьма и весьма значительна. Существенны для понимания трагедии Пушкина не столько его отступления от истории, сколько именно смысл, идея его изображения событий. Следовательно, толпы народа, идущие за Самозванцем, сталкиваются с сильнейшим врагом, и они, конечно, побеждены в пух и прах, «начисто разбиты, истреблены», как говорит Гаврила Пушкин. У Самозванца нет больше войска. И тут происходят

удивительные вещи, показанные Пушкиным в сцене:
«Лес»:

Л ж е д и м и т р и й, П у ш к и н

(В отдалении лежит конь издыхающий.)

Л ж е д и м и т р и й

Мой бедный конь! как бодро поскакал
Сегодня он в последнее сражение,
И, раненый, как быстро нес меня.
Мой бедный конь!

П у ш к и н *(про себя)*

Ну вот о чем жалеет?

Об лошади! когда все наше войско
Побито в прах.

Самозванец, как видим, поразительно легкомыслен; он думает только о боевом коне, а ведь стоило бы подумать о более важных вещах. Это и сердит Гаврилу Пушкина, не понимающего, как можно так легко относиться к поражению. Но Александр Пушкин настаивает на своем:

С а м о з в а н е ц

Послушай, может быть

От раны он лишь только заморился

И отдохнет.

П у ш к и н

Куда! он издыхает.

С а м о з в а н е ц *(идет к своему коню)*

Мой бедный конь... что делать? снять узду
Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле
Издыхнет он.

(Разнуздывает и расседлывает коня.)

Начинается разговор о битве. И опять Самозванец, не думая о последствиях поражения, еще полный азарта боя, переживает его эпизоды, спрашивает о боевом товарище, Курбском, и, узнав, что он убит, говорит: «Честь храброму и мир его душе!». Мельком заметив: «Как мало нас от битвы уцелело», он переходит к частностям:

...Изменники! злодеи-запорожцы,
Проклятые! вы, вы сгубили нас —
Не выдержать и трех минут отпора.
Я их ужю! Десятого повешу,
Разбойники!

Что это значит? Кого он повесит? Кого он вообще может казнить? Ведь он побежден, у него нет войска,

нет и власти; он уже не царевич, а беглец, и дело его безнадежно. А он все же спокойно уверен в том, что он будет еще кого-то карать. И Гаврила Пушкин так и понимает, что Самозванец нелепо легкомыслен, и трезво говорит: «Кто там ни виноват, но всё-таки мы начисто разбиты, истреблены». Между тем Александр Пушкин, видимо, понимает дело иначе, чем его простодушный предок. Самозванец опять настаивает, — и теперь уже собирается миловать, назначать гвардейские отряды, когда он будет царем в Москве. Странные мечты и заблуждения в таком положении. И Гаврила Пушкин опять иронически замечает, тщетно пытаясь охладить неуместный пыл Самозванца: «А где-то нам сегодня ночевать?» (Ну и царь, которому ночевать негде!) Но Самозванец не смущается:

С а м о з в а н е ц

Да здесь, в лесу. Чем это не ночлег?
Чем свет, мы в путь; к обеду будем в Рыльске.
Спокойна ночь.

(Ложится, кладет седло под голову и засыпает.)

«К обеду будем в Рыльске!» Он не унывает. У него нет больше войска, но он говорит о продолжении войны, как будто бы ничего не случилось. И Гаврила Пушкин начинает колебаться в своих сомнениях:

П у ш к и н

Приятный сон, царевич!
Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя:
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

«Провиденье» — это язык в мировоззрении Пушкина начала XVII века. Пушкин начала XIX века понимает это иначе и глубже.

МОСКВА, ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

Б о р и с, Б а с м а н о в.

Ц а р ь

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает...

В этом-то и заключена суть всего показанного Пушкиным в военных сценах. Конечно, можно победить, рассеять, уничтожить войско повстанцев, но невозможно уничтожить русский народ. Борис уничтожил войско Самозванца, но на место этого войска немедленно появилось новое. Когда восстает весь народ, он непобедим; и все лучшие армии, и полководцы, и немецкая техника, и выучка ничего не могут с ним сделать. Пушкин возвращается к этому и в сцене «Ставка». Басманов почти смеется над Гаврилой Пушкиным, утверждающим, что «рано или поздно» Самозванец победит; Басманов говорит:

...Полков у нас довольно, слава богу.
Победою я их одушевлею,
А вы кого против меня пошлете?
Не казака ль Карелу? али Мнишка?
Да много ль вас, всего-то восемь тысяч.

Пушкин

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным.

Мало того, что народ — это сила. Пушкин показывает, что народу органически свойственна высокая моральная чистота, возвышенный взгляд на судьбу человека, на его нравственный облик. Этот взгляд, по условиям эпохи и по общему уровню ее представлений, приобретает религиозную окраску и символику, что вовсе не значит, будто сам Пушкин хотел пропагандировать в своей трагедии религиозные идеалы. Конечно, они были чужды ему в 1826 году не менее, чем в 1821 году. Но метод мышления Пушкина с тех пор изменился, и свои мысли он теперь передает через объективные образы эпохи и народного сознания, как оно ему представляется. Без сомнения, с идеей о «народном духе» связан замысел образа Пимена, втайне выражающего для потомков мысли народа и творящего суд народный над царями. Однако Пимен написан Пушкиным не как прямое выражение именно социально-политической или даже философской идеи народа. Это скорее древнерусский поэт, а Пушкин ду-

мал всегда, даже в 1830-х годах, что подлинный поэт, опираясь на народ, все же вознесен над всем народом, стоит выше «частных» стремлений народных группировок, вне их. Следует при этом указать еще вот на что: было бы ошибкою принимать идеал смирения и объективизма, выраженный Пименом, не только за взгляды Пушкина, но и за пушкинскую формулу подлинного смысла летописи. «А за грехи, за темные деянья спасителя смиренно умоляют», — это говорит Пимен; таково его отношение к вещам. Но смысл его летописного труда не таков. Пушкин считает, что простодушный и объективный рассказ явственно выражает оценки событий и людей. Здесь уместно вспомнить совершенно справедливое замечание Г. О. Винокура: «Карамзин в «Истории Государства Российского» был для Пушкина не столько политическим писателем, сколько именно летописцем¹. В 1826 году Пушкин писал по поводу отношения общества к Карамзину: «Молодые якобинцы негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения...» Еще отчетливее выражена эта мысль в статье об «Истории...» Полевого (1830): «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец...» «Нравственные его размышления своей иноческою простотою дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи».

Здесь важно именно то, что, по мнению Пушкина, самый «рассказ событий» опровергает у Карамзина его размышления с их «иноческою простотою». То же и у Пимена. Мне представляется очевидным, что мнение Пушкина отражено в реплике Григория, завершающей сцену в келье: «А между тем отшельник в темной келье / Здесь на тебя донос ужасный пишет...» И очень важно то, что в черновом варианте эти слова говорил сам Пимен, мысленно обращаясь к Борису:

¹ Г. О. Винокур, Комментарии к «Борису Годунову». — Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 461.

...Никто тебе напомнить не дерзает
О жребии царевича.. никто,
И ты забыл младенца кровь святую...
А между тем безмолвное перо
Здесь на тебя донос ужасный пишет.
И не уйдет злодейство от суда
И на земле, как в вышних перед богом.

У Пушкина в «Борисе Годунове» народ — не только неограниченная стихия восстания, но и стихия добродушия и правды. Добродушие хозяйки подчеркнута в сцене в корчме вместе с ее ненавистью к «проклятым» приставам-притеснителям. И далее крики мести тиранам: «Вязать! Топить!» переплетаются в характеристике народа с чертами простодушной доброты. Эти две черты нарочито сопоставлены в заключительной сцене трагедии в параллельных репликах двух голосов из народа, выражающих две стороны его характера: молодой царь Феодор и Ксения за окном дома Бориса, народ — на площади:

Один из народа

Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.

Другой

Есть о ком жалеть. Проклятое племя.

Первый

Отец был злодей, а детки невинны.

Другой

Яблоко от яблони недалеко падает.

Один голос — добродушие, второй — неизбывная ненависть к царям. Вопрос о чистоте морального чувства народа особенно заметно выдвинут — и именно вместе с вопросом о пропасти между народом и царем — в сцене с юродивым («Площадь перед собором в Москве»). Юродивый, святой в облики безумца и нищего, у Пушкина — представитель народа, демократической массы. И его именно Пушкин заставляет открыто столкнуться с царем, когда юродивый Николка кричит царю: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Устами юродивого нападает

на царя, прокликает его сам народ, и это проклятие приобретает формы морального суда над аморализмом власти, политическими интригами властвующих. Дальнейшие пушкинские строки замечательны. Бояре готовы поступить, как свойственно власти: «Схватите дурака!» Они готовы пустить в ход обычные методы подавления народа. Но Борис говорит: «Оставьте его! Молись за меня, бедный Николка». С одной стороны, Борис не может казнить юродивого, потому что он сам переживает свое преступление, в нем говорит совесть. С другой стороны — это столкновение царя с народным мнением, нравственно здоровым и не прощающим преступления, и в нравственном борении царя и народа царь принужден уступить, склониться перед судом народа. Власть царя ничтожна перед силой народа и на полях гражданской войны и в моральной сфере: и здесь народная стихия, — пусть осознающая свои эмоции в примитивных религиозных формах, — это реальная сила, и Борис ощущает это.

Таким образом, сцена с юродивым в «Борисе Годунове» приобретает существенное значение. Недаром именно о юродивом вспомнил Пушкин, когда захотел образно сформулировать оппозиционный характер своей трагедии в известном письме к Вяземскому от 7 ноября 1825 года: «...хотя она (трагедия) и в хорошем духе написана, да никак не упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат».

Но есть и другая сторона вопроса, — и здесь мы подходим уже не к трагедии царя Бориса, а к трагедии русского народа и к идейной трагедии самого Пушкина, революционного мыслителя и поэта, размышляющего о ближайших судьбах родины и народа.

Революция без народа бессильна и потому безнадежна; это — вывод из мыслей о народе как единственной силе истории. Но революция самого народа бессмысленна вследствие темноты, стихийности народной массы и народного движения, — к такой мысли тоже приходит Пушкин. Вспомним начало «Бориса Годунова», сцены «Красная площадь», «Девичье поле». Народ показан здесь как безразличная стихия, делающая то, что прикажут. Пушкин в этих сценах зол, сатиричен; он бичует народную отсталость. Пушкин

вкладывает в уста человеку из народа (сцена «Красная площадь») слова:

О боже мой, кто будет нами править?
О, горе нам!

Это едкий, злой штрих, это — гнев свободолюбца, и даже народолобца. И так же резко-сатирична ответная реплика «Третьего» из народа:

Да вот верховный дьяк
Выходит нам сказать решенье Думы.

Почему, зачем народ ждет решенья боярской думы? Разве сам он не может решать свою судьбу? Может, но не догадывается о том, что может. Та же тема развивается в сцене на Девичьем поле. Это вовсе не смешная сцена; наоборот, она страшна, мучительна. В ней, как и в предыдущей, перед нами — народ; так и сказано в заголовке сцены:

ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ.

Н а р о д

Действующее лицо — одно: народ. Он заполнил раму картины. Он — масса. Что же делает эта масса, в которой сила, ею самую не осознанная? Она не умеет и не хочет воспользоваться своей силой. Она воет и плачет по приказу начальства, чтобы посадить на трон царя, которого будет ненавидеть. «О чем там плачут? — А как нам знать? то ведают бояре, не нам чета» — вот формула этой сцены¹, и опять и в этой формуле, и в тягостных картинах вымученных слез — негодование Пушкина, его боль. Она остро выразилась в концовке сцены, где нарочито и контрастно сталкивается раздражение и безразличие народа.

Народ не выбирал Бориса, но народ все же посадил его на трон, утвердил над собой тирана. По Пушкину — царская власть чужда и ненавистна народу, но ее сила коренится в несознательности того же народа. И здесь Пушкин преодолевает методы мышления и

¹ Вариант, еще более резкий: «О чем мы плачем?..»

просветителей XVIII века и романтиков, склонных видеть в деспотии результат ловкого обмана или же отказ от национальных устоев. Единственная реальная сила в стране оказывается по Пушкину силой деспотии, несмотря на то, что народ — стихия мятежей. Таково противоречие, не разрешимое для Пушкина в «Борисе Годунове», но не разрешимое лишь временно, в данных условиях, потому что Пушкин не считал — особенно позднее, в 1830-е годы — народную революцию принципиально невозможной. Но народ, каким Пушкин знал его в начале XIX века и каким угадывал в историческом прошлом — начале XVII века, то есть в основном крестьянство, стерпевшее установление крепостничества, представлялся ему не способным одержать победу в революции. В этой мысли вовсе не было дворянского пренебрежения к крестьянству, а было взвешивание его сил. И разве Пушкин не почуял чутьем гения правды о крестьянских стихийных движениях и XVII и XVIII, да еще и начала XIX столетия? Далее, в развитии трагедии, его мысль проясняется еще более. Народ восстал. Искры было достаточно, чтобы разгорелся пожар бунта. Сопrotивление царской власти сломлено. Восстание непреодолимо катится по стране, охватывая все новые и новые города и области. Вот оно, наконец, докатилось до Москвы, опередив в своем стремлении и Самозванца, и его войско. Без всякого войска, без боя столица оказалась во власти восставших. Власть царя уничтожилась, когда перед нею появилась настоящая, реальная власть — власть народа. Наступает развязка драмы. Москва, как и все государство, в руках народа. Он хозяин, и хозяин неограниченный, потому что ни войска, ни Самозванца нет еще в Москве. Народ «несется толпою». Он может смести с лица земли своих властителей. Сделает ли он это теперь, когда ему ничто уже не мешает, не противостоит? Нет, не сделает. Предпоследняя сцена трагедии заканчивается грозным предвестием несчастья народа и государства. Вот «мужик на амвоне», народный оратор, говорящий с народом:

Народ, народ! В Кремль, в царские палаты!
Ступай, вязать Борисова щенка!

Это чуть ли не русский Марат. Он агитирует, он зовет народ в царский дворец, призывает к уничтожению царя. Он чужд уважения к царскому дому и званию. Народ буйно откликается на его призыв. Но народ, уничтожая одного царя, призывает другого:

Н а р о д (*несется толпою*)

Вязать! топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

И вот наступает последняя сцена трагедии, ее завершение. Народ в Кремле. Он — у царского дома. Он окончательно победил. И тут же выясняется, что он побежден. У дворца — стража, она отгоняет народ. Кто ее поставил? Почему народ не сметает ее? Почему не войдет во дворец?

Появляются бояре, князья, чиновники.

(Голицын, Мосальский, Молчанов и Шереметевы, за ними трое стрельцов)

Н а р о д

Расступитесь, расступитесь! Бояре идут!

(Они входят в дом.)

Это еще более страшно, чем то, что происходило в начале трагедии. Что это значит? Почему, лишь только появились бояре, народ — уже не хозяин Москвы, а опять же покорный народ? Зачем они кричат: «Расступитесь!» Что за важность, что бояре идут? Произошло нечто непонятное. Народ, сломивший сопротивление царских армий, народ, проявивший свою силу, потрясший государство, овладевший Москвой, добровольно, без всякой причины, склоняется перед кучкой бояр, за которыми идут трое стрельцов. И вот опять все по-старому. Народ толпится на площади, бояре и князья во дворце; они творят политику и определяют судьбу государства, не спрашивая у народа его мнения, не допуская народ ни к чему. Они — наверху, народ — внизу. И опять народ недоумевает, и один спрашивает другого, что происходит там, наверху. И в ответе другого слышится уже отзвук того же безразличия и заключено то же непонимание происходящего, как и в начале пьесы, когда «выбирали»

Бориса. Народ опять, мгновенно, как бы само собой, потерял власть. Завоевав страну, господство, он не знает, что делать со своей властью. Он не догадывается, что можно жить без царя и бояр.

За стенами дворца происходят события. Народ хочет участвовать в политической жизни страны. Это невозможно. Двери заперты, и народ должен попрежнему ждать, что скажут ему бояре.

Наконец — итог драмы.

(Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.)

Мосальский

— Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. *(Народ в ужасе молчит.)* Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ *безмолвствует.*

Первая редакция концовки: «Н а р о д. — Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — была не менее устрашающей, чем окончательная.

Трагедия закончилась точно тем, чем она началась. Мы вернулись к исходной ситуации. Опять народ в оковах (победа его восстания обернулась против него). И вновь бояре ведут политические интриги, лгут перед народом. На престол вступает новый царь, поставленный боярами и ненужный народу, ибо Самозванец из предводителя восстания превратился в царя-тирана. Опять новый царь вступает на трон через убийство, через невинную кровь. И еще до начала царствования начинается цепь преступлений царя. Опять повторяется история отношения народа к Борису: народ, посадивший на трон Димитрия, «в у ж а с е молчит», и затем: «народ безмолвствует». И мы уже предвидим новый взрыв ненависти народа к новому царю — и гибель царя.

Вся мощь народа и вся чистота его нравственного чувства, вся сила его ненависти к царю неспособны пока изменить положение вещей в стране. Пушкин в своем изучении проблемы народа преодолел метафизичность представлений о нем. Он показал, что свойства народа в о о б щ е не исчерпывают вопроса, что история определяет условия успешности восста-

ний; и в России XVII, как и начала XIX века, в 1825 году условий для успеха революции он не нашел. Это и была его трагедия, которая в свою очередь только усилит в нем стремление к гуманистической просветительской проповеди, к работе на пользу прогресса народа, ведущего его к осознанию своей силы и роли в истории. Это же было связано и с завоеванием понимания — пусть еще несколько общего — народа как конкретной демократической массы и с завоеванием реально-исторического мышления; это было движением вперед по пути углубления передовой мысли, воспринятой Пушкиным в дни декабризма.

4

Рассмотрение проблематики «Бориса Годунова» приводит нас к выводу, что Пушкин преодолел в своей трагедии индивидуализм и метафизичность понимания личности. В «Борисе Годунове» исторические события определены условиями жизни и развития народа как демократической массы и коллектива. Что же касается личности, то ее действия предопределены объективными причинами бытия того же народа; личность подчинена объективному закону истории. Это положение имеет, конечно, общий смысл, выходящий за пределы только данной трагедии. Оно определяет отношение Пушкина и к романтизму, как к методу мышления, и к своей собственной творческой деятельности, и к проблеме лирического «Я» в поэзии, и к проблеме семантики слова, характерным образом воплощающего основы мировоззрения поэта. Теперь уже для Пушкина мир и общество не выводятся из представления о личности как субъективного единства, а наоборот, личность с ее внутренним миром выводится из конкретных условий исторической действительности.

В ноябре 1824 года Пушкин писал «Подражания Корану». Немедленно вслед за этим, в конце того же года, Пушкин принимается за работу над «Борисом Годуновым». В этой последовательности есть своя внутренняя логика. В «Подражаниях Корану» Пушки-

ну удалось разрешить проблему объективного обоснования личности, психического субъективного мира путем объяснения ее чертами национальной культуры, понятой уже не как «дух» нации, а как результат условий ее бытия. Это завоевание пушкинского метода, преодолевающего романтизм, нашло свое дальнейшее развитие в «Борисе Годунове». Здесь все действующие лица, в самой глубине своей психологической характеристики определены чертами национальной культуры. При этом Пушкин далеко ушел вперед и от романтической «народности» и от своих прежних опытов в этом плане. Прежде всего перед нами не экзотически колоритный тип восточной культуры, а свой, русский. Это сразу же подчеркивает новое в понимании русского национального характера, предсказанное еще «Песнью о вещем Олеге». Новое это заключается в том, что национальный характер понят не как вечная сущность индивидуальности народа, а как результат исторической судьбы народа и, следовательно, как изменяющийся хронологически. Тем самым понятия народа и национальной культуры, «духа» народа, его характера и т. п. перестают быть метафизической первопричиной и абсолют, а становятся относительным и производным от причин исторического бытия. Историзм снимает абсолютность понятия нации, дифференцирует ее идеальное единство в хронологическом смысле; позднее он приведет к дифференциации в сознании Пушкина ее единства и в социальном смысле (путь социальной дифференциации нации намечен уже и в «Борисе Годунове»).

Мы неверно поймем и самую композицию «Бориса Годунова», и идейный состав трагедии, и все отдельные роли ее, и целый ряд сцен, если не учтем, что концепция историко-национальных типов культуры определяет в ней и действия, и мысли, и характер, и самые эмоции, и самую речь ее героев.

В трагедии сопоставлены два типа культуры: Русь и панская, аристократическая Польша. Здесь сталкиваются не географические, а исторические представления; это именно допетровская Русь и западная культура эпохи позднего Возрождения, салонная фео-

дальная культура католических стран Европы. Критика и литературная наука конца XIX и даже XX века не обращала внимания на эту сторону стиля и замысла «Бориса Годунова», как на нее не обращали внимания и режиссеры, ставившие трагедию в театре, что, конечно, значительно обедняло смысл самой трагедии в сценическом исполнении и способствовало неуспеху ее постановок. Между тем еще П. В. Анненков, знавший многое о Пушкине непосредственно от современников поэта и даже от близких ему людей, понимал значение этой проблемы для уразумения трагедии в целом. В своих «Материалах для биографии А. С. Пушкина» (Сочинения Пушкина, т. I, СПб, 1855, стр. 149) он писал о «Борисе Годунове»: «Много и много следует говорить об этих сценах, рисующих нам столкновение двух различных, хотя и одноплеменных, народов, сценах, принадлежащих к редким памятникам, где история, оживленная поэтическим вдохновением, проходит перед глазами нашими во всей своей яркости, пестроте и жизни. Начиная с русского величавого понимания властительных обязанностей, до блестящего хвастовства Самозванца; с начального, ученического труда Федора Годунова, до латинских стихотворцев, сопровождающих станы литовских вельмож; с затворнической любви Ксении до хитрого кокетства Марины; начиная от способа выражать мысли, столь различного в двух партиях, до их понимания своих обязанностей и своего достоинства — все это представляет удивительно яркую картину двух противоположных цивилизаций, поставленных лицом друг к другу и на минуту смешавшихся в общем хаосе, порожденном обстоятельствами».

Значительно позднее, в своей книге «А. С. Пушкин в александровскую эпоху» (СПб, 1874, стр. 299—300), Анненков говорил о том же, но не совсем так же, — более категорически, явно преувеличенно и не точно; он говорил здесь о том, что в «Борисе Годунове» — «Пушкин искал совсем не разрешения исторических загадок, которые и теперь еще остаются загадками, а думал только о воспроизведении духа польской и русской национальности в их понимании жизни и в их исторических ролях, что и успел сделать

вполне. Каждая из национальностей выражается у него типами, обнаруживающими народный склад мысли, культуру, быт и характер своего отечества».

Анненков был все же прав: многое в пушкинской трагедии определяется и объясняется темой столкновения культур. Любопытно и то, что по первоначальному замыслу Пушкина, отраженному еще в набросанном им плане трагедии, в ней вовсе не должно было быть сцен, действие которых происходит в Польше. Г. О. Винокур пишет: «Действие трагедии по плану происходит только в России и на полях сражений, а жизнь Самозванца в Польше и подготовка к походу на Москву из Польши остаются зрителю и читателю трагедии неизвестными».

Таким образом, мысль о столкновении двух культур явилась у Пушкина в процессе работы над трагедией и независимо от материала, почерпнутого из «Истории» Карамзина. Позволительно высказать предположение, что самое развитие творческой мысли, так сказать методологических исканий, Пушкина вызвало необходимость этого мотива трагедии. В их обусловленности объективной «средой», Пушкин и нашел самый отчетливый способ выявления этой среды, — контраст различных ее типов, притом исторически взаимодействующих. Само по себе это противопоставление опирается на чисто композиционный прием сплетения сцен, происходящих далеко друг от друга, но связанных тем, что в двух далеких пунктах, в двух государствах показаны два борющихся лагеря. Этот композиционный прием неоднократно применялся Шекспиром. Мы находим его и в «Ричарде III» и в «Макбете», вообще близких по сюжету и даже по отдельным мотивам к «Борису Годунову». В «Ричарде III» действие в пятом акте (сц. 2) перенесено из Лондона на поле близ Темурта, где появляется войско во главе с Ричмондом, наступающее против тирана Ричарда. В «Макбете» действие вдруг перенесено из Шотландии, где уже тиранствует Макбет, в Англию, где вокруг наследника шотландского престола Малькольма готовятся силы для похода против тирана (д. IV, сц. 3). Затем, в пятом действии, войска Малькольма уже в Шотландии. В менее явной форме

тот же сюжетный ход — в «Короле Лире». Здесь действие переносится во французский лагерь (д. IV, сц. 3 и 4), где Корделия возглавила войско против врагов ее отца. Однако было бы несправедливо видеть в пушкинских сценах в Польше лишь повторение композиционного рисунка шекспировской трагедии о тиранах. Пушкин, используя этот внешний рисунок совершенно своеобразно, изменил его смысл. У Шекспира это был именно только композиционный способ развития сюжета, противопоставления характеров героев и сгущения напряженного ожидания событий. У Пушкина все эти задачи ослаблены. Но у него выдвинуто другое — противопоставление исторических культур. Само собой разумеется, что понимание этой проблемы, выдвинутой передовой мыслью человечества лишь в конце XVIII и особенно в начале XIX века, не могло быть свойственно Шекспиру, как бы гениален он ни был. Зависимость характера, мысли, чувства, речи человека от истории народной жизни, сформировавшей его, не была доступна даже самому проницательному мыслителю начала XVII века. У Шекспира Отелло — мавр, это черта, раскрывающая особенности его человеческого характера, но, конечно, не основа его характера, понятая исторически-объективно; так же и Италия в «Ромео и Джульетте» — сфера культа человеческой светлой любви, страна Ренессанса, но все же герои трагедии — люди, не определенные именно Италией Возрождения, и во многом они англичане эпохи Шекспира. Сама речь героев Шекспира, как и их быт, их одежда, привычки, предметы, их окружающие, даны вне истории. Недаром Шекспир свободно допускает анахронизмы во всех этих областях.

Пушкин в этом вопросе отделен от Шекспира двумя веками интенсивного творчества человечества. Сцены в Польше по всем основным линиям изображения общества и человека противопоставлены у Пушкина сценам на Руси. В атмосфере польской аристократической культуры люди живут, и чувствуют, и говорят иначе, чем в древней Руси. Это различие доведено до самых, казалось бы, личных, интимных переживаний человека, в романтической системе уж никак не связанных даже с национальным колоритом

и даже у Вальтера Скотта данных в общепсихологическом плане, вне всякой истории и вне всякого колорита вообще. Таковы, например, переживания любви и творчества. В «Борисе Годунове» показаны две любви, два типа понимания и выражения ее. Вот перед нами русская девушка — царевна. Она оплакивает своего умершего возлюбленного. Ее любовь и тоска выражаются фольклорными образами. Человек древней Руси — по Пушкину — умел любить и любить сильно, но он не искал для определения и выявления своей любви индивидуальных поэтических форм, а свободно использовал общенародные образы фольклора. Царевна в царских палатах причитает о своем женихе совсем так же, как и любая крестьянская девушка в своей избе. И та и другая живут одной культурой, чувствуют, мыслят и говорят одинаково. По Пушкину (такова же была мысль многих его современников и потомков, притом людей передовых), до Петра не существовало резкого разделения русской культуры на верхушечную, книжную, впоследствии дворянскую, с одной стороны, и народную — с другой. Ведь и Грибоедов тосковал о снятии этого барьера, разделяющего народ и интеллигенцию. Без сомнения, Пушкину импонирует это — утопическое в своем существе, но опрокинутое в прошлое — единство древнерусской культуры, единство, строящееся на народной основе, как ни высоко ставит он и завоевания книжной и даже дворянско-феодальной культуры Запада. Это и есть та патриархальность, которая подчеркнута во всех русских сценах трагедии. Ведь и глава церкви у Пушкина разговаривает совсем, как какой-нибудь старый мужичок: «Пострел окаянный! Да какого он роду?» или: «Уж эти мне грамотеи! что еще выдумал...» и т. д.¹ (сцена «Палаты патриарха»). И характерно: стилистическая манера речи народа не отличается у Пушкина от речи бояр, патриарха, князей. Лишь речи Бориса присущи черты величия, обусловленные его характером и его самосознанием царя.

¹ В письме к Н. Н. Раевскому (чернов.) от 30 января 1829 года Пушкин писал: «Грибоедов порицал персонаж Иова, -- патриарх действительно был очень умным человеком; я сделал из него глупца по рассеянности» (перев. с франц.).

Пушкин понимал единство культуры в древней Руси как признак отсутствия в ней «чудовищного феодализма». Впрочем, он в разное время разное оценивал это положение, хотя и неверное, но для него важное; сначала он считал его достоинством русской истории, затем — недостатком.

Царевна Ксения так говорит о своем умершем женихе:

К с е н и я (целует портрет)

Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте — а темной могилке, на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно по тебе буду плакать.

Это — народное причитание, и по ритму, и по всему тексту. Весьма интересно, что в первоначальной редакции трагедии было следующее:

К с е н и я (держит портрет)

Что ж уста твои
Не промолвили,
Очи ясные
Не проглянули?
Аль уста твои
Затворилися,
Очи ясные
Закатилися?..

Братец, а братец! скажи: королевич похож был на мой образок?

Здесь настоящее причитание, явно фольклорное и даже выраженное стихами¹. То обстоятельство, что, повидимому, Пушкин не просто взял готовое народное причитание, а написал его сам, не меняет дела. Причитание Ксении целиком построено на комбинировании народных формул. Нужно думать, что Пушкин отбросил его потому, что и без него в краткой реплике Ксении заключено причитание, и его было достаточно; здесь действовал закон пушкинской краткости.

На причитание Ксении мамка отвечает ей в том же фольклорном стиле:

«И, царевна! девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит. Будет у тебя другой жених,

¹ Это заметил еще Н. Трубецкой. Ср. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т. VII, 1935, стр. 501.

и прекрасный, и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича».

Эту реплику мамки Пушкин построил на основе песни, приведенной у Карамзина:

Ах! мать плачет, как река льется,
Сестра плачет, как ручьи текут;
Жена плачет, как роса падет:
Взойдет солнце, росу высушит!

Такова беседа о любви русской девицы, таковы ее слова о любви. Перевернем несколько страниц книги. Перед нами — Польша, сад, фонтан, ночь, луна, любовное свиданье (сравним с теремным заключением русской царевны под присмотром мамки) и слова о любви:

С а м о з в а н е ц

Волшебный сладкий голос!
Ты ль наконец? Тебя ли вижу я,
Одну со мной, под сенью тихой ночи?
Как медленно катился скучный день!
Как медленно заря вечерня гасла!
Как долго ждал во мраке я ночном!

Мы в другом мире. Это — голос страсти. Это — сладкие звуки любовных признаний и томлений, воспетых западными поэтами. Это — звуки гитары или виолы, серенады, нежные откровения индивидуального культа любви. Суровый мир древней патриархальной Руси далек. Мы в атмосфере культа дамы, светского, языческого культа страсти и упоения, в атмосфере аристократического Ренессанса. Эта атмосфера подчеркнута не только стилем утонченных признаний Самозванца, но и всей декорацией свидания. И фонтан нужен Пушкину для этого же, как признак той же аристократической и эстетической атмосферы искусственного изящества. Терем противостоит дворцовому парку и фонтану, как скромная девушка Ксения, жизнь которой замкнута кругом теремных впечатлений и привязанностей, противостоит гордой панне, участвующей в политике, интриганке, мечтаю-

¹ Г. О. Винокур, Комментарии к «Борису Годунову». — Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 473.

щей о короне, блистающей на балах, назначающей тайные свидания и выдавшей у своих ног «рыцарей и графов благородных». Разное положение девушки и женщины, разное отношение к ней мужчины, разная любовь.

Вся сцена у фонтана выдержана в этих тонах. Отсюда и формулы любовных сладких сонетов и канцон, отсюда и «свет обманчивой луны» (томления и мечтания), и «прошумел здесь ветерок» (пастораль), и восклицания «О!», и «О выслушай моления любви», и опять пастораль: «В глухой степи, в землянке бедной — ты, / Ты заменишь мне царскую корону», и т. д.¹ А с другой стороны — язык политических замыслов и хитросплетений в роли Марины, а потом Дмитрия. Весь текст сцены пронизан этими чертами характеристики западной культуры Возрождения в ее дворцовом изводе и весь стиль ее. И это подчеркнуто концовкой сцены, контрастной по отношению ко всему предшествующему тексту. Самозванец, освоившийся, как мы видим, с культурой панской Польши, весь диалог с Мариной и даже вводный монолог ведет в тонах этой культуры. Он, очевидно, и разговаривает с Мариной по-польски, а не по-русски. Но вот Самозванец остался один. И мигом с него слетает весь западный лоск, и он начинает говорить по-русски. Ведь как ни искренно влюблен он в Марину, в глубине его сознания все же сидит древнее русское патриархальное представление о «бабе», ее лукавстве, «дьявольском наваждении». И разозлившийся Отрепьев уже не говорит: «волшебный, сладкий голос» и т. п., а совсем иначе, по-русски: «Чорт с ними: мочи нет»².

Сцена у фонтана — как отдельная пьеска — у нас издавна входит в качестве излюбленного номера

¹ Вспомним, что Пушкин пародировал романтически-пасторальные мотивы еще в «Руслане и Людмиле».

² Это резкое «мочи нет» рассердило своим «неприличием», грубостью не одного современного Пушкину критика. Между тем оно появилось не «бессознательно». Еще в беловом автографе трагедии у Пушкина стояло на этом месте: «силы нет», — и тут же он исправил на «мочи нет» для усиления резкости, «простонародности».

в любительские спектакли. Ее очень часто исполняют на эстраде профессионалы. Это печально, так как, будучи вырванной из контрастного контекста «русских» сцен «Бориса Годунова», она в значительной степени теряет свой смысл. Мало того, она приобретает какой-то смутный оттенок банальности, неприятной слащавости, а ведь дело-то все в том, что этот оттенок есть в ней, и в этом-то ее сила в общем замысле трагедии, потому что это слащавость не Пушкина, а изображаемой им цивилизации, несмотря на весь блеск ее, проигрывающей рядом с культурой Руси.

В изображении Пушкина и интимное личное чувство любви приобретает различные формы в различных исторических и национальных традициях культуры. То же относится и к столь же интимной и свободной, казалось бы, сфере духовной жизни человека — к творчеству, в частности к творчеству писателя. В «Борисе Годунове» не только показаны два типа любви, но и два типа писателя. Первый из них — Пимен. По Пушкину, на Руси XVII века нет еще поэзии, нет литературы в новом, европейском понимании. Литература для России — это прежде всего летопись. Пушкин дает характеристику художественного метода древнерусского писателя и в словах Пимена и в словах Григория. Существенные черты его импонируют Пушкину. Ему представляется достойным уважения самое отношение летописца к своему творчеству как к высокому идейному долгу, накладываемому на писателя величайшую ответственность. «Исполнен долг, завещанный от бога / Мне, грешному» и т. д.

Достоинством труда летописца ему представляется и его общенародное назначение и то, что писатель на Руси независим в высшем смысле и произносит суд над властителями государства, суд нелицеприятный, суд истории. Пушкин видит в древнерусской письменности и «шекспировский» взгляд на вещи, спокойно объективный и всеобъемлющий. Он подчеркивает и правдивость ее, и отсутствие внешне выраженных (романтических) пристрастий автора, и широкий охват воссоздаваемой ею эпохи. Летопись — по Пушкину — это и изображение, и голос истории, народа

в целом. Отсюда и величественное течение речи Пимена, и сознание силы идейного могущества его как писателя, не связанного необходимостью угождать сильным мира. Еще раз надо подчеркнуть, что в единой связи не так существенно наличие искажения истинного положения вещей в трагедии Пушкина (конечно, летопись не была такой, как ее изображает Пушкин), а существенно, как он их истолковывает.

И вот такому-то русскому писателю-летописцу противопоставлен в «Борисе Годунове» краковский поэт, сочинитель латинских стихов. Что он пишет? Приветствия для подношения знатым и властителям. Этот поэт — вовсе не выразитель истории своего народа. Он и пишет-то на чужом, не народном, книжном, мертвом языке. Он не только зависим, он подобострастен, и его искусство унижено лакейством. У Пушкина сказано так: во время приема разных лиц, *последним* к Самозванцу подходит поэт:

Поэт (*приближается, кланяясь низко и хватая
Гришку за полу*)

Великий принц, светлейший королевич!

Самозванец

Что хочешь ты?

Поэт (*подает ему бумагу*)

Примите благосклонно
Сей бедный плод усердного труда.

Характерно здесь и то, что поэт, «кланяясь низко», хватая «принца» за полу (сравните величественные тона рассказа Пимена о царях), и подобострастие в обращении поэта к «принцу», и самая характеристика им своего труда, и даже наименование в авторской ремарке самозванца Гришкой: ведь Пушкин все время называет его Самозванцем и лишь здесь подчеркнуто — Гришкой; конечно, это сделано для иронического контраста: Гришка и «великий принц, светлейший королевич!», и низкие поклоны. Тем самым Пушкин раскрывает свое отношение к недостойной роли литературы в новой западной европейской культуре с ее меценатством, придворной цивилизацией

и т. п. Недаром в том же 1825 году Пушкин писал в письме к Бестужеву о русском вельможе его времени: «Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою», — и это возмущает его. «Русский поэт» должен быть подобен Пимену. А с краковским поэтом обращаются так: «принц» дарит ему перстень. Все различие в понимании литературы, ее сущности выражено и в самом стиле, в языке, которым говорят о литературе на Руси и в Кракове. В сцене в келье это формулы патриархальные, древние, но прекрасно величественные: «книжному искусству вразумил», «труд усердный, безымянный», «пыль веков», «хартии», «правдивое сказанье», «земли родной минувшую судьбу», «все тот же вид смиренный, величавый», «ты грамотой свой разум просвети», «описывай не мудрствуя лукаво» и т. д. В краковской сцене — другие:

Что вижу я? Латинские стихи.
Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает.
Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской Музы голос,
И я люблю парнасские цветы.

Это культура изысканного Ренессанса, с ее античностью, книжностью, эффектами и тонкой усложненностью понятий и образов; аллегорическая символика гравюр и эмблем — «союз меча и лиры», «единый лавр их дружно обвивает», и «муза», и «парнасские цветы». И самые славянизмы и архаизмы здесь не признак древности и патриархальности. Они приобретают характер выпренности схоластической культуры — «под небом полунощным», «пророчества пиитов», «нет не вотще в их пламенной груди кипит восторг» и т. д. Никакого представления о восторге и пламенной груди поэта нет у Пимена. Это представления, восходящие к культурным открытиям Возрождения, в сознании Пушкина соотнесенным с романтизмом, это индивидуализм западной, новой культуры. То же и далее: «твой сладкий глас, твой вдохновенный гимн», и затем латинская цитата.

Здесь весь состав языка подчинен задаче выражения культуры, исторически определенной. Вообразите

на минуту Пимена или царя Бориса, говорящего о парнасских цветах, о лире и музе, и даже о пророчествах пиитов. Это столь же нелепо, как представление о польском поэте или пане, говорящем языком, Пимена или Бориса. Надо помнить, что сын Бориса уже рисует географическую карту, а дочь Бориса, хотя и называет портрет образком, уже имеет портрет своего жениха. Близятся сроки, когда новая «европейская» цивилизация появится на Руси, но не в народных массах, а только во дворах.

Однако пока что этого еще нет. И Пушкин в первоначальной редакции подчеркнул различие двух литератур и двух понятий о труде писателя в самой сцене в Кракове. После того как Самозванец говорит «и я люблю парнасские цветы» в этой редакции следовало:

Х р у щ о в (*тихо Пушкину*).

Кто сей?

П у ш к и н

Пиит.

Х р у щ о в

Какое ж это званье?

П у ш к и н

Как бы сказать? По-русски — виршеписец,
Иль скоморох.

Пушкин отбросил это место, вероятнее всего потому, что оно выставляло в смешном виде понимание литературы русскими людьми, тогда как в «Борисе Годунове» это понимание было предпочтено салонно-придворной функции литературы на Западе. Может быть, Пушкин не захотел настаивать на том, что краковский поэт — скоморох, предпочитая осудить его более тонко, иронически. Наконец, осуждая краковского поэта, Пушкин несколько не впадал в славянофильское пренебрежение к западной поэзии и поэтической культуре вообще. Великолепные слова Самозванца о пророчестве пиитов, служа характеристике западной культуры Возрождения, воспринятой Самозванцем, в то же время являются высокими в подлинном смысле

словами, повидимому, близкими самому Пушкину. Ведь Пушкин не собирался выбросить из истории и из своего сознания Возрождение с его поэзией.

Любопытно, как Пушкин, работая над своим текстом, придавал ему именно колорит историко-культурной выразительности. У Карамзина он прочитал о том, что Григорий Отрепьев обучался польской и латинской грамматике. Он же вложил в уста своего Отрепьева слова: «Но мне знаком латинской музы голос». «Грамматика» — это слово-образ ученого монаха, напоминающий скорее о киевской учености, даже о московской книжности. «Муза» — это слово-образ культуры западного светского Возрождения. То же и в сцене у фонтана. У Карамзина Пушкин прочитал: «У них (т. е. у запорожцев), как пишут, Расстрига Отрепьев несколько времени учился владеть мечом и конем». Пушкин придал этому такой вид: «И наконец из келии бежал к украинцам, в их буйные курени, владеть конем и саблей научился...» Меч — это общее высокое определение оружия, возможное и вполне применимое, даже прежде всего применимое к оружию древнерусского воина; «сабля» — это кривая сабля казака-запорожца и поляка; в слове «сабля» как раз древнерусский комплекс представлений и ассоциаций вытравлен. Такова новая семантика Пушкина. Его слово сохраняет романтические завоевания семантики: принцип расширения значения путем ассоциативного втягивания в его осмысление целых комплексов представлений. Но, во-первых, сами эти комплексы представлений приобретают характер историко-культурной конкретности, и, во-вторых, само слово не теряет своей предметной объективности: сабля — это и есть сабля, реальный, вещественный предмет, а не словесный символ, не эмоция. Так романтический принцип стиля у Пушкина перерождается и углубляется в реалистическом смысле.

Я остановился несколько на двух типах любви и на двух типах литературы в «Борисе Годунове». В пушкинской трагедии есть и два вечера, два пира — в Москве и в Польше, в Самборе. Первый — в доме русского аристократа, князя Шуйского. «Множество гостей. Ужин». Гости пируют. Шуйский гово-

рит: «Последний ковш». Уж поздно, и сам хозяин патриархально (а по западным понятиям, невежливо) оканчивает пир, выпроваживая гостей. И пир завершается не танцами, не музыкой, не любовными свиданиями (женщин и нет на пиру), а молитвой, — «Читай молитву, мальчик». И мальчик читает молитву старинного стиля, величавую, написанную в тонах церковнославянского благолепия и византийского ритуала. Затем Шуйский продолжает ритуал: он обращается к гостям дорогим, благодарит, «что вы моей хлеб-солью Не презрели. Простите, добрый сон». Все — по уставу старины, сурово торжественно, все освящено устойчивостью обычая: на пиру не столько веселятся, сколько священнодействуют.

А вот вечер в доме западного, польского аристократа князя Мнишка. «Ряд освещенных комнат. Музыка». Это не священнодействие, а бал, не палаты, а парадные залы. Музыка и танцы. И старые аристократы не слушают ритуальные молитвы, а болтают о матримониальных интригах. И говорят так:

Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Мазурки гром не подзывает нас,
Прелестных рук не ждем и не целуем —
Ох, не забыл старинных я проказ.

Можно ли представить себе Шуйского и Воротынского танцующими или ухаживающими за дамами? И говорят в доме Шуйского так: «Храни его в палатах, и поле ратном / И на путях, и на одре, ночлега, / Подай ему победу на враги» (древность церковного и государственного уклада), и «хлеб-солью», и «чудеса, да и только», «вот — на!», «не смеи согнать ленивца!», «которого захочем наказать», «вестимо» и так далее (народный язык). А на балу у Мнишка: «Прелестных рук не ждем и не целуем», «душистый ток» вина, «мазурки гром», «мраморная нимфа», и вычурные комплименты салонной культуры à la отель Рамбулье: «К а в а л е р: ...видно, панна Мнишек с Димитрием задержит нас в плену. Д а м а: Приятный плен. К а в а л е р: Конечно, если вы...» (см. самые наименования: «кавалер» и «дама»). Европе дворцов и салонов, стихов и музыки, Европе аристократической утон-

ченности, амурных дел и мифологических аллегорий противостоит образ древней Руси. Русские величавые князья, хоть и интриганы и политические проходимцы, противостоят западным дворцовым шаркунам — впрочем, тоже интриганам и проходимцам. Различие не только в их характерах и морали, в политических стремлениях, а именно в исторической судьбе их народов и государств, наложивших различный отпечаток на быт, вкусы, речь, круг их представлений, на их поведение и самые чувства.

В пушкинской трагедии мы видим два типа государя: русский царь Борис, овеянный традиционным величием «боговенчанного» монарха, византийской торжественностью (каждое его слово говорит об этом), и Самозванец, государь на западный образец, рыцарь и первый среди равных аристократов. Борис весь в облаках почти неземного величия; он царствует священнодействуя: «И ни спосли тому, кого любил ты, кого ты здесь толь дивно возвеличил, священное на власть благословенье...», «Ты первый, святой отец свою поведай мысль», «Привычка — душа держав», «Не должен царский голос на воздухе теряться попустому, как звон святой, он должен лишь вещать велику скорбь или великий праздник» и т. д. Тут и мысли и слова говорят об одном и том же. И даже в домашнем быту Борис величав; он говорит и здесь древним, высоким языком: «Державный труд ты будешь постигать», «Узором здесь виется» (и — изображены «так хитро на бумаге»)... Иное дело западный князь, каким предстает нам Димитрий. Он убеждает, обольщает, он разводит демагогию, он друг и брат своих вассалов — аристократов и воинов (на словах); «Ручаюсь я...» — говорит он иезуиту. «Товарищи!» — говорит он своим придворным; он отпускает салонные комплименты аристократу, стремясь польстить ему, именно подчеркивая его аристократические претензии:

Я знаю: твой гостеприимный замок
И пышностью блистает благородной
И славится хозяйкой молодой.
Прелестную Марину я надеюсь
Увидеть там...

И опять — его обращение: «А вы, мои друзья», «Рад вам, дети, ко мне, друзья!» — и опять комплимент: «Но кто, скажи мне, Пушкин, красавец сей?.. Имя громко!» Он умеет всех обольстить, каждому сказать именно то, что ему приятно. Это не то, что Борис: «Передо мной они дрожали в страхе». Западный князь и в стихах смыслит, и умеет ловко сказать о парнасских цветах, и может танцевать на балах (самая мысль о танцующем Борисе или даже Феодоре чудовищна).

Все это противопоставление имеет своей основой антитезу государственного уклада «феодальной» Польши и «патриархальной» Руси. Оно проведено через всю трагедию.

Достаточно вспомнить, как оно сказалось в психологии дворян — русских и польских. Самозванец в Кракове, среди своих приверженцев:

Самозванец

...Но эти кто? я узнаю на них
Земли родной одежду. Это наши!

Хрущов (*бьет челом*)

Так, государь отец наш. Мы твои
Усердные, гонимые холопья.
Мы из Москвы, опальные, бежали
К тебе, наш царь, — и за тебя готовы
Главами лечь, да будут наши трупы
На царский трон ступенями тебе.

Самозванец

Мужайтесь, безвинные страдальцы —
Лишь дайте мне добраться до Москвы,
А там Борис расплатится во всем.

Это язык и политические представления Руси, рабские и в то же время выражающие искреннюю преданность своему государю. А польская шляхта? С ней разговор короткий. Тут нет и речи об отечестве, а только о наживе:

Самозванец

...Ты кто такой?

Поляк

Собаньский, шляхтич вольный.

Самозванец

Хвала и честь тебе, свободы чадо!
Вперед ему треть жалованья выдать.

«Свободы чадо» — это для красного словца и для демагогии, а жалованье — это суть дела. Хрущов готов умереть во имя того, что он считает правдой. Собаньский хочет драться с кем угодно — за деньги. Потом, в сцене «Севск», Пушкин показал и хвастовство и трусость польской шляхты. «Вольный», «свободы чадо» — понятия и слова Запада (для XVII века). Слова и понятия Руси: «усердные гонимые холопья». Пушкин несколько не в восторге от этих слов и понятий; но он историчен, он хочет изобразить то, что было, и его язык, и мысли его героев подчинены этому заданию.

Таким же образом в трагедии показаны две церкви: русская — православная, подчиненная царю, возглавленная простоватым необразованным патриархом, и католическая — представленная патером Черниковским, политическим интриганом, независимым от светских властей.

5

Я остановился подробно на сопоставлении двух культур в «Борисе Годунове» вовсе не потому, что я считаю это основой содержания трагедии. Основное в ней — проблематика власти и народа, разрешенная на русском материале; существенную роль в ней играет и психологическая проблема, обрисовка характеров, сложных и противоречивых. Тем не менее в плане понимания развития Пушкина, как писателя, проблема «колорита» приобретает особое значение. Она — яркий симптом эволюции Пушкина. То разрешение ее, которое дано в «Борисе Годунове», показывает самую суть (не являясь, конечно, этой сутью) завоеванных им принципов историзма и объективного понимания народной действительности, которые и обусловили возможность глубокого решения и проблемы власти и народа, и проблемы характера. В трактовке колорита решительно проявился уход Пушкина от ро-

мантического субъективизма и романтической метафизики.

Национальный колорит, выводимый романтиками из субъективного переживания души народа, внеисторической и «вечной» его сущности, в пушкинской трактовке становится конкретно-историческим колоритом, уже не переживаемым, а объясняемым в качестве определенного этапа жизни народа, его реального, даже «внешнего» бытия. Так польские сцены рисуют не «дух польской нации», а западную, и именно аристократическую, салонную, книжную, верхушечную, культуру католических стран эпохи позднего Возрождения. Таким образом, определение человека, его обусловленность национальным духом, отраженным в нем, намеченные романтическим «местным колоритом», углубляются Пушкиным до определения человека, его обусловленности — во всем его внешнем существовании и во всем его внутреннем психологическом бытии — реальными историческими условиями, его породившими.

При этом важно также и то, что, углубив на основе историзма романтический колорит до степени реалистического объективного объяснения человека, Пушкин не отбросил завоеваний и другой ветви русского (и западного) романтизма — психологической. Сложные разработки душевной жизни в ее противоречиях, в ее эмоциях, в единстве ее пестрого потока, данные Жуковским и его школой и проходившие нередко мимо русских романтиков гражданского направления, вошли в систему Пушкина 1825 года, отразившись в сложном психологическом рисунке изображения личности, индивидуальности, характера. Разумеется, Борис, Самозванец, Марина или Пимен вовсе непохожи на элегического героя лирики Жуковского или Батюшкова; но не о сходстве характеров здесь идет речь, а о наследовании метода. Изменение же, и коренное, произошло в том, что характер, душа, раскрытые романтиками в качестве всепоглощающего абсолюта, оказались опять-таки обусловленными историческим объективным миром социальной действительности, оказались включенными в общую картину истории и жизни данного народа.

Нужно сказать, что историческая картина объективного бытия в «Борисе Годунове» лишь в малой степени социально дифференцирована. Пушкин еще не дошел до классовой дифференциации типов, до социального уточнения психики и проблематики, которой он достигнет позднее, в 1830-х годах, под влиянием русской общественной действительности, социальных событий этого времени, исследований историков-социологов, наконец, новых явлений классовой борьбы, например, чартистского движения. Такую социально-классовую дифференциацию мы видим, например, в «Сценах из рыцарских времен» или в «Пиковой даме»; уточнения социальных проблем намечены уже в «Скупом рыцаре». В «Борисе Годунове» социальный характер общества и культуры дан лишь в общих чертах. Зачатки его есть уже и здесь: феодализм на Западе, аристократический характер западной, польской цивилизации, борьба на Руси боярства с новой дворянской знатью (Басманов, отчасти сам Борис), различие «верхов» и «низов», правительственной верхушки и народной массы. Но эти социальные определения не доведены до конца. Басманов своим характером и мышлением мало отличается от родовитой знати потомков «варяга». Народ дан как единая демократическая масса, без уточнений, — как масса, в целом противостоящая верхушке общества. Аристократизм польских панов дан по преимуществу в своих культурных чертах, а не в его социальном бытии и т. д. Зерно, из которого разовьется у Пушкина социальная проблематика его реализма 1830-х годов, уже налицо. Но в основном в «Борисе Годунове» мы видим преобладание еще национально-исторической характеристики темы.

В самом деле, если мы даже оставим в стороне параллель между двумя культурами, русской и польской, — сами по себе «русские сцены» «Бориса Годунова» целиком пронизаны историзмом концепции. В них обильны и «внешние» бытовые, политические черты, черты культуры и психологические черты эпохи. Здесь и вся сумма указаний на церковное мышление людей того времени, и номенклатура званий, и система мировоззрения Пимена, и суеверие Бориса,

допытывающего о своем будущем кудесников, гадалей, колдуний, и невежество Бориса, и юродивый, и Варлаам, и Мисаил, и многое другое. Думается, что этот вопрос так ясен, что на нем нет необходимости задерживаться. Достаточно вспомнить любое место трагедии, хотя бы замечательный стих, произносимый Борисом в его последнем монологе: «Се тот, кому приказываю царство»¹. Удивительно это «приказываю», воплощающее патриархальное, хозяйское отношение царя к стране как к своей собственности, соединенное с представлением о священном характере власти. Но здесь мы возвращаемся к языку трагедии.

Говоря о построении образов двух культур и исторического типа людей и отношений вообще в «Борисе Годунове», мне неоднократно приходилось уже указывать признаки языка, вернее, слога трагедии. В самом деле, на основе единства литературного русского языка Пушкин построил слог своей пьесы разнообразно, в зависимости от исторического типа, выявленного в данном действующем лице и, следовательно, в его речи. Поэтому неверно говорить о единообразии языкового (стилистического) материала трагедии. Наоборот, этот материал дифференцирован, — не только в соответствии с тематикой и даже с личным человеческим характером, индивидуальностью говорившего, но и с исторической сущностью, выраженной в нем. Так явно различены стилистически польские пань и русские люди. Самозванец частично отнесен к первым, частично — ко вторым. Дело в том, что в тексте Пушкина видно, когда герои говорят по-русски, притом в кругу представлений своего времени, и когда они говорят не по-русски, скорее всего, конечно, по-польски; и это различие воплощает опять-таки характеристику не просто языков, но исторических культур.

Русская речь в трагедии, речь русских действующих лиц, хотя и лишена прямой подражательной стилизации древнего языка (кроме передачи документов — приказа о поимке Отрепьева, молитвы), вся

¹ Сначала (еще в белой рукописи) было: «Вот я кому приказываю царство».

оттенена чертами, характеризующими ее как архаическую, патриархально-древнюю и в то же время близкую к народной даже в устах бояр, князей и самого царя. В ней немало старинных наименований предметов, фольклорных формул и т. п. Например, «В своей опочивальне...», «Все ворожит, что красная невеста...», «Как язвой моровой», «Монахиню смиренную», «По праву всем», «Латинские попы», «Помогу обещал...», «То быть грозе великой...», «Дай срок...», «Так и пойдет потеха...», «Поди в светлицу...», «Без грамоты отослан был обратно...», «Ты милостью, раденьем и щедротой усыновил сердца своих рабов...», «Не правда ль, эта весть / З а т е й л и в а?», «Ух, тяжело...», «За своего надёжу-государя», помочь / Нужна моим усердным воеводам...», «Мне свейский государь...», «своих людей у нас довольно ратных...» «Привели гостей иноплеменных...» и т. д., и т. д. Здесь приведены примеры разного происхождения и характера, но все они — заимствованы ли у Карамзина, из документов эпохи, из фольклора, или из словарно-семантического запаса самого Пушкина — имеют одну цель: характеризовать эпоху, психику и бытие людей на Руси начала XVII века.

Таких формул нет в польской речи. Поляки говорят обычной, иногда разговорной речью дворянского салона. Это как бы перевод на современный дворянский язык польской аристократической речи. И в нем — «литературные» формулы, несходные с стилистическим лейтмотивом речи русских сцен трагедии: «О, выслушай моления любви», «Приверженность твоих клеветов стынет», «У ног своих видала / Я рыцарей и графов благородных; Но их мольбы я хладно отвергаю...» О лире, музе, парнасских цветах я уже говорил. Да и вообще язык польских речей «глаже», он характеризуется, по сравнению с русскими репликами, как более книжный. Характерна при этом одна деталь: говорящие по-польски у Пушкина обращаются друг к другу на «вы», что резко отличает соответственные места текста от древнерусского обращения всех на «ты» (даже обращение к царю); поэт говорит Самозванцу: «П р и м и т е благосклонно / Сей бедный

плод усердного труда»; кавалер говорит даме: «...конечно, если в вы...»; Марина говорит Самозванцу в начале сцены (она еще не уверена, он ли это); «Димитрий! Вы?» Характерно и обращение Марины к Самозванцу: «Не время, к нязь», — на западный лад, вроде французского «top rince». Любопытно проследить, как меняется речь Самозванца, когда он говорит с поляками, то есть по-польски, и с русскими, то есть по-русски, даже в одной и той же сцене. О переходе после диалога с Мариной у фонтана на русскую речь уже упоминалось. То же в сцене в Кракове: Самозванец говорит с русскими, и вот в его речи — «муж битвы и совета», «мужайтесь, безвинные страдальцы...», «благодарим донское наше войско», «казачьи бунчуки», «Мы ведаем, что ныне казаки/Неправедно притеснены...», «...мы по старине / Пожалуем наш верный вольный Дон». А с поляками — именно лиры и парнасские цветы. С патером Самозванец говорит едва ли не по-латыни, во всяком случае, конечно, не по-русски; отсюда в его языке и запутанная сентенция («Всегда к тому ж терпимость равнодушная»), и наименование «северная церковь» вместо «православная»¹, и условно-книжный перифраз «Признают власть наместника Петра».

Необходимо напомнить здесь, что тончайшее и сложнейшее стилистическое искусство зрелого Пушкина и его стремление воплощать в языке объективные социально-исторические типы культуры позволили ему вообще создавать в русской речи впечатление иноязычной стилистики. Достаточно упомянуть в качестве примера отрывок «Цезарь путешествовал...», поразительно воссоздавший характер древней латинской прозы (Тацит), или терцины, звучащие почти как у Данте: «В начале жизни школу помню я...». При этом Пушкин не имитирует, например, древнерусский язык; он пользуется не столько разнообразием лексических пластов, сколько отдельными, окрашивающими речь словами-образами, и прежде всего семантическими определениями и ассоциативными комплексами (наследие романтизма, используемое по-новому в реали-

• ¹ Первоначально было: «и вся восточна церковь».

стической системе). Так, он вводит в язык «Бориса Годунова» славянизмы как в русских сценах и репликах, так и в польских. Но семантический характер их различен. Можно сказать, что в языке «Бориса Годунова» славянизмы имеют три различимые стилистические функции. Во-первых, они придают языку всей трагедии (кроме прозаических и народных сцен и комических эпизодов) известную «высокость», подчеркивающую ответственность, величие самой проблематики пьесы — трагедии в высоком смысле, хотя Пушкин и не дал определения жанра на титуле пьесы. Отсюда славянизмы даже в речи Марины, польки и светской панны («приемлет»¹, «хладно»). Это славянизмы вообще литературного, высокого языка пушкинской эпохи. Затем славянизмы придают языку всей трагедии (русских сцен) оттенок древности, несовременности. Этих славянизмов, как и первых (высокого слога), в трагедии мало (имена «Федор» и «Иоанн», «древнюю отрасль», «глад» и т. п.). Много их появляется в тех местах, где они нужны как выражение исторического характера церковного мировоззрения или священного ореола власти, например, в первой речи Бориса: «отче», «могущим», «вбзри», «да правлю», «да буду», «почиющих», или в рассказе Пимена о царях: «алкающий спасенья», «прииду», «к его одру», «объяты были страхом», «зане святой владыка», или в речи патриарха в царской думе, или в последнем монологе Бориса: «внемлите вы, бояре», «он так еще и млад и непорочен», «затягивай державные бразды...» и др. Так отбор, количество и семантическое наполнение делают из славянизма, привычного символа высокой эмоции гражданской поэзии, характерную историческую черту уклада и мышления эпохи.

В какой мере работа Пушкина над языком «Бориса Годунова» была целеустремленна именно в смысле придания слову исторического определения его — видно из сличения окончательного текста с первоначальными вариантами и черновиками. Это же сличение показывает, что Пушкину было вовсе не легко оформить

¹ В выражении: «приемлет меры», то есть в французской конструкции. Впрочем, и Борис говорит: «Взять меры сей же час».

новое понимание семантики, новую структуру слога в целом, что он искал, иной раз ошибался, поправлял себя, прежде чем найти исторически верное слово. При этом приходилось преодолевать прочные уже навыки книжного романтического языка.

Так было с первой же строки трагедии; сначала было написано: «Наряжены смотреть мы за устройством...», и лишь потом Пушкин нашел более колоритное в историческом смысле: «город ведать». Сначала было: «Борис еще посердится немного» — в психологическом плане; потом уже «Поморщится немного». Сначала было: «И на престол готовый не взойдет», потом «на престол открытый» — и то и другое было литературно и исторически нейтрально. Пушкин нашел, наконец, иной эпитет: «И на престол безвластный не взойдет». Сначала было: «Ужасное злодейство! но, быть может, / Губителя раскаянье влечет!» Затем исправление: «Ужасное злодейство! о, конечно, / Губителя раскаянье грызет!» «Быть может», а тем более «о конечно» — это интеллигентская книжная речь XIX столетия; «влечет» — неточно по смыслу, а «грызет» — романтично, искусственно; и вот окончательная редакция со словами народной речи:

Ужасное злодейство! Слушай, верно
Губителя раскаянье тревожит.

Сначала было изысканно-романтично, пышно, в духе словесной напряженности и фантастики Шекспира: «Быть может, тень царевича стоит на ступенях Московского престола», потом — «Быть может, кровь царевича святого (или: сегодня) / Ему шагнуть мешает на престол», наконец еще лучше: «Конечно, кровь невинного младенца / Ему ступить мешает на престол». Сначала было: «Ведь ты да я, природные князья...» Потом менее литературно: «Легко сказать, природные князья». Сначала было совсем книжно: «Так, следственно, и мы б имели право / Наследовать Феодору...», потом книжный оборот языка, почти что языка логики и науки, заменяется так: «А слушай, князь, ведь мы б имели право...» Сначала было риторически, книжно, торжественно («высокость» классицизма): «Народ отвык в нас видеть племя славы; это не подошло, и

Пушкин ищет другой формулы: «Народ отвык от племени Варягов», «Народ отвык в нас видеть древний корень» и, наконец: «Народ отвык в нас видеть древнюю отрасль...» Все эти характерные исправления относятся только к первой сцене трагедии. В дальнейших сценах (до нас дошли черновики первых пяти сцен) то же самое. Здесь же отмечу, что во второй сцене оказались вовсе отброшенными следующие слова человека из народа:

...а царство без царя
Как устоит — подымется раздор,
А хищный хан набег опять готовит,
И явится внезапно под Москвой.
Кто оразит поганую орду?
Кто сдвинет Русь в грозящую дружину?
О горе нам!

От всего этого осталось только «О горе нам!» Причина этого сокращения, очевидно, в том, что Пушкин не хотел, чтобы народ придавал существенное значение деятельности царя, оправдывал наличие царской власти. Эти слова противоречили замыслу трагедии. Возглас же «О горе нам!», без всякой мотивировки продолжающий стих: «О боже мой, кто будет нами править!», говорит не о сознательном монархизме народа, а о его несознательности, повторении непонятных для него, но привычных представлений.

Во второй сцене любопытна замена: «Да сжалится над сиротою Москвою» вместо неисторического «над сиротою Россией» первоначального текста. В третьей сцене убрано неуместное в реплике человека из народа: «с толпой вельмож» и заменено: «с толпой бояр» (еще раньше было: «и несколько вельмож», — совсем книжно-отвлеченно¹). Сначала было «Унизаны народом любопытным». Литературный эпитет убирается совсем, и остается краткое: «Унизаны народом», и взамен эпитета характерная ответная реплика: «Право, любо!» Сначала был романтически-эффектный образ (в речи человека из народа): «Смотри, смотри! как волны упадает народ»; прежде всего убирается пышное «упадает»: «Смотри, смотри! упали там как

¹ Иное дело торжественная речь Бориса в четвертой сцене, — там осталось: «Всех, от вельмож до нищего-слепца».

волны», затем еще проще: «Там падают как волны», «вой! падают как волны» и наконец: «Народ завыл, там падают что волны», — романтическая отвлеченность вытравлена и тексту придан конкретно-народный характер. Сначала крик народа, завершающий сцену, был дан в «высоком» стиле и внеисторично: «Борис принял корону», затем «корона отпала», но славянская лексика осталась и даже усилилась: «Он восприял венец», наконец на место «высокого» стиля — народные формулы: «Венец за ним! он царь!».

В четвертой сцене стоит отметить в данной связи хотя бы два места. Сначала было в речи Бориса: «Когда служил я с вами наравне...» Это было неисторично; понятие о службе — не военной и не дворянской вообще — Пушкин не мог применить к социальному мышлению боярина XVI века, — отсюда окончательный текст: «Когда труды я ваши разделял». Сначала Борис говорил в карамзинском тоне и на западный лад: «И там сзывать весь добрый мой народ», потом: «А там сзывать весь наш народ на пир».

Может быть, наиболее характерна работа Пушкина над текстом пятой сцены, сцены в келье. Здесь Пушкину пришлось наиболее упорно работать над преодолением романтического стиля, в частности потому, что речь здесь шла о творчестве, о литературе, о Пимене. Можно прямо сказать: если бы Пушкин не потрудился усердно над репликами Пимена, а оставил их в таком виде, как они у него получились первоначально, Пимен выглядел бы отчасти романтическим поэтом, а что касается до противопоставления его западной культуре, то оно сильно побледнело бы.

Приведу примеры. Сначала было: «В течение мятежных многих лет / Свидетелем господь меня поставил». «В течение» — литературная формула, отдающая XIX веком, «мятежных» — в метафорическом смысле романтический штамп. Пушкин убирает и то и другое, и получается: «Не даром многих лет...» Сначала было: «Исполню долг, мне богом завещанный, / Священный долг»... «Священный» — классицизм, абстрактно-высокий стиль; Пушкин заменяет эпитет: «заветный долг», и получается романтический эпитет, книжный, усложненный. Пушкин переделывает — и получает:

«Исполнен долг, завещанный от бога / Мне грешному»; помимо исправленного перестановкой ударения в слове «завещанный», еще ряд тонких новых оттенков: не «исполню», а «исполнен», то есть устраняется «ячество», индивидуализм творческого сознания, творчество выглядит как процесс, обусловленный не личной только волей; сюда же идет и введение слов «мне, грешному»; смирение и колорит эпохи, и звания, и характера Пимена, и его понимания своего писательского дела; наконец, вместо «богом» — исторически колоритное: «от бога». Сначала было: «Найдет ее в хранительной пыли»; Пушкин убирает романтический эпитет. Сначала было: «Прочтет меня и сотворит молитву / И может быть меня он перепишет». Это была эстетика романтизма, понимание творчества как выражения личности писателя, мысль о личной, индивидуальной отраженности писателя в своем произведении и, конечно, психологический анахронизм. Пушкин понял это и написал: «Найдет мой труд усердный, безымянный», и последним эпитетом подчеркнул именно отсутствие индивидуального понимания творчества в летописи. Сначала было: «Давно ль (года) оно неслось, событий полно, / Как бурное волнами...» Это был романтический образ. Пушкин не удовлетворен им. Начинается переработка: «Как бездной...», «Как стаяй волн кипящий океан». Получается все то же, пожалуй, даже еще более романтично с двумя метафорами бурно-экспрессионного, мятежно-эмоционального характера. Переработка продолжается и все не дает результата: «Как океана — шумных волн», «Как океан, засеянный волнами» (уже проще), «Как океан, усеянный волнами» (еще проще), — и вот, наконец, находка, меняющая весь образ, весь смысл и характер текста, переводящая сразу текст из стиля романтического в стиль народный, древний, простой и исторический: «Волнуясь, как море-океан», не романтический бурный океан, а фольклорное «море-окиян»; текст установился.

Далее Пушкин отбросил из чернового текста ряд строк, изобиловавших романтическими образами (подчеркну наиболее явные):

Передо мной опять выходят люди,
Уже давно покинувшие мир,

Властители, когорым был покорен —
И недруги и старые друзья,
Товарищи моей цветущей жизни
И в шуме битв и в сладостных беседах.
(Как ласки их мне радостны бывали,
Как живо жгли мне сердце их обиды).
Но где же их знакомый лик и глас,
И действия и... страсти —
Немного слов доходят до меня —
Чуть-чуть их след ложится легкой тенью,
И мне давно, давно пора за ними. —
Борис! Борис! престола ты достиг.
Исполнились надменные желанья... и т. д.

Вместо всего этого в окончательном тексте кратко:

Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходят до меня,
А прочее погребло безвозвратно...

Из дальнейшего текста сцены в келье укажу замены: в реплике Григория было: «Мне виделась Москва как муравейник — / Народ шипя на площади стоял...», потом стало так: «Мне виделась Москва что муравейник. Внизу народ на площади кипел...» В реплике Пимена убрано литературно-условное «На хладный одр монахи отходя...», а «утехи шалых лет» заменены так: «потехи юных лет»¹.

Таким образом, и язык, и слог в трагедии Пушкина приобретают новую, объективную обусловленность, как и самое понимание человека, личности. Если до Пушкина язык, его свойства, его характер, отбор и качество слова определялись в русской поэзии то общими свойствами описываемого объекта (Державин), то свойствами эмоционального лирического субъекта (Жуковский), то метафизическим колоритом нации (Катенин) и во всех случаях оказывались принципиально единообразными, то теперь, в новой реалистической манере Пушкина они находят новое обоснование и новое наполнение, в глубине которого лежат историзм и объективность, не снижающая психологического субъекта, но объективно объясняющая его. Слово теперь изображает одновременно многое: во-первых, оно кон-

¹ Некоторые из приведенных вариантов кратко, но тонко разобраны в статье Л. С. Троицкого, К методике историко-литературного курса, Сб. «Очерки по методике преподавания литературы в средней школе», Л., 1940, стр. 106—107.

кретно и точно определяет описываемый реальный объект вещественный, психологический, или социальный. «Чертеж земли московской» — это просто и точно, — карта России, а «вся кровь моя в лицо мне кинулась» — это точное описание объективного физиологического состояния и психологического переживания в то же время.

Во-вторых, слово характеризует говорящего, как у Жуковского, но и не так, как у него, поскольку у Жуковского говорящий, субъект — это единственная всепоглощающая душа и у него слово-эмоция поглощает предмет, а у Пушкина говорящий — это один из многих и, следовательно, объективный характер. Так, величие речи Бориса характеризует его фигуру и его понятие о царской власти, а лихие речения Самозванца — его натуру авантюриста. В-третьих, слово характеризует национальную культуру: так «Чертеж земли московской» (вместо карты) — это Русь, как и «потеха», «грамота» (письмо), «людей... ратных» и т. д., а лира, замок, парнасские цветы, шляхтич вольный и т. п. — это польская панская культура. Но так как сама национальная культура понята исторически, то, в-четвертых, слово характеризует и эпоху, исторический тип национальной культуры.

Все эти четыре значения слова нерасторжимо сплетены; таким образом, объект изображения мыслится непременно как воспринятый неким сознанием — (субъектом), а субъект, сознание, мыслится как один из элементов объективного национально-исторического бытия и как результат его. Это был взгляд на действительность широкий и реальный, недоступный ни одному из предшественников Пушкина и усвоенный всеми его преемниками по реалистическому искусству.

6

Поразительная новизна для своего времени и глубина замысла и выполнения «Бориса Годунова» становятся в особенности очевидными, если сравнить пушкинскую трагедию с трагедиями на ту же и на смежные темы, написанными современниками великого поэта. Здесь не место прослеживать трактовку темы

Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца во всей истории русской драматургии до Пушкина. Сюда относятся и трагедия Сумарокова «Дмитрий Самозванец» (1771) и трагедия Хераскова «Борислав» (1774). Действие последней пьесы происходит «в Богемии, в столичном граде», но это лишь цензурная замена. Нет сомнения в том, что пьеса была сначала написана именно о Борисе Годунове и герой ее, Борислав, назывался прежде Борисом, как дочь его Флавия была Ксенией, а жених ее, князь варяжский Пренест, — не кто иной, как Иоанн, датский принц. Хераскову пришлось изменить имена и место действия, уступая нажиму властей. Наконец, в 1800 году была написана трагедия (в прозе) Нарезного «Дмитрий Самозванец», написана уже не по канону классицизма, а в тонах ультраромантической драмы не то шиллеровского толка, не то в духе Пиксерекура. Все эти произведения для Пушкина и его современников — дела давно минувших дней, идейно и эстетически совершенно устаревшие, и с «Борисом Годуновым» их сопоставлять никак невозможно. Иное дело трагедии начала 1830-х годов, появившиеся вслед за выходом в свет «Бориса Годунова». И здесь дело, конечно, не в теме, можно было бы привлечь к сравнению вообще исторические драмы этого времени. Но так как уровень этих драм более или менее одинаков, а сравнение выглядит отчетливее, когда перед нами произведения на близкую тему, я укажу несколько таких произведений, не стремясь ни исчерпать материал, ни углубиться в него, а именно только указать на него.

Художественно и идейно самой слабой из относящихся сюда пьес, но в данной связи, может быть, самой интересной, является, без сомнения, трагедия в трех действиях М. Лобанова «Борис Годунов», изданная в 1835 году. М. Лобанов — драматург, переводчик Расина, сослуживец Крылова и Гнедича по Публичной библиотеке, в начале 20-х годов был связан с передовыми кругами в литературе, но в 30-х годах перешел на открыто реакционные позиции. Именно эти устремления Лобанова и были, видимо, причиной, побудившей его не только издать, но и написать свою трагедию. Дело в том, что лобановская пьеса — это своего рода «Настоящий Ревизор», то есть охранительная поправка

к вольнодумной трагедии Пушкина, или, вернее, «исправление» ее. Любопытно уже предисловие Лобанова «к читателю»: «Вот трагедия, почерпнутая из отечественной истории и начатая мною еще в 1825 году». Можно думать, что эта датировка, подозрительно совпадающая с подлинной датой пушкинского «Бориса Годунова» и как будто намекающая на 14 декабря, имеет условный и, так сказать, идеологический характер. Далее Лобанов пишет: «Это отголосок одной из бедственных, но назидательной событиями эпохи ее. Она подтверждает вековую истину, что наследственность есть святыня народов и что нарушение оной навлекает гибельные последствия». Итак, легитимизм — тезис трагедии Лобанова. Материал же ее в значительной мере совпадает с пушкинским. Нет ни Самозванца, ни польских эпизодов, то есть они не даны прямо на сцене, но за ее пределами они имеются. Начинается трагедия уже на шестом году царствования Бориса. Первая сцена — Шуйский беседует о политическом положении с двумя князьями; эта сцена соответствует двум пушкинским: первой и сцене в доме Шуйского. Речь идет о том, что Борис стал тираном, и перечисляются его дурные поступки — те же, что и у Пушкина. Есть и прямые отклики пушкинского текста:

Но князь, не сами ль мы его молили,
Как душу царь Феодор отдал богу,
Принять венец и бармы Мономаха.

Затем на сцене — улица и «граждане московские» (у Пушкина — народ) и юродивый. Затем — сцена «В кремлевском дворце», Борис и его дочь Ксения; Борис — отец, и трогательный отец. Борис говорит, между прочим:

...Я царствую шесть лет...

В другой сцене Шуйский говорит:

Где Сицкие, Романовы?.. Их нет...

А Мстиславский:

И нас тюрьма иль петля ожидает...

Борис потрясен, узнав о появлении Лжедмитрия. Жених царевны Ксении умер. Басманов вознесен Борисом. Затем — площадь московская, и Борис шествует

в собор при стечении народа. Затем — вести о победах Самозванца. Борис восклицает:

Еще я царь!

или в другом месте:

И кто, кто он?.. Разбойник, беглый инок!
Злодей ругается своим владыкой
И разрушает все мои оплоты!..

Затем народ обсуждает церковную анафему Самозванцу. Трагедия кончается смертью Бориса.

Связь лобановской пьесы с пушкинской очевидна. Она обнаруживается и в формальной структуре трагедии: белый стих, перенесение действия с места на место; в пределах трех действий — ряд сцен: во дворце, на улице, на площади, в доме Шуйского, в далекой глуши, где томится в заключении Михаил Никитич Романов, и т. д. Действие растянуто не на шесть лет, но на несколько месяцев. Есть и использование шекспировских мотивов, и в частности «Макбета» (например в 3-ем действии). Как раз на фоне всех этих нарочитых сближений видны отличия. Я уже не говорю о художественном ничтожестве пьесы Лобанова; интересны отличия идеологические. Лобанов настаивает на том, что преступление Бориса заключается именно в нарушении легитимного принципа. Представителями легитимной власти являются у него Романовы; здесь Лобанов, в «верноподанном» усердии готов исказить исторические факты. Романов, сосланный и замученный Борисом, говорит о своей семье:

И мы, живые, брошены в могилы!
Наш предок Мономах — вот наше бедство!
Романовы — вот наше преступленье!

Почему предок Романовых — Мономах, это остается секретом Лобанова. А суть его пьесы выражает Шуйский:

Ордынец сей, лукаво досягнувший
До трона, знает он, что семь веков
На нем княжил род Рюрика державный;
Он знает, что царей и царств святыня,
Наследственность им поправа безбожно,
А правды в царстве нет; и что ж! сей трон,
Сей зыбкий трон тиранством подпирает.

Народ у Лобанова простодушен и покорен царям, усерден к своим «законным» властителям. Он горюет о судьбе своих «благодетелей» Романовых, которые бы не дали его в обиду. Он выражает, как может, свою любовь к ссыльному Романову. И сам Борис так характеризует Россию:

.....могучая Россия,
Покорная царям, как кроткий агнец,
И страшная одним врагам отчизны.

Народ ненавидит смуты и считает необходимым каждого смутьяна тащить в приказ. Только бояре «сговорились признать Димитрия царем». Народ не хочет и этого смутьяна, бродягу, разбойника. Народ верен церкви, проклинаящей Гришку.

Так, все дано у Лобанова по сравнению с Пушкиным с обратным знаком. Всему придано официально-правительственное толкование. Само собой разумеется, что никакого историзма в лобановской трагедии нет, нет в ней и сколько-нибудь серьезной трактовки характеров. И сама трагедия Бориса дана в елейно-моральном плане. Это и был ответ официальной литературы на пушкинскую трагедию. И может быть, когда Пушкин в статье «О мнении М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» обрушил на Лобанова свой гнев и возмущение его тупой реакционностью, он помнил и его «Бориса Годунова» и все еще был раздражен этой отталкивающей попыткой полемики с его вольнолюбивой трагедией.

Еще за два года с лишним до лобановского «Бориса Годунова» появилась трагедия А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец», в пяти действиях, написанная белыми стихами (М., 1833, цензурное разрешение 20 апреля 1832 г.), Бориса Годунова в этой пьесе нет. Действие начинается уже тогда, когда Самозванец сидит царем в Москве, и кончается его гибелью. Трагедия Хомякова — как бы продолжение пушкинской трагедии. Формально и Хомяков зависит от Пушкина: и у него действие переносится с места на место (хотя и в малом числе сцен), действует народ и множество исторических героев, сюжетом является только история; даже проза перемежается кое-где стихами, впро-

чем, Хомяков шире, чем Пушкин, использует рифму, местами его стихи переходят в сплошь рифмованные и он нарушает единство метра (пятистопного). Есть и прямые переклички с Пушкиным; наперсница Марины говорит ей:

Не так же ли прекрасная Марина
Поклонников видала пред собой,
Вельмож, князей и графов благородных,
И презрела их пылкую любовь.

У Пушкина Марина говорит:

Ошибся друг: у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных;
Но их мольбы я хладно отвергала...

У Хомякова Димитрий говорит Марине:

Мне памятен садов зеленый сумрак,
Аллея лип и плещущий фонтан,
И трепет мой, и робкое признание,
И тихие, волшебные слова.

(Ср. у Пушкина: Да, ввечеру в одиннадцать часов,
В аллее лип я завтра у фонтана...)

У Хомякова. «Д и м и т р и й. Клянись тебе, Марина...»¹; и ниже Марина отвечает: «Клянется он, а я безумно верю!»

У Пушкина: «С а м о з в а н е ц. Клянись тебе, что сердца моего...»; и «М а р и н а. Клянешься ты! И так должна я верить...»

У Хомякова патер говорит Димитрию: «Ты дерзко лгал пред небом и землю». У Пушкина: «С а м о з в а н е ц. Обманывал я бога и царей. Я миру лгал...» У Хомякова: «А Новгород и древний город Ольгин...». У Пушкина: «С литовцами под ветхий город Ольгин» У Хомякова Димитрий говорит о Борисе Годунове: «Высокий ум державный!» У Пушкина: Басманов, о нем же: «Высокий дух державный!»

Хомяков строит характер Самозванца, своего главного героя, явно под влиянием Пушкина. Но он не понял Пушкина. Его Димитрий — романтический

¹ Впрочем, у Хомякова Самозванец не признавался Марине в том, что он — не царский сын, и она сама догадалась об этом.

мечтатель, байронический герой, весь в порывах, в необузданных стремлениях, человек вне общества и истории¹. Хомяков ведет действие так, чтобы показать, что Самозванец полон искренних героических мечтаний о подвигах и славе; его трагедия и вина в том, что он в руках поляков, скован ими, скован и своей страстью к Марине, и только то обстоятельство, что он принужден против воли отдавать предпочтение полякам перед русскими, погубило его. Это же Хомяков подчеркивает и в эпитафии, взятом из французской книжки о Самозванце 1606 года. У Хомякова социальная и историческая проблематика полностью заменена национальной, в духе будущего славянофильства, и пушкинский реализм вместе с тем отменен в пользу романтизма (см., например, поэтические монологи Дмитрия о Крыме в духе элегий 1820-х годов). Что же касается народа, то и он изображен в плане будущей славянофильской легенды, — это послушный, религиозный, мирный народ, любящий свою церковь, верный своим князьям и боярам, без которых он не решится ни на какие выступления и действия. Народ не любит непокорства. Он осуждает даже героев — дворянина и купца, восставших против самозванца. И хотя Хомяков изображает этих героев-патриотов

¹ Таким образом, Хомяков не оправдал надежды, выраженной Пушкиным (впрочем, кажется, больше из вежливости) в письме к Н. М. Языкову от 18 ноября 1831 года: «Надеюсь на Хомякова: Самозванец его не будет уже студент, а стихи его все будут по прежнему прекрасны»; «студентом», конечно, был Хомяковский Ермак в трагедии о нем; «студентом» оказался и Дмитрий Самозванец. 2 апреля 1834 года Пушкин записал в дневнике свое решительное отрицание способностей Хомякова-драматурга: «Кукольник пишет Ляпунова. Хомяков тоже. — Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии. Барон Розен имеет более таланта» (последнее замечание имеет, видимо, сатирический характер: даже барон Розен имеет более таланта). Любопытно, что П. А. Вяземский, наоборот, готов был поставить трагедию Хомякова чуть не выше трагедии самого Пушкина. Он писал И. И. Дмитриеву: «Хомяков читал нам свою трагедию: Дмитрий Самозванец, продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического» (Р. Арх. 1868, столб. 617). Погодин отзывался о пьесе Хомякова неодобрительно, но, по его мнению, в ней «стих — чудо» (Н. Барсуков. Жизнь и труды Погодина, кн. IV, 1891, СПб, стр. 28).

святыми мучениками, а народ — глупым и не понимающим их подвига, но он не возражает против такой глупости народа, который говорит мученикам: «А ваша ль было дело? Вас-то просили? — Что, разве вы бояре? — Не садились бы в чужие сани, так была бы шея цела... Помни купец свой аршин, а дворянин свою дворянскую службу, а выше не лезь...» На трогательные слова мученика правды, идущего на смерть, народ отвечает «всеобщим хохотом», но «старик в толпе» завершает сцену словами: «Смерть праведных перед господом красна!»

Здесь в изображении народа есть также отклики пушкинского «Бориса Годунова». Но Хомяков придает аналогичным мотивам другой, и несколько не демократический, смысл; у него народ — пассивная масса, и не ей творить историю, народ по натуре — только руководимая высшими стихия, стихия национального и религиозного чувства. Так Хомяков, не поняв ни исторической, ни художественной, ни политической мысли Пушкина, тянет русскую трагедию к романтизму и насыщает ее мотивами помещичьего национализма.

В 1834—1835 годах вышли в свет посмертно «Сочинения и переводы» А. А. Шишкова (в 4-х томах, СПб). Второй томик (1835, цензурное разрешение от 22 октября 1834 г.) почти целиком занят неоконченной «драматической поэмой» — «Лжедмитрий», точнее, первыми двумя действиями ее (и, видимо, двумя сценами из следующих). Это тоже произведение, зависящее от пушкинского «Бориса Годунова», «поэма» написана, правда, стихами с рифмами, но перемежающимися белыми стихами. Действие разбито на ряд сцен, происходит в разных местах Польши и России, на сцене — народ и т. д. Начинается действие тем, что Григорий, больной, в замке Вишневецкого открывает ксендзу «тайну» о своем якобы царском происхождении. Кончается второе действие, когда он уже царь в Москве. Историко-социальные проблемы явно не интересуют типичного романтика Шишкова. Он изображает события только как личные судьбы отдельных людей, не объясняемые и необъяснимые социально. В центре его внимания сам Димитрий — опять романтический герой, среднее между шиллеровскими злодея-

ми и байроновскими титанами духа. Шишков вводит эффектную историю о том, как мать Григория Отрепьева, бедная женщина, узнав, что ее сын взял на себя царское имя, публично обличает и проклинает его как нечестивца и преступника; при этом Шишкова опять интересует не мораль, а именно эффектная сцена. Насколько внеисторичен и романтичен Шишков, видно хотя бы из монолога Дмитрия еще в начале трагедии, где Самозванец оказывается похожим на лирического героя юного Лермонтова:

Так: я питал от первых детства дней
Высокие в груди моей желанья;
Не трогали меня отца лобзанья
И матери чуждался я моей;
Душа моя в предел стремилась новый
И созидал в душе я мир иной,
И вольнодумной разрывал мечтой
Тяжелые безвестности оковы...

Политических оценок в пьесе нет, или они неясны. Как будто автор симпатизирует юному царю Феодору, которого низвергают «мятежники» на сцене. С другой стороны, Самозванец, видимо, злодей, но он же и байронический герой. Повидимому, именно проблематика судьбы мятежного духа героя только и важна для Шишкова. Так близкий декабризму романтик, после 1825 года утерявший остроту политической мысли, тянул русскую трагедию к субъективизму, не способному воплотить передовые настроения, волю к борьбе. (Нужно думать, что «Лжедмитрия» Шишков писал перед смертью; он был убит в 1833 году.)

Наконец стоит упомянуть о трагедии в пяти действиях (белыми стихами) барона Егора Федоровича Розена — «Петр Басманов», напечатанной в 1835 году (СПБ). Розен был человеком «благонамеренным», усердным хвалителем монархов, и его историческая драма «Россия и Баторий» (1833) даже весьма понравилась Николаю I, что все же не привело эту драму на сцену. Впрочем, Розен стремился подольститься и к Жуковскому, и даже к Пушкину. Трагедия его «Петр Басманов» — довольно слабое произведение, без всяких признаков историзма и реализма. В ней повествуется о печальной судьбе идеального романтиче-

ского героя, непобедимого воина и бурного гения, блистательного Басманова, которого неукротимая безумная романтическая страсть к Ксении, дочери Бориса Годунова, сделала предателем и преступником. Сама Ксения испытывает к Басманову такую же таинственную страсть; они полюбили друг друга еще в детстве, случайно встретившись. Вся история эпохи для Розена — только повод к любовному и кровавому сюжету. Народ нужен для того, чтобы мог проявить силу своего красноречия, своей магнетической воли Басманов. Бояре, интригирующие против Басманова, не столько социальные враги его, сколько именно мелодраматические интриганы, нужные для сюжетных эффектов. Трагедия вообще вполне романтична, во французском духе и даже в духе мелодрамы. Мы видим на сцене крепостные ворота, стену крепости и на ней пушки и воинов, и пушка стреляет; в конце пьесы — кладбище и могилы царя Бориса, его жены и сына и душераздирающее последнее свидание Ксении и Басманова здесь, у могилы невольного погубленных Басмановым брата и матери Ксении. Стиль их разговора — не то Бенедиктов, не то Марлинский. Романтические эффекты не мешают трагедии Розена быть весьма моралистической и монархической. Так после «Бориса Годунова» формируется трагедия казенно-патетического романтизма, трагедия в духе Кукольника, уже гремевшего в эти годы.

Путь Пушкина был иной; это не был и путь Погодина, более других понявшего пушкинскую трагедию в своей «Марфе Посаднице». Пушкин стремительно двинулся вперед по пути углубления реализма.



Мы знаем, что краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, незабываемые законы

И. Тургенев.

1

В ноябре 1825 года, примерно за месяц до восстания декабристов, Пушкин закончил «Бориса Годунова» — трагедию, в которой он определил свое отношение к проблемам политики, истории и литературного творчества одновременно; трагедию, в которой он углубил эстетическую программу и методологию декабристов, исходя из принципов историзма. Именно завоевание подлинного историзма как метода мышления и творчества явилось в трагедии Пушкина основой реализма как нового этапа развития искусства. Историзм и история привели Пушкина к новому пониманию современности. В «Борисе Годунове» нет пушкинской современности в прямом ее выражении; но она стоит за произведениями как некий вывод из него, как вопрос, ответа на который поэт ищет в прошлом. Внести в искусство исторический метод понимания и изображения современности, ее людей и проблем — такова была задача, которую Пушкин разрешил еще в 1820-е годы.

Через месяц после завершения работы над «Борисом Годуновым» Пушкин написал «Графа Нулина». Шекспир и исторические проблемы не покидали творческой мысли Пушкина так же, как размышления о судьбах свободы и современной России и о путях и перспективах политического заговора его друзей.

Через семь-восемь лет Пушкин писал: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал, — что если б Лукреции пришло в голову дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола¹ не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир, и история мира были бы не те. —

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарями [войнами, завоеваниями] мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть. —

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. Граф Нулин писан 13 и 14 декабря. — Бывают странные сближения».

Эта запись похожа на набросок предисловия к переизданию поэмы, во всяком случае она является авторским комментарием к ней. Нет необходимости преувеличивать значение сообщения Пушкина для непосредственного понимания текста «Графа Нулина». Едва ли какой-либо читатель этой поэмы, воспринимая ее, может или даже должен думать о Шекспире и о судьбах истории Рима и человечества. Можно быть уверенным, что ни современники Пушкина, ни читатели последующих поколений не замечали этого «второго плана» поэмы. Они были правы, так как в тексте поэмы такого «второго плана» нет. В поэме содержится бытовой анекдот — и только. Ее принципиальность, как произведения искусства, заключена только в мастерстве бытового рассказа, живых характеристик современных рядовых людей, в легкой остроумной сатире. Мысли о Шекспире и об истории остались за пределами текста поэмы, послужив лишь голчком к созданию ее. Между тем, эти мысли были, — у нас нет

¹ Публиколу Пушкин по ошибке памяти назвал вместо Коллатина, мужа Лукреции.

никаких оснований подвергать сомнению точность и правдивость приведенной записи Пушкина. Эти мысли все же оставили след и в самом тексте поэмы, хотя они и не определили ее состава и содержания. Таким следом является двукратное шуточно-ироническое сопоставление Нулина с Тарквинием («К Лукреции Тарквиний новый / Отправился, на все готовый», «Она Тарквинию с размаха / Дает пощечину...»). Это сопоставление, не раскрытое, конечно, в историко-философском плане, содержит, однако, некий элемент пародийности по отношению к обоим составляющим его образам — древнего Рима и графа Нулина.

Однако значение пушкинского автокомментария к «Графу Нулину» обширнее, чем возможность применения его к двум антономасиям текста поэмы. Независимо от того, в какой мере мысли о Шекспире, истории, судьбах тирании и восстания непосредственно отразились в этом тексте, они подлежат изучению как факт идейного развития Пушкина в 1825 году, и именно в связи с созданием им веселой, иронической, бытовой поэмы. Здесь следует выделить несколько стоявших перед Пушкиным проблем, тесно связанных между собой. Во-первых, вопрос о Шекспире, видимо, не исчерпанный работой над «Борисом Годуновым». Шекспир для Пушкина — это поэт по преимуществу объективный и сердцевед, раскрывший так сказать диалектику характера. И вот Пушкин как бы проверяет Шекспира современностью и обыденностью. Это была двойная борьба вокруг имени Шекспира: борьба с романтическим толкованием Шекспира, уже отвергнутым Пушкиным¹, и борьба с самим Шекспиром. Эта борьба углублялась во второй проблеме, волновавшей Пушкина, разрешенной в «Борисе Годунове» и все же не снятой им, не устраненной из сознания Пушкина в качестве задачи, подлежащей углублению и дальнейшему уяснению. Это была проблема случайности и необходимости, это был вопрос о роли личности в истории, о роли в ней единичного, индивидуального поступка, или — еще шире — вопрос о существовании и характере

¹ См. Б. М. Эйхенбаум, О замысле «Графа Нулина». — Пушкин, «Временник», т. III, 1937.

поступков людей, их мыслей и чувств. Зависит ли общее истории от произвола личного действия, или же, наоборот, личность зависит от общего истории? Этот вопрос и сформулирован Пушкиным в его заметке о «Графе Нулине». Только что он закончил трагедию, в которой показал, что «случайность» личной воли не может определить хода истории, и опять он возвращается к этой мысли. И у Шекспира подлинного, и у Шекспира в истолковании романтиков события и самая действительность обусловлены характером личности, которая руководит историей, и философским предопределением. Эта методология личности, не подчиненной закономерностям объективного исторического бытия, иронически, пародийно отвергается Пушкиным. Конечно, его предположение о том, что человечество развивалось бы иначе, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию, представляет собою насмешку, доведение метода мысли, отвергнутого Пушкиным, до абсурда. Заметка Пушкина сама по себе — пародия. Она написана в комическом тоне, отрицающем серьезность предположения, в ней изложенного. Нелепость мысли о пощечине в древнем Риме делает нелепым самое предположение: она обнажает антиисторизм, нереальность всей постановки вопроса, извлеченной из шекспировского способа видеть вещи. Лукреция уже потому не могла дать пощечину Тарквинию, что пощечина — это социальный символ высшего оскорбления более поздних времен (см. мысли Пушкина о «пощечине рыцарских веков» в письме к Катенину от 19 июля 1822 года по поводу «Сида»). Представление о древнеримской матроне, дающей пощечину тирану Тарквинию, ухаживающему за нею в духе кавалеров новых времен, комично и абсурдно, и для Пушкина оно исторически немыслимо; оно неизбежно требует изменения костюмов, эпохи действия, перенесения его в современность. Метод «перелицовки» à la Скаррон, с подстановкой современных обывателей на места древних героев, реализуется до конца в утверждении несравнимости людей античности с людьми XIX столетия. Пародируется самое изображение римлян с чертами, психикой и бытом современности. Само собой разумеется, что римская история не могла пойти другим путем уже

потому, что Лукреция не могла дать пощечину Тарквинию.

Потому-то «Лукреция» названа Пушкиным «довольно слабой поэмой», что в ней нет тех черт местного колорита, за которые он ценил Шекспира. В 1830 году Пушкин писал о «Ромео и Джульетте», что в этой трагедии «отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *soncetti*. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века». Впрочем, характерно, что Пушкин ценит у Шекспира колорит местности и ничего не говорит об историзме у Шекспира; Италия, изображенная в «Ромео и Джульетте», — это, по Пушкину, современность Шекспира.

Пушкин переводил слово «народный» в применении к поэту и как «national» и как «populaire» (см. о Крылове: «во всех отношениях самого народного нашего поэта — *le plus national et le plus populaire*» — 1830 г. — о цене Евгения Онегина). «Народность» писателя — это, на его языке, либо национальный характер творчества, либо его популярность. Народность творчества Шекспира — прежде всего национальный колорит его, вовсе не предполагающий историзма и без историзма составляющий значительное достоинство. Но это достоинство не выводит его за пределы эстетического мировоззрения, доступного романтизму предшественников Пушкина. Между тем Пушкин писал в том же 1830 году о Шекспире и других великих драматургах Запада: «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов... Со всем тем Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недостижимой...». Шекспир и Кальде-

рон были подняты на щит романтиками; Пушкин же почти полемически сопоставляет их как народных писателей с классиком Расином. Даже превознося Шекспира, Пушкин не усматривал в нем того историзма, который он видел в Вальтере Скотте, и тем более того историзма, который он создавал сам (см. замечания о Вальтере Скотте в начале второй статьи об «Истории русского народа» Полевого, 1830).

«Граф Нулин» — это поэма-шутка. Именно этот шуточный характер уясняет отношение Пушкина к решению проблемы, мысли о которой привели его к созданию поэмы. Произвол предположений о возможных случайностях в истории обнаруживает свою бессмыслицу, несерьезность, смехотворность в том, что этот произвол мог породить только забавный анекдот, не более того. Да и самый анекдот в своей заключительной *pointe*, в своей концовке, придающей ему соль, остроту, подлинную забавность, юмористически аннулирует предположение о случайностях в действительной жизни. Наталья Павловна — не Лукреция, не только потому, что она дала своему Тарквинию пощечину, чего не сделала римская матрона, но и потому, что над анекдотом о графе Нулине больше всех «смеялся Лидин, их сосед, помещик двадцати трех лет». О римских нравах и легендарных добродетелях не может быть и речи в мире, где дама дает пощечину кавалеру и тем исчерпывает конфликт, из трагедии превратившийся в фарс. Стоит нарушить одно звено закономерной связи событий истории или даже легенды, — немедленно получается не история и не легенда, а буфонада, анекдот, немедленно прошлое улетучивается, и вступает в силу закон действительности того общества, в котором родилось фривольное предположение о возможности другого хода истории. Стоит предположить пощечину в легенде о древнем Риме, и исчезнет самый Рим. Еще раз: я не имею в виду комментировать пушкинскую поэму. Я полагаю, что всей этой концепции в ней, в ее содержании, — нет. Но я говорю об объективном смысле и содержании развития поэтического мировоззрения Пушкина, как оно отразилось в биографическом или, если угодно, психологическом основании и поводе, приведшем к созданию «Графа Нулина».

Вопрос о роли личности в истории неизбежно связывался в пушкинском творчестве с другой проблемой, также отраженной в записи о «Графе Нулине», — с проблемой политического переворота. Мысли Пушкина об этом привели его к разочарованию в реальности надежд на русских Брутов. Отсюда пушкинская ирония по адресу римского Брута и всей истории свержения Тарквиния, как она закреплена и в легенде (у Тита Ливия), и у Шекспира, в одинаковой мере понимающих дело антиисторически. Эта ирония могла только усилиться за те восемь лет от 1825 года, когда был написан «Граф Нулин», до 1833 года, около которого написана заметка о нем. Потому Пушкин и говорит о героях римской легенды так неуважительно: «Лукреция б не зарезалась. Публикола не взбесился бы». Потому он и сводит такую римскую историю или даже вообще историю человечества, так понятую, к анекдоту, вроде того, что случился в Новоржевском уезде. Насмешка над пониманием истории и политики, как следствия и проявлений случайно-личных эпизодов, была в условиях Пушкина насмешкой не только над романтическим толкованием Шекспира, не только над внеисторическими представлениями, но и над наивными надеждами в области политики; «Граф Нулин» не содержит политических идей. Но, создавая его, Пушкин раздумывал над политическими замыслами своего времени, да и своими собственными, — и об этом он, вероятно, вспомнил, записывая через несколько лет: «Бывают странные сближения».

Размышления об истории и о политике у Пушкина середины 1820-х годов были всегда размышлениями о литературе, о принципах искусства. «Граф Нулин», родившийся из мысли о ходе истории, был создан как поэма, по-своему, по-пушкински, ставящая вопрос о «шекспировских» началах в искусстве, и как поэма в некотором смысле историческая. История Рима и всего человечества, подчиненная зависимости от «соблазнительного происшествия», от случайности поведения Лукреции, — это фальшь, лжеистория, это история, подмененная анекдотом. Эту историю Пушкин пародирует, и именно анекдотом. Но есть другая история, подлинная, в которой каждый отдельный человек за-

висим от типических закономерностей развития общества, история, которая не может быть сведена к действиям «героев», царей и легендарных личностей, история народа, как общества, как совокупности множества незаметных, обыкновенных людей. Эти люди, о которых ничего не говорит Плутарх или даже Тит Ливий, на самом деле являются не только материалом истории, но и ее агентом, двигателем, они сильны своей массой, единством типа и устремлений своей жизни. Эта история, «домашняя», неказистая, но совершенно реальная, и привлекает внимание Пушкина. В прошлом — это история бытия и мышления тех мужиков, которые «выбирали» царя Бориса и свергали его, история интриг и безнадежных претензий князей и бояр. В настоящем — это история крепостных, поющих песни о Стеньке Разине, история рядового русского помещика с его пустоватым и сереньким существованием. Рылеев и Бестужев, думая о русской истории прошлого, творили легенду о новгородских героях — Вадиме и Марфе Борецкой, — о русском Бруте и матери Гракхов, — легенду, которую они хотели втиснуть в современность. Пушкин отбросил Вадима, которым увлекался еще недавно, и занялся Разиным, разбойничьим фольклором, народной песней и сказкой вообще. Рылеев и Бестужев, имея в виду современность, раскрытие и изображение ее, видели в ней по преимуществу отщепенца-бунтаря, свободолюбца, вечного искателя, влюбленного в вольность и при том готового отдать жизнь свою за народ. Тиран и декабрист — этими двумя фигурами исчерпывалась для них современность, воплощаемая образно; борьбой этих двух фигур они ограничивали содержание своего поэтического зрения и пытались выразить основной социальный конфликт эпохи. Пушкин, уяснив для себя бессилие отъединенной личности, даже если это личность тирана, выдвинул другие силы, фигуры и типы, определяющие лицо современности. Каковы они — об этом говорят, с одной стороны, записанные и созданные им народные песни, с другой — шире и глубже — «Евгений Онегин». И в «Графе Нулине» Пушкин не только со смехом, но и с горечью изображает обывденных и вовсе не свободолюбивых людей, обывателей,

российских дворян, которые и составляют реальное большинство благородного сословия и, увы, реальную политическую силу. Недаром Белинский услышал в «Графе Нулине», в веселой поэме, в шутке и «карикатуре», ноты грусти, «грустное чувство» (письмо к К. С. Аксакову, 1837 г. ¹).

В январе 1825 года Рылеев писал Пушкину из Петербурга в Михайловское: «Ты около Пскова: там задущены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы». На этот призыв Пушкин ответил в конце месяца, — он посылал Рылееву отрывок из «Цыганов» («Желаю, чтоб они тебе понравились»), то есть поэмы, в которой он прощался с романтическим индивидуализмом. Он защищал от нападок Бестужева, близкого Рылееву, «Евгения Онегина»; что же касается до поэмы о псковском крае, то Пушкин написал ее. Рылееву не было суждено увидеть эту поэму, но если бы он смог прочитать ее, он мог бы лишь недоумевать — ведь этой поэмой и был «Граф Нулин».

Около 1827—1830 годов Пушкин писал: «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем — не с *enflure* французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом. *Ce qui me dégoûte c'est ce que...* — Тут наоборот *ce qui nous charme dans le roman historique — c'est que ce qui est historique est absolument ce que nous voyons — Shakespeare*, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям..» Эта заметка — программа самого Пушкина, и не только в применении к историческому роману, — к «Арапу Петра Великого» или к «Капитанской дочке», — но и в применении к «Евгению Онегину» и даже к «Графу Нулину». Ведь и современность — история. И с нею надо знакомиться не в героях и королях, не в напыщенных картинах исключительного, которые отталкивают Пушкина, а «современно», «домашним образом»; ведь и современность надо понять исторически, то есть изображая то, «что мы видим» вокруг

¹ Письма, т. I, СПб., 1914, стр. 74.

себя. В этой записи переплетаются вопросы изображения истории как прошлого и вопросы изображения настоящего. История для Пушкина — это не тема, а метод. Этот метод должен быть применим к прошлому и к настоящему в равной мере. Задача, стоящая перед Пушкиным, — создание исторических произведений о современности. Эта задача разрешена в «Евгении Онегине» в большом объеме. Она же, в малом объеме и полушуточно, разрешалась в «Графе Нулине». Шуточность здесь ничего не меняет: шутка Пушкина бывает содержательнее и глубже трагедий иных наивных мечтателей.

Для Пушкина история складывается из простейших конкретных фактов личных существований рядовых людей, что, конечно, не отменяет роли великих личностей в истории. Из этих же фактов складывается и та политическая реальность, которая и есть история современности. Обычно получается разрыв между прошлым (история) и настоящим (политика). Это происходит потому, что современники склонны видеть вокруг себя только частности, тогда как потомки — на расстоянии — видят только общее, главное. Пушкин хочет увидеть и то и другое вместе и во взаимодействии. Частное — каждый отдельный человек или факт — должно быть понято как проявление и результат объективного общего, но последнее находит свое воплощение именно в частном, в индивидуальных конкретностях людей, событий, дел. Здесь необходим был материал современности. Лишь она давала проверенный, реальный круг наблюдений и фактов частного, так сказать массового, типического. История пока что не давалась в этом смысле: в ней выпирала схема, выпирала epifuge, и все-таки короли и герои. Пушкин перехвалил Вальтера Скотта. Его характеристика — не столько портрет шотландского романиста, сколько программа автора «Евгения Онегина». Ведь и у Вальтера Скотта все же в центре — Людовик XI и Карл Смелый, или Ричард Львиное Сердце, или другие короли и герои. Они раскрыты у него исторично, а те «домашним образом» показанные действующие лица, которые стоят в центре внимания романиста, как раз даны вне истории и историзма. Мало того, у самого

Пушкина, пошедшего дальше Вальтера Скотта по пути историзма, в «Борисе Годунове» история дана опять в лице «королей и героев», если не считать эпизодических и не определяющих характера трагедии Варлаама и Мисаила, и т. п. Почти такое же положение и в «Арапе Петра Великого». Между тем подлинный механизм истории Пушкин должен был увидеть в ее домашнем облике, — в его сочетании и функциональном взаимодействии с ее «общим», с великими итогами, событиями и деятелями. Этот облик и это взаимодействие даны писателю в современности. Самый историзм как метод искусства мог быть построен полноценно только на основе разработки современной темы. Задача писателя — всегда и всюду — понять, изобразить и направить, научить, ориентировать в будущем современного человека. Ради этого Пушкин обратился к истории, так как именно история открылась ему как объяснение человека, как то, что обуславливает и субъективный мир человека. Так возник «Борис Годунов». Но сама история, как объективная закономерность общего, раскрывается для Пушкина в действительности частного человеческого бытия, «домашним образом». Этот механизм истории писатель обнаруживает в современности. Так историзм завоевывается литературой в современной теме, так рождается «Евгений Онегин», «Граф Нулин», лирика Пушкина 1825—1830 годов. Современность и прошлое сомкнулись.

Указанная схема развития — только логическая схема; отдельные звенья этого творческого ряда были реализованы одновременно. Завершающим произведением Пушкина, воплотившим итог его идейно-творческого развития в 1820-е годы, был «Евгений Онегин». Между тем он был начат Пушкиным еще в 1823 году, за полтора примерно года до начала работы над «Борисом Годуновым», и закончен позднее не только «Графа Нулина», но и «Полтавы». Эта хронология не снимает тем не менее логики развития мысли, как она выразилась в творческом развитии Пушкина. Работая над «Евгением Онегиным», он как бы строил идейные контрфорсы, поддерживающие создаваемое им здание русского реалистического романа, воплощающего пере-

довую проповедь русской общественной мысли; он разрабатывал отдельные темы и идеи, еще не нашедшие завершения в незавершенном стихотворном романе. Таким образом, получались как бы два творческих ряда, друг друга поясняющих и развивающих. Один ряд — это десять глав «Евгения Онегина», другой — «Цыганы», «Подражания Корану», «Борис Годунов», «Жених», «Граф Нулин», «Песни о Стеньке Разине», «Полтава» и др. Из этого второго ряда, пожалуй, ближе всего к «Евгению Онегину» именно «Граф Нулин» — поэма, которую можно рассматривать не только как эпизодический вариант к «Евгению Онегину», но и как своего рода комментарий к нему.

2

Путь создания Пушкиным реалистического искусства был един, но самое это единство было двусторонним. В нем сплелись две темы, как две стороны или два проявления одного методологического устремления — история и современность, или иначе: история как рассказ о жизни реальных, конкретных людей, творимых историей и творящих ее, и современность как раскрытие судьбы народа, как такой же рассказ. При этом «история в современности» выступала в неразрывной связи с бытовым и психологическим содержанием народной жизни. Возникла проблема нового понимания и толкования жанров исторической поэмы, исторической повести или романа, с одной стороны, и нового понимания и толкования «нравописательного» бытового изображения жизни — с другой. Обе эти проблемы сходились в единстве мировоззрения и метода писателя, поскольку история подлежала раскрытию «домашним образом» («то, что принадлежит истории — это как раз то, что мы видим» вокруг нас), а современные судьбы «домашнего» существования обыкновенных людей подлежали раскрытию через историческое общее судеб народной жизни. Обе эти проблемы разрешались в различных произведениях, объединяясь в творчестве зрелого Пушкина. Первая из них дала в 1827—1828 годах незаконченного «Арапа

Петра Великого» и «Полтаву», а также набросок поэмы из времен Ивана Грозного («Какая ночь! Мороз трескучий», около 1827 г.). Вторая, помимо «Графа Нулина» и целой серии стихотворений, развертывалась с 1823 по 1830 год в «Евгении Онегине». Сюда же следует отнести и фольклорные опыты Пушкина. В 1830-е годы эти жанровые и проблемные потоки сплетутся еще теснее, и мы лишь условно сможем выделить развитие первой линии в «Капитанской дочке» или «Сценах из рыцарских времен» и второй — в «Дубровском», в «Домике в Коломне», в «Пиковой даме» и др. В ряде произведений два потока сольются, как, например, в «Русалке» и, особенно, в «Медном всаднике».

Современная Пушкину критика находила, что «Полтава» — произведение нецельное, двойственное. В частности, на такой точке зрения стоял Белинский. Он укрепил представление о поэме как о не до конца согласованном и внешнем соединении двух различных замыслов. Эта же точка зрения встречается и у весьма авторитетных позднейших исследователей Пушкина. Едва ли можно оспорить некоторую основательность такого взгляда. В «Полтаве» действительно переплелись мотивы лирической поэмы в духе романтических поэм молодого Пушкина и мотивы исторической эпопеи о Петре Великом. Действительно полного равновесия между сюжетом, в центре которого стоит Мария и ее любовь, и сюжетом Петра, в центре которого стоит картина Полтавского боя, Пушкин не достиг¹. Проблема заключается, во-первых, в том, зачем Пушкину понадобилось свести две традиции воедино, и, во-вторых, в том, почему Пушкин назвал это произведение все-таки не «Мазепой», как предполагалось сначала, а «Полтавой», то есть подчеркнул этим названием историческую, эпическую линию поэмы. Название «Мазепа» объединяет, казалось бы, обе линии, поскольку Мазепа у Пушкина и любовник Марии, и участник боя и великих военно-политических событий вообще. Об исторической доминанте «Полтавы» гово-

¹ Известно признание Пушкина: «Полтаву написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все».

рят и пушкинские примечания к поэме, научно-про-
странные, академически-обстоятельные. Эти Примеча-
ния также комментируют поэму в определенном плане,
подчеркивая преобладание в ней «истории» над «лю-
бовью». О названии поэмы Пушкин писал в своей за-
метке о «Полтаве» (1830): «В «Вестнике Европы» за-
метили, что заглавие поэмы ошибочно, и что вероятно
не назвал я ее Мазепой, чтоб не напомнить с Байроне.
Справедливо, — но была тут и другая причина: эпи-
граф». Это замечание Пушкина если и не имеет шу-
точно-иронического характера, то во всяком случае
является своего рода отпиской, уклончивым ответом
человека, не желающего пускаться в объяснения. Оно
не может заменить историко-литературного толкова-
ния самого явления. Впрочем, мы изучаем не «замы-
сел» поэта, а произведение, его содержание, идейный
характер и смысл.

Мы не имеем права игнорировать самооценки Пуш-
кина, но можем и обязаны раскрыть исторический
смысл его произведения, в иных понятиях и более
полно, чем это мог сделать сам Пушкин. Пушкин,
конечно, знал, что он хотел сказать в каждом своем
произведении. Но время раскрыло нам смысл того, что
Пушкин сказал и что хотел сказать, в более подлинной
перспективе, чем та, которая была доступна ему, и в
более совершенной научной системе понятий. Сoder-
жание «Полтавы» или «Евгения Онегина» одно и то
же в 1828 и в 1948 году. Но понимание этого содержа-
ния, степень исторической углубленности этого пони-
мания нарастает в движении и накоплении ценностей
литературы.

В черновике заметки о «Полтаве» Пушкин писал:
«Самое зрелое из всех моих стихотворных повестей
то, в котором все почти оригинально (а мы из этого
только и бьемся, хотя это еще и не главное), «Полта-
ва», которую Жуковский, Гнедич, Дельвиг, Вяземский
предпочитают всему, что я до сих ни написал, «Полта-
ва» не имела успеха». Значит, Пушкин в 1830 году
считал «Полтаву» лучшей и притом наиболее ориги-
нальной из своих поэм. Для Пушкина «Полтава» — это
некий этап в решении эстетической задачи, иной и в
принципе более совершенной, чем он мог осуществить

в своих «южных» поэмах, то есть более приближающейся к добытому им в 1828—1830 годах идеалу искусства и мировоззрения, отменяющий путь и решение не только «Кавказского пленника», но и «Цыган».

В центре «Полтавы» стоит образ Мазепы. Его любовь и честолюбивые замыслы не только определяют совокупность сюжетного материала поэмы, но и связывают в единый узел обе линии, «романическую» и «политическую». А все же поэма названа «Полтавой». Поэма объединена и построена вокруг одного героя, но все же это историческая поэма. Пушкин уже прочно стоял на почве добытого им метода исторического реализма и ничего не хотел изображать вне историко-национального объективного объяснения. Метод «Полтавы» — история Украины и России в их единстве, уже ставшем реальным историческим фактом.

Мазепа — главный герой поэмы Пушкина, но вовсе не единственный и не независимый от других ее героев. Остальные персонажи даны в поэме не как отражения, прямые или контрастные, основного героя, не как его лирические эманации, а как самостоятельные силы и объективные реальности, возникающие наряду с главным героем на той же основе исторического бытия. Этих героев много: тут и Петр, и Карл, и Орлик, и Мария, и Палей, и молодой казак, влюбленный в Марию. Историзм позволяет Пушкину отделить главного героя от лирического истолкования. В. М. Жирмунский тонко подмечает: «Пушкинский Мазепа, сохраняя существенные элементы байронического героя, лишен уже того эмоционального ореола, которым лирическое сочувствие поэта окружает героя в «восточных поэмах». Пушкин подходит к своему герою не изнутри, путем эмоционального отождествления с его идеальным образом... он изображает его со стороны... и подчиняет той сверхличной и объективной идее, которая воплощается в замысле героической эпопеи»¹. Мазепа осужден Пушкиным и осужден судом этики, обоснованной политически, причем политика, в свою очередь,

¹ В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин, Л., 1924, стр. 185.

обоснована историей народа. Пушкин обрел принцип суда над характером, в полной мере еще недоступный романтическому индивидуализму. Романтическая идея индивидуальности, поглотившей мир и вознесшейся над ним в качестве высшей ценности, в сущности приводила к ликвидации оценки личности, в частности — моральной ее оценки. Мораль не на чем было обосновать. Всякое проявление самообожествляющейся личности оказывалось законным, если оно выросло из стремления самоутверждения личности. Типическим выражением такой индивидуалистической морали своеобразного аморализма был культ Наполеона, титанической личности, вознесшей себя над всеми и дерзнувшей во имя этого на неограниченное кровопролитие:

Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно...

иронически писал Пушкин еще осенью 1823 года («Евгений Онегин», гл. II, строфа XIV). И разве не этот же смысл имеет культ Наполеона у героев Стендаля в «Красном и черном» или Достоевского в «Преступлении и наказании»? И разве основной и центральный герой Байрона не переступил через грань между добром и злом? Распутство, месть, убийство — все эти деяния романтического героя не подлежат этическому суду, так как он выше этого суда.

Пушкин обретает новый принцип этической оценки человека. Правда, для него важнее всего понять и объяснить личность, характер через историю. Моральная оценка, как первоочередная и определяющая проблема литературы, придет позднее. Но в «Полтаве», как и в других аналогичных по методу произведениях Пушкина, эта проблема уже поставлена и указан путь ее реалистического разрешения.

Романтический поэт — и сам Пушкин, скажем, в «Кавказском пленнике» или еще в «Цыганах» — рисует героя, сливающегося с автором. У Рылеева Мазепа дан не в сравнении с Войнаровским, не в порядке сопоставления или контраста, а как эманация Войнаровского, этого вольнолюбца декабристского

типа. Пушкин в «Полтаве» впервые сопоставляет героев как самостоятельные силы, сталкивает контрастно взаимно объясняющих друг друга самостоятельных героев. Как бы обстоятельно, проникновенно и даже лирично ни раскрывал поэт психику своего героя, — если этот герой не одинок в принципе, если он дан как одно из звеньев сопоставления или противопоставления, он теряет свое единодержавие. Правда, и классицизм строил идею на отношении между персонажами, но, во-первых, эти персонажи не были личностями, конкретными характерами, а во-вторых, само отношение между ними представало как абстрактно-логическое отношение понятий. В «Полтаве» персонажи-личности и отношение между ними — это реальная борьба исторически реальных сил, вырастающих на одной исторической почве.

В сюжетных линиях «Полтавы» Мазепе противопоставлены две группы героев: в любовно-семейной линии — Мария, Кочубей, молодой казак; в политической и военной линии — Петр и Карл. Мазепа осужден в поэме именно на основе ее политической линии, это же осуждение поражает его и как любовника; тем самым и здесь психологическая тема подчинена исторической. Политическое осуждение Мазепы у Пушкина не исчерпывается чисто психологическими чертами этого героя — коварством, злобой, холодным безразличием и т. п. Ведь и Кочубей коварен по отношению к Мазепе, ведь и он беспощаден в своей мести, движимой прежде всего личными соображениями. Между тем Кочубей явно оправдан Пушкиным и предстает в поэме как ее положительный герой. Дело здесь и в том, что донос Кочубея, независимо от его мотивов поведения, Пушкин оценивает как государственно-прогрессивный поступок, и в том также, что Кочубей народен в пушкинском смысле, что им даже в личной мести движет чувство рода, семьи, гражданина. Осуждение Мазепы производится через противопоставление ему Петра. Петр выступает как идеальный военачальник, и победа его предрешена заранее, она предчувствуется уже во всем облике Петра в начале битвы. Сила Петра и правда его в том, что он творит общегосударственное дело, в том, что он воздвигает себе

памятник «в гражданстве северной державы, в ее воинственной судьбе». Для Петра, как и для его войска, битва — это тяжкое, но необходимое для России дело, это труд, подобный полезнейшему и самому народному труду пахаря («Как пахарь, битва отдыхает»). Припомним, что Петр обращается к своим воинам так же, как говорят с людьми, приступая к работе («За дело, с богом»). Петр не одинок, а окружен своими «товарищами, сынами», которые видят в нем своего вождя. Наоборот, Мазепа индивидуален, отрешен от целей народа и истории. Он одинок, потому что его цель — только личное самоутверждение. Мазепа чужд даже «юности удалой», украинским бунтарям, и творит свое дело без них — путем заговора, с помощью нескольких темных интриганов (что историю не делают так, — это Пушкин знал еще в пору «Бориса Годунова»). Мазепа не связан ни с какими украинскими кругами; недаром он обсуждает с Орликом проект новой измены — на этот раз в форме примирения с Петром. Этот проект отвергается потому только, что он нереален и что Мазепа повинуется личным мотивам мести.

Мазепа наделен чертами байронического или — еще шире — романтического героя. Получилось это совсем не потому, что Пушкин не сумел преодолеть своей привычки к работе в манере романтической поэмы: ведь преодолел же он эти навыки в образе Петра и еще раньше в «Евгении Онегине». Мазепа осужден как индивидуалист, как проявление того принципа, который Пушкин отверг в байронизме. Романтический колорит образа Мазепы — это его идейная характеристика, а не «влияние». Иное дело, что этот колорит мешал законченности историзма в изображении Мазепы.

Рядом с Мазепой и в противопоставлении Петру дан в «Полтаве» и Карл. Но он противопоставлен и Мазепе. Он «герой»: после боя его место было бы среди «гостей» (и «учителей») Петра, тогда как изменнику Мазепе место лишь на плахе. Карлу не свойственен эгоцентризм Мазепы, и потому он не осужден, но лишен народно-полезных целей в своей деятельности, и потому предрешено его поражение, и потому он не

заслужил ни одобрения Пушкина, ни благородной памяти потомства. «Венчанный славой бесполезной, отважный Карл скользил над бездной», — отсюда и слабость Карла перед боем. Вся характеристика его облика в этой сцене являет собою образец изображения психологического состояния, обусловленного не субъективным и прямолинейным принципом характера самого по себе, а объективными обстоятельствами истории, судьбы народов. Карл тоже сродни Наполеону, недаром Пушкин вспомнил Наполеона сразу же, как только заговорил в поэме о Карле. И эта романтическая стихия, отраженная в Карле, есть сущность его поражения, как человека и военачальника.

Выйдя за пределы единичной и уединенной человеческой души, столкнув в своей поэме несколько различных душ или личностей, уже понятых как объективные явления жизни народа, Пушкин тем самым обрел и критерий политической силы. Он был тем же, что и в «Борисе Годунове», — критерием слитности личности с прогрессивными тенденциями государственно-народной жизни. Эта последняя понимается в «Полтаве» как целостное устремление народа и государства на данной стадии его развития. В этом и в некоторой неполноте исторических характеристик можно, повидимому, усматривать известные отступления Пушкина от его прежних реалистических завоеваний, может быть, явившиеся следствием недоработанности поэмы. Однако в основе ее все же лежит метод реализма. Характеристики Мазепы и Кочубея историчны в смысле фактической достоверности, в плане толкования духа и характера кровавой эпохи, «поколения», отмеченного людьми сильными и гордыми, полными «волею страстей» (заключение поэмы). Это отразилось и в полемике Пушкина с Рылеевым и Байроном, и в самом тексте поэмы, в предисловии к ней, и в заметке о ней (1831), Пушкин, имея в виду Рылеева, писал в предисловии: «Некоторые писатели хотели сделать из него (Мазепы) героя свободы... История представляет его честолюбцем...» и т. д. Для Пушкина этих лет история является законом.

В заметке о «Полтаве» мы читаем: «Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой истории Карла XII.

Он поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям. Картина, конечно, поэтическая, и зато посмотрите, что он из нее сделал. Но не ищите тут ни Мазепы, ни Карла...» и т. д. В этой же заметке Пушкин утверждает историзм самого состава характеристики своего Мазепы, его поступков, чувств, представлений: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как в истории, а речи его объясняют его исторический характер. — Заметили мне, что Мазепа слишком у меня злопамятен, что малороссийский гетман не студент и за пощечину или за дерганье усов мстить не захочет. Опять история, опроверженная литературной критикой, — опять *хоть знаю, да не верю!* Мазепа, воспитанный в Европе в то время, как понятия о дворянской чести были на высшей степени силы, Мазепа мог помнить долго обиду московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный. Дернуть ляха или казака за усы все равно было, что схватить россиянина за бороду. Хмельницкий за все обиды, претерпенные им, помнится, от Чаплицкого, получил в возмездие, по приговору речи Посполитой, остриженный ус своего неприятеля (см. летопись Кониского)». Можно было бы умножить указания Пушкина на историческую обоснованность характеристики Мазепы, добавив к этому такие же черты у Кочубея. Но в этом нет нужды, так как утверждение Пушкина, очевидно, правильно. Это значит, что не только освещение, оценка героев поэмы, но и самое психологическое содержание их образов обработано у Пушкина в духе историзма.

Менее всего это ощутимо в изображении Марии, остающейся наиболее явным рецидивом романтического метода в «Полтаве». Как бы внешним знаком этого обстоятельства является самое ее имя. Такая героиня поэмы не могла сохранить исторического, реального своего имени — Матрена. Отмечу, что Белинский, которому очень нравился образ Марии, писал в то же время о любовном сюжете «Полтавы»: «В подробностях, и даже в изображении дочери Кочубея, он (Пушкин) отступал от истории. Поэтому весь этот факт (любви Марии и Мазепы) он передавал по своему

идеалу, — и дочь Кочубея является у него совершенно идеализированною. Он переименовал даже ее имя — Матрона на Марию». («Сочинения Александра Пушкина», статья седьмая). Любопытно, что и сам Белинский «не решился» назвать дочь Кочубея по-настоящему и предпочел заменить Матрену более книжно-римским: Матрона. А ведь Пушкин в примечаниях к «Полтаве» был менее чопорным; здесь он писал: «У Кочубея было несколько дочерей; одна из них была замужем за Обидовским, племянником Мазепы. Та, о которой здесь упоминается, называлась Матреной».

В. М. Жирмунский указывал, что «образ Мазепы, в особенности в первых песнях, стоит в центре внимания поэта; ни в одной из ранних поэм изображению душевного мира героя, его прямой характеристике не уделяется так много внимания»¹. Это бесспорное наблюдение исследователя устанавливает не только отличие образа Мазепы от образов героев «южных» поэм Пушкина, но и связь «Полтавы» с традицией этих поэм. Более того, поскольку «Полтава» — поэма, в центральном своем образе психологическая и посвященная изображению характера, она вырастает непосредственно из того течения русского романтизма, которое стремилось к раскрытию внутреннего мира человека. «Полтава» — это прежде всего поэма о Мазепе, и характер Мазепы раскрыт Пушкиным с максимальной психологической обстоятельностью. В «Полтаве» Пушкин разрешил ту же проблему создания характера, которую он пытался решить еще в «Кавказском пленнике». Чем же был обусловлен теперь, в 1828 году, успех задачи, неудавшейся в 1820 году? Ответ на этот вопрос заключен в самом названии поэмы: не «Мазепа», а «Полтава». Это значит, что в 1820 году метод Пушкина-романтика, в психологическом рисунке зависевшего от традиции Жуковского, не давал ему объективных красок для определения характера. Решение этой проблемы и вместе с ней задачи дальнейшего развития прогрессивно-освободительного мировоззрения в искусстве пришло лишь с выходом Пушкина за

¹ В. М. Жирмунский, Байрон и Пушкин, Л., 1924, стр. 183.

пределы романтической замкнутости. Благодаря наличию объективной среды, обосновавшей и наполнившей характер, структура образа Мазепы стала принципиально отличной от построения образа героя «Кавказского пленника». Это подчеркнуто осуждением Мазепы, моральным отрицанием его, кладущим грань между лирическим «я» поэмы, с одной стороны, и ее героем — с другой. Психологическая тема становится исторической еще в большей степени, чем это было в «Борисе Годунове», потому что в этой трагедии в центре творческого внимания поэта находился не столько характер, сколько политическая идея.

«Полтава» — это так сказать историко-психологическая поэма. В ней отразилась и классическая эпопея — от Вергилия до Грузинцева¹, поскольку это поэма о великих политических судьбах народа в целом. В ней отразилась и лирическая поэма романтического типа, поскольку историческая тема обосновала в ней характерологический и психологический сюжет. Эпическое начало и историзм решительно отличают «Полтаву» от поэм Байрона или поэм Мюссе, многочисленных поэм на сказочной и балладной основе типа Виланда, «Двенадцати спящих дев», «Руслана и Людмилы», «Старого моряка» Кольриджа и т. п. Психологическое наполнение, личный, частный сюжет отличают ее не менее решительно от всех пережиточных эпопей классицизма или связанных с ним явлений неокрепшего романтизма. В. М. Жирмунский сближает «Полтаву» — впрочем, осторожно и с оговорками — с «Мармионом» Вальтера Скотта. Мне думается, что некоторые, очень внешние, сопоставления никак не могут решить здесь дело. «Мармион» — это поэма-баллада, поэма, выросшая на основе сюжетной амплификации баллады. Реального психологизма в ней нет, а «историзм» ее не выходит за рамки балладного искусственно-яркого, декоративно-романтического колорита, не обосновывающего ни сюжета, ни характеров, ни эмоционального содержания поэмы. С другой стороны, «Мармион» — это стихотворная повесть в духе рома-

¹ См. А. Н. Соколов, «Полтава» Пушкина и «Петриады». — «Временник пушкинской комиссии», № 4—5, 1932.

нов Редклифф. Сам Вальтер Скотт в предисловии к поэме (1808) писал: «Какое бы то ни было историческое повествование и, тем более, попытка эпической композиции не входили в план этой романтической повести».

К тому времени, когда Пушкин написал «Полтаву», поэма Скотта, еще вызывавшая, впрочем, читательские восторги, полностью утратила свою творческую актуальность. Ее заслонили, отодвинули в прошлое и поэмы Байрона, и романы самого Вальтера Скотта, и многое другое. Очевидно, что вся манера поэмы Скотта ничем не сходна с манерой Пушкина в «Полтаве». Впрочем, ведь поэмы Скотта — вовсе не единичные явления. Такой же ультраромантический и внеисторический характер имеет и «Конрад Валленрод» Мицкевича — «костюмная» поэма вольнолюбивого индивидуализма, и «Василько» А. Одоевского и др. Само собой разумеется, что и «Войнаровский» остается «байронической» поэмой без историзма. Может быть, ближе к жанровому смыслу «Полтавы» более поздние «Хроника Карла IX» Мериме (1829) и «Собор Парижской богородицы» Гюго (1831). Но ведь это романы, а не поэмы; притом же и у Гюго историзм более декоративный, чем подлинный. Опыт Виньи («Сен-Мартен», 1826) следует, разумеется, считать неудавшимся. Да ведь и это не поэма, а роман. Между тем отличие поэмы от романа не только внешнее. Завоевание поэмы для объективного метода было делом чрезвычайно ответственным и трудным: оно означало ликвидацию главного укрепления романтического индивидуализма. И вот теперь, в 1828 году, Пушкин хочет создать новую поэму, новый эпос, ничего при этом не отбрасывая из завоеваний своих «южных» поэм. Его задача — создание исторической поэмы, утерянной литературой вместе с классицизмом. Но Пушкин вовсе не собирается возвращаться к классицизму. Он твердо усвоил принцип конкретности — индивидуально-человеческой и национальной, а затем и исторической — и не хочет отказаться от него. Историческое, государственное, народное он мыслит только как проявившееся в данных конкретных, историко-национальных условиях, в конкретных судьбах лю-

дей, индивидуальных характеров, личностей. Историзм темы «Полтавы» указан ее названием; на эпический характер ее указывает подзаголовок: «поэма». Напомним, что «Кавказский пленник» назван был «повестью» (по Байрону), что «Графа Нулина» Пушкин называл «сказкой» (французская conte, сказка «Модная жена» Дмитриева и т. п.). Поэмы Ариоста, Чосера Пушкин тоже назвал «повестями». Поэма здесь — это эпос по преимуществу.

Было бы, однако, неверно толковать «Полтаву» как «преодоление» Пушкиным его навыков романтической лирической поэмы. В «Полтаве» еще сильно заметны следы старой лирико-психологической манеры. Пушкин несколько не «преодолевал» манеру своих «южных» поэм уже потому, что эти поэмы вовсе не были его ошибкой или грехом молодости, а являлись закономерной ступенью его восхождения. Пушкин и не отказывался от этих завоеваний своего романтизма, а использовал их в новой связи, обогатил их новыми открытиями, изменявшими самую их идейную функцию. Он сохранил психологизм и индивидуальную рисовку личности своих ранних поэм, но применил их иначе, чем прежде, в историческом и объективном мировосприятии. Это и оказалось непонятным для современной Пушкину критики. Она подходила к «Полтаве» с мерками «Кавказского пленника» (и не могла взять в толк, при чем здесь Петр и Полтавский бой) или же с мерками старозаветного эпоса (и не могла понять, при чем здесь Мария и вообще личный «роман» Мазепы). Этим в известной мере объяснялось то, что «Полтава» не нашла себе продолжения в русской поэзии.

Около 1825 года Пушкин разрешил проблему историко-национального определения в лирике. В 1825 году он разрешил эту проблему и в драме. Оставалось разрешить ее в эпосе; это и было сделано в «Полтаве». В лирике исторический герой говорил сам от себя и весь речевой материал произведения поэт как бы отдавал своему герою, позволяя лишь угадывать за этим героем себя, поэта. Столкновение нескольких объективированных самопризнаний оформляло драму, которая рождалась, например, в диа-

логе «Цыган» и реализовалась в «Борисе Годунове». Иное дело — поэма, эпос. Здесь на первом плане — сам рассказчик, поэт. В объективированном мире новой пушкинской поэзии определяющим является не поэт, а его герои, отделенные от него и принадлежащие всем своим психологическим и сюжетным составом иной исторической среде. Видимо, это противоречие между поэтом и его героями составляло затруднение, задержавшее решение вопроса историзма в поэме на три года по сравнению с «Борисом Годуновым». В общем построении «Полтавы» это противоречие решено смело, «в лоб». Пушкин не прячет свое лицо — он повествует как историк и как моралист. Отсюда и введенные в текст поэмы исторические справки («Была та смутная пора...» и др.) и сентенции по поводу изображаемого («Мгновенно сердце молодое...» и т. д; или: «Но старость ходит осторожно...» и т. д.). Отсюда же и свободный разговор о событиях гораздо более позднего времени, чем то, которое описано в «Полтаве». Правда, изложение поэмы начинается в тоне *praesens historicum*: «...Гордится старый Кочубей... И то сказать: в Полтаве нет красавицы, Марии равной...» и т. д. Однако уже вскоре, и как раз тогда, когда Пушкин от частных дел Кочубея, Марии и Мазепы обращается к большим историческим событиям, он вспоминает Наполеона и его поход в Россию. Особенно явно Пушкин обнажает свою авторскую позицию в заключительном абзаце поэмы. Именно с помощью оценок, исходящих от человека XIX века, Пушкин изображает людей и события начала XVIII века. Этому же закону в основном подчинен и словесный материал поэмы, ее слог. Однако здесь дело обстоит сложнее. Слог «Полтавы» — это язык Пушкина, поэта и историка. Тут действовали две тенденции, два закона, взаимно дополняющие друг друга. С одной стороны, это была тенденция к объективации речи как стихии выражения. Эта тенденция, зародившаяся еще в романтической системе Катенина, выявилась в развитии национального колорита у Пушкина. При этом субъективность автора-поэта не отменялась реалистическим развитием Пушкина, но лишь заново обосновывалась им. Субъективное «я»

оставалось содержанием образа поэта, рассказчика и историка, но в свою очередь объективировалось, — как и в лирике Пушкина тех же лет. Образ поэта представлял уже не как единственная реальность, а как конкретная часть объективно-исторического мира. «Я» поэта находило свое обоснование в истории; оно обретало новое право на выражение в новой, реалистической системе искусства. В «Полтаве» обе эти стихии разновременны, поэтому в изложении поэмы имеются две сплетенные друг с другом линии: стилистический образ автора-историка и стилистический же образ героев старины. В «Евгении Онегине» эти стихии одновременны: автор и его герой не только современники, но и приятели. Автор входит здесь в текст романа как самостоятельный персонаж, оставаясь при этом автором и сохраняя право не только все знать о своих героях, но и истолковывать их. В свою очередь объект, герой — Онегин — несет в своем образе громадное богатство характеристик, переживаний, эмоций. Автор становится здесь героем романа, а герой получает права самостоятельного переживания. А все же:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

И именно поэтому в тексте «Евгения Онегина» явственно различимы стилистические пласты двойного подчинения и соотнесения: ориентированные на выражение авторского мира и сознания, с одной стороны, и мира героев — с другой. Так, в первой главе игривая болтовня о женских ножках — это сфера Онегина, а пламенная элегия о красавице у моря на граните скал — это сфера поэта-автора. Наоборот, в восьмой главе гневные и печальные инвективы и элегии — онегинские, а иронические замечания — авторские. В «Евгении Онегине» эти два слоя сосуществуют в пределах одной языковой культуры, интеллигентского языка 1820-х годов. В «Полтаве» все обстоит иначе: здесь дано сплетение двух поэтических диалектов: языка русского поэта — историка и интеллигента 1820-х годов, и языка, ориентированного на

выражение эпохи и среды, от него удаленных: России и Украины начала XVIII столетия. Однако ведь изложение «Полтавы» — это рассказ человека XIX века; поэтому оно не включает в себя имитации прошлого, открыто архаических или диалектных пластов, как это было в «Борисе Годунове». Но оно включает в себя местные черты фольклора, характеров эпохи, ее мировоззрения и быта. Фольклорные элементы «Полтавы» обусловлены народно-государственным замыслом поэмы, а также тем, что Пушкин представляет себе старорусскую и староукраинскую культуру нерасчлененно — народной, единой. В самом деле, и Кочубей и Мария живут эстетически образами народной поэзии. Местные черты рассыпаны по всему тексту «Полтавы», начиная от ее первых стихов, от описания богатства Кочубея (Полтава, хутора, злато — дань крымских орд...) и описания красоты Марии («Как тополь киевских высот...»). Сюда же относятся такие выражения, как, например, «казацью речь и женский шопот» (казацью — в смысле мужскую), «кат» (палач) и др. Фольклорная стихия сплетается с демократической, «простою» речью:

Не серна под утес уходит,
Орла послыша тяжкий лет;
Одна в сенях невеста бродит,
Трепещет и решенья ждет.

О таком же слиянии этих элементов говорят выражения: «Да русы кудри молодые», «И ночь, когда голубку нашу / Ты, старый коршун, заклевал!..», «Ни в чистом поле, ни в дубраве», «И то лишь с буйной головою», и такие выражения, как: «И оба мыслят: одолеем...» Суровый характер эпохи отражен в таких выражениях, как: «Ты не издохнешь от удара / Казацьей сабли. Нет, злодей / В руках московских палачей, / В крови, при тщетных отрицаньях. / На дыбе, корчась в истязаньях, / Ты проклянешь и день и час...» или в смутившем «деликатных» критиков Пушкина восклицании Карла: «Ого! пора! Вставай, Мазепа...». Сюда же относится и пушкинская передача — бессюзной косвенной речью — письма Мазепы к Петру, не лишённая черт стилизации и важная для характери-

ки Мазепы¹. Эти стилистические элементы «Полтавы» раскрывают в себе принцип объективности, лежащей в основе всей поэмы и проявляющейся и во всей ее семантической манере, и в конкретных, точных, предметных описаниях, и в последовательно-эпическом рассказе о событиях².

Принцип подчинения стиля объективному содержанию темы, утерянный романтизмом начала XIX столетия, вообще говоря, не есть специфика Пушкина и не является его открытием. Не углубляясь в историю этого вопроса, достаточно указать в русской литературе на творчество Радищева или — еще более отчетливо — Державина, чтобы пояснить это положение. В отличие от классицизма, в котором стиль подчинялся не конкретно-тематическому объекту изображения, а заранее данной абстрактной норме, преуказывавшей и выбор самого тематического материала в согласии с законом жанра, Державин совмещает в одном произведении различные и даже контрастные пласты, в зависимости от того, о чем он говорит. Его ода-сатира включает и «высокий» стиль — там, где Державин говорит о своем гражданском идеале, и «низкий» стиль — там, где он обрушивается на враждебные ему явления жизни. Державин ищет слов, чувственно обозначающих вещь, предмет, не заботясь о «достоинстве» этих слов согласно иерархии классицизма. Принцип выразительности, сменивший в его творчестве принцип дедуктивной закономерности и согласованности частей целого эстетики классицизма, был также принципом объективности, поскольку слово имело задачей воплотить внешнее — по отношению к авторскому «я» — бытие. Однако у Державина самый отбор тем, элементов объективного бытия, попадающих в поле зрения поэта и составляющих мир его поэзии, ограничен и обусловлен личным, индивидуальным кругозором поэта. В этом и заключалось существенное противоречие державинского поэтического

¹ Почти все примеры я взял из первой песни поэмы, чтобы показать, насколько густо насыщен ими весь текст.

² См. об этом у В. М. Жирмунского, Байрон и Пушкин, Л., 1924, стр. 189.

метода. Поэтому-то Державин и оказался предшественником как русского романтизма, так и русского реализма; поэтому-то он занял двойное место — и как поэт, сочувствовавший Карамзину, и как поэт, приветствовавший юного Пушкина в знаменитый день 8 января 1815 года. Таково же в основе своей стилистическое направление Радищева, и этим объясняется неприемлемая для классицизма пестрота стилистического состава «Путешествия из Петербурга в Москву». Стилистическое явление, о котором я говорил выше, имеет в применении к Пушкину другой характер и содержание. Объективность Пушкина не ограничена пределами авторского «я», тяготеющего над Державиным. Только это и дает возможность Пушкину притти к обратному соотношению: вывести лирическое (или эпическое) «я» из объективного мира. Противоречие Державина у Пушкина разрешено победой объективного мира. Пушкин сделал лирику проявлением истории. Пушкинская объективность приобрела смысл, недоступный Державину и его современникам; в ней изменилось самое постижение объективного мира. Мир у Державина — по преимуществу мир природы, включая и людей, понятых как явления природы; мир у Радищева по преимуществу интеллектуален, теоретичен. Мир у Пушкина — это прежде всего общество, люди не как сумма личностей, а как коллектив. Слово, слог, стиль, подчиняясь такому пониманию объективного, окрашиваются не только чертами изображаемого, но и колоритом истории народа. Это может осуществиться в эпосе только потому, что «я» рассказчика и объект рассказа — оба в равной мере историчны, представляя собою разные звенья одной исторической цепи. Рассказчик «Полтавы» — не просто человек другой исторической формации, нежели герои поэмы. Он наследник их; в нем, в его сознании, в самом его бытии как представителя русского народа и государства XIX столетия заложена преемственность истории. Победа России под Полтавой обеспечила дальнейший поступательный ход России и успех петровских преобразований (см. пушкинское предисловие к «Полтаве» и его позднейшее замечание: «Войны, предпринятые Петром Великим, были благо-

детельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». — «О ничтожестве литературы русской», 1834). Плодами этой победы Россия пользуется все время, — и Пушкин чувствует себя также сыном Полтавы. Прошлое в своих прогрессивных завоеваниях не погибает, оно вечно живо в потомках. Воспевая Полтаву, Пушкин тем самым воспекает ее наследие. Петр воздвиг себе памятник «В гражданстве северной державы. В ее воинственной судьбе»; это значит, что он, Петр, и его эпоха живы и в гражданском самосознании России, и в победах русских войск в Персии и Турции в 1827—1828 годах, и в самой поэзии Пушкина как плоде развития новой русской культуры. Только так можно понимать связь поэмы Пушкина с его современностью военной и политической. В «Полтаве» нет, разумеется, политического угодничества. Для подобного толкования нет решительно никаких данных в тексте поэмы: против такой интерпретации говорят и отрицательные отзывы о ней консервативной части русской критики, и положительный отзыв Кс. Полевого. Тот же принцип единства с прошлым на правах преемственности его традиций свойствен и другим произведениям Пушкина, написанным им в конце 1820-х и в 1830-х годах. Пушкин — не археолог в искусстве, не реставратор; он весь живет интересом современности и чаемого будущего. Недаром он назвал свой журнал: «Современник».

На этой основе и строится стилистика Пушкина, легко переходящая от современного, почти разговорного языка интеллигента к элементам стилизации и сливающая обе эти стихии в единстве современно-исторического взгляда. Так обстоит дело и в «Полтаве». В особенности выразительна эта черта пушкинской манеры в третьей песне поэмы, в частности, в знаменитом описании Полтавского боя. Здесь торжествует историзм стиля в пушкинском его истолковании.

В научной литературе уже отмечалось, что пушкинское описание боя в «Полтаве» как бы отдает классицизмом, XVIII столетием русской поэзии. Ино-

гда это толковали в смысле некоего рецидива классицизма, без всяких, конечно, оснований допуская немислимый у Пушкина стилевой и эстетический анахронизм. Еще более упрощенно, натянуто и ошибочно то толкование этого явления или впечатления, согласно которому одический характер пушкинского описания боя обусловлен «одической», то есть якобы льстиво-апологетической, монархической тенденцией поэмы. Между тем было нечто в самой манере пушкинского описания Полтавского боя, что выпадало из привычных уже для читателя его эпохи представлений о пушкинском стиле, что заставляло воспринимать это описание как отвлеченное, неконкретное, даже непонятное. Сочувственно оценивший «Полтаву» Максимович («Атеней», 1829) нашел, что Пушкин описал в своей поэме битву недостаточно верно. Критик «Сына отечества» (1829) находил, что у Пушкина «картина битвы наполнена невероятностями», и объяснял это тем, что «поэт никогда не был зрителем сражения». Так же думал и А. А. Муханов, Кюхельбекер заметил, что пушкинское описание боя «можно приноровить и к лейпцигскому и бородинскому, и к бою под Остроленкою, стоит только переменить имена собственные»¹.

Еще в 1901 году Н. А. Энгельгардт сблизил «самый строй стихов, лад, дух и гармонию» в пушкинском описании боя с манерой Ломоносова; он писал при этом: «Пушкин именно в тех своих произведениях, где он рисует мощною кистью колоссальный образ преобразователя, становится близок к строю ломоносовской лиры». Оспаривая решительность суждения Н. А. Энгельгардта, Н. П. Дашкевич через несколько лет писал, что Петр Великий явился у Пушкина «в образе гиганта, а сам Пушкин стал как бы продолжателем того же вдохновения, которое осенило некогда чело певца Петра Великого и его «дщери» Елизаветы»². Наконец, в наши дни Б. И. Коплан разработал этот

¹ Б. И. Коплан, «Полтавский бой» Пушкина и оды Ломоносова. — «Пушкин и его современники», вып. 38—39, 1930, стр. 120.

² Там же, стр. 114.

вопрос в особой статье и доказал, что в пушкинской батальной живописи в «Полтаве» имеются отзвуки ломоносовских од. Не менее убедительные сближения пушкинского описания Полтавского боя следует делать и с батальными стихами од Василия Петрова, которого Пушкин хорошо знал еще с лица (см. в «Воспоминаниях в Царском Селе» и в пародийной «Оде Д. И. Хвостову», 1825). Однако же и Петров для Пушкина — это торжественный одописец, продолжающий традицию Ломоносова. Таков был взгляд на оды Петрова, укрепившийся еще со времен Сумарокова, полемически объединявшего Петрова и Ломоносова, со времен Екатерины II и ее приближенных, видевших в Петрове «второго Ломоносова». Стилистическая близость описания Полтавского боя к одам Петрова возвращает нас к вопросу о ломоносовской «традиции» у Пушкина.

Утверждение такой традиции в творчестве Пушкина 1828 года неожиданно и невероятно. Отношение Пушкина к поэзии Ломоносова установилось твердо к середине 1820-х годов и не изменилось до конца его жизни. В 1825 году Пушкин печатно признал Ломоносова явно устаревшим поэтом, лишенным к тому же «пламенных порывов чувства и воображения»; он заявил, что стихотворство было для Ломоносова «иногда забавою, но чаще должностным упражнением» («О предисловии г-на Лемонте...»). В 1833—1835 годах Пушкин еще решительнее писал, о том, что Ломоносов — «не поэт, вдохновенный свыше», говорил об однообразиях и стеснительных формах его стиля, о его «схоластической величавости, полуславянской, полулатинской», чуждой живых источников народного слова. «В Ломоносове,—отмечал Пушкин,—нет ни чувства, ни воображения. Оды его... утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым. Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею...» («Путешествие из Москвы в Петербург»). При таком взгляде на творчество Ломоносова не может быть и речи о его влиянии на

творчество Пушкина, или о его традиции в творчестве Пушкина, или вообще о чем-либо подобном.

Между тем отклики ломоносовской традиции в пушкинском Полтавском бое звучат весьма явственно, вплоть до общеизвестной реминисценции «Гордясь могущим седоком» (у Ломоносова: «Прекрасной всадницей гордясь»), вплоть до таких формул, как: «И се...», до синтаксических конструкций — скоплений грандиозного, до подчеркнутых славянизмов. Следовательно, вопрос заключается в том, каково содержание, каков художественный смысл этих откликов Ломоносова в пушкинской поэме, если Пушкин не мог зависеть от Ломоносова как поэта.

В 1825 году Пушкин назвал Ломоносова «великим сподвижником великого Петра» («О предисловии г-на Лемонте...»). В этой формуле скрыт ответ на поставленный только что вопрос. Для Пушкина, как и для других его современников, Ломоносов — это Петр Великий русской литературы; он воплотил в слове петровскую реформу и петровскую эпоху; он сделал для русской литературы то, что Петр сделал для русского государства. Стиль Ломоносова — не просто риторика, а некое адекватное языковое выражение пафоса, колорита и исторического смысла петровского времени, — не в его эмпирической языковой практике, а в его сущности, в его прогрессивно-государственном порыве. Пушкин говорит о Полтавском бое, центральном моменте и подвиге времени Петра, не языком 1709 года и не языком Ломоносова, но вводя в стилистическую характеристику своей поэтической речи колорит поэтической речи ломоносовского типа. В круг образов поэмы, в систему ее идейно-выразительных компонентов вводится образ ломоносовского стиля, вводится ассоциативная нить, ведущая мысль, память, воображение читателя к ломоносовской оде. За текстом пушкинского Полтавского боя возникает второй стилистический план, тональность, заданная Ломоносовым. Читатель, помнящий Ломоносова, В. Петрова и других одописцев, — а во время Пушкина каждый читатель твердо помнил их по школьным годам, — должен был воспринимать и осмысливать пушкинский бой в атмосфере, в регистре, в музыкальном ключе

ломоносовского громозвучного пафоса, восторженного оптимизма, величия стиля, рожденного величием побед той эпохи. Ломоносов, ломоносовский стиль, тип культуры Ломоносова — переставали быть стилистической формой изложения, а становились его героем, темой, содержанием. В тексте пушкинского боя раскрывался образ, характер, смысл петровского времени; этот образ был дан не только в составе суждений текста, но и в его колорите.

Ни одно слово само по себе неспособно воссоздать картину, образ, смысл эпохи; оно нуждается в контексте, в соотношении с тематическим содержанием текста. «И се...» — отдельно, само по себе ничего не значит и ни о чем не говорит; это — славянизм, и только. Но в сочетании с патетикой синтаксиса, с формами типа «могущ», с гиперболической напряженностью образности, с темой Петра и его победы — «И се...» начинает звучать как образная историческая отсылка, как черта изображаемого исторического комплекса. Так, вместо синтаксического чертежа классицизма, заполненного бесцветными алгебраическими знаками — словами, вместо хаоса лексических нот, россыпи слов, как бы разрывающих логические связи синтаксиса, вместо романтической анархии индивидуальных символов — Пушкин творит язык, в котором центробежные силы лексики и центростремительные силы синтаксиса находят равновесие и организуются в полноценную систему. Слово, уже полное индивидуальной образности, обретенной Пушкиным в романтизме, реализует полноту этой образности именно в синтаксических связях. Тема не стоит более за текстом, а проникает в него, равномерно заполняя и непосредственно названный ряд значений его, и его стилистический колорит, его языковой характер. У романтика волнующий, но смутный образ внутренней темы не был прямо назван в стихах, но вызывался ими в сознании. У Пушкина в «Полтаве» Петр, его эпоха, его победы, его преобразования прямо названы в стихах, и они же создают стилистический колорит этих стихов.

Отсюда — второе отличие пушкинского стиля 1828 года от романтического стиля. У романтиков

текст оставался как бы независим от темы, ибо тема — это объект, а слог был подчинен закону эмоции и характера субъекта. У Пушкина слог определен во всем своем составе и колорите объективным содержанием темы. У Рылеева декабрист «поет» о древней Руси: его слог — это слог поэта-декабриста. У Пушкина — историк XIX столетия повествует о Петре; его слог содержит стилистические определения петровской эпохи.

Но в то же время слог Пушкина выражает и автора, и его точку зрения, его культуру, его оценки. Так может появиться почти парадоксальное столкновение: «И се — равнину оглашая, / Далече грянуло ура»... «Высокое», архаически-одическое, торжественно-ломоносовское «И се...»¹ — в параллель к простому «далече». Отсюда же свободное пользование Пушкиным формулами современной живой речи рядом и попеременно с одическими формулами; таковы: «его глаза сияют» (а не очи) — и рядом — «в прахе боевом», «гордясь могучим седоком» и др. Здесь существенно то, что и стилистическое определение автора дано не так, как у романтиков. У них слово соотносено с автором, как отражение его эмоции, то есть оно не воплощает облик автора, а лишь проистекает из представления о нем. «Очарованное там» Жуковского или же «Все трепещи, тиран!» Рылеева — это лирические или патетические ноты душевной мелодии. Пушкинский слог, его собственный слог в «Полтаве» — это не только самораскрытие его души, но и характеристика его культурного типа, определение его интеллигентской и в то же время демократической стихией речи. Особенно это подчеркивается соседством с речевыми элементами иного, так сказать, ломоносовского типа. Пушкинская простота — это уже была характеристика, объективная и историческая: «Кой-где гарцуют казаки», а затем, после патетического, одического периода с перечислением «сих

¹ Об этом «И се...», которое «встречается почти на каждой странице эпоей» классицизма о Петре Великом, говорит и А. Н. Соколов в указанной статье; здесь собран вообще материал, отчетливо подтверждающий элемент «ломоносовской» традиции в стиле «Полтавы».

птенцов гнезда Петрова» — такие интеллигентские формулы, как: смущенный взор изобразил Необычайное волнение. Казалось, Карла приводил Желанный бой в недоуменье...» Кому же это «казалось» и кто об этом повествует? «Казалось» — присутствующим; повествует об этом историк, изучивший свидетельства очевидцев, — потому что нелегко предположить здесь очевидца, видевшего в этот момент и Петра, и Карла, и все остальное. Прошедшее время («казалось») говорит здесь о прошедшем сто лет назад и подразумевает — им, предстоящим, «вождям героя» казалось, а никак не «мне казалось». Ведь этот же повествователь-историк, излагающий объективные для его интроспекции события, присутствующий везде, — стоит за всем текстом поэмы. Отсюда и связной, эпически-плавный характер изложения поэмы, в отличие от «вершинной» композиции, разорванной, данной отдельными бликами, лирическими кусками в романтических поэмах Байрона и молодого Пушкина¹. И даже там, где Пушкин в «Полтаве» дает умолчание в духе Байрона, оно приобретает новый смысл:

Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шопот,
И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Здесь не столько лирическая таинственность, выражение смутной эмоции, сколько точность и осторожность историка, не имеющего по данному пункту в своем распоряжении сколько-нибудь полных данных. Здесь собственно нет и умолчания: Пушкин обстоятельно и последовательно излагает картину бегства, как она раскрылась родителям героини, учинившим розыск, и самый ход событий в доме Кочубея: сначала исчезновение Марии, затем допрос всех, показания рыбака, ловившего рыбу ночью, затем осмотр вокруг дома. И все это столь же последовательно и «летописно» завершается сообщением: «И вскоре слуха Кочубея / Коснулась роковая весть». А далее — уже не изложение историка, а возгласы самого Кочубея,

¹ Эта мысль уже была развита В. М. Жирмунским.

его жены, может быть, его домочадцев, друзей, в общем — голос эпохи: «Она забыла стыд и честь, / Она в объятиях злодея! / Какой позор...» и т. д.

В нашей науке указывалось на свойство пушкинского стиля опираться одновременно на представление об авторском «я» и о лирическом герое произведения. Однако это указание, делавшееся по преимуществу в языковедческой плоскости, должно быть существенно уточнено, — иначе оно может оказаться расплывчатым и мало определяющим собственно пушкинское стилистическое и идейное завоевание. Сама по себе ориентированность стиля и изложения одновременно на автора и на героя — это явление, широко распространенное задолго до Пушкина. Разве не эта именно особенность текста «Путешествия из Петербурга в Москву» явилась причиной всяческих толков и кривотолков, то смешивавших героя книги с ее автором, то совсем изгонявших автора из книги? Такая же двойная ориентация текста характерна для многих проявлений лирики классицизма, например, для песен Сумарокова, где речь выражает и содержание лирической ситуации героя или даже героини, и эстетические, этические, стилистические нормы, исповедуемые и проповедуемые автором. В другой связи такая одновременность двух оснований речи есть, скажем, в балладах Жуковского или у Батюшкова. Ясно, что дело не в самом наличии этого признака, а в различных его применениях, в частности и в различиях соотношения между «я» героя и «я» автора, и в самом характере того и другого. У Сумарокова «я» автора — это норма психики, определенная логикой понятий, а «я» героя (или героини) — частный случай той же нормы, не индивидуализированный, а лишь применяющий норму к данной ситуации. Тем самым определяется единство состава и характера обоих «я», что и обеспечивает возможность их соотношения в единстве стиля.

У Жуковского в балладах «я» героя — это лишь отблеск, мечта, создание авторского «я», преломление его всепоглощающей субъективности, так же как герой лирики Батюшкова — это светлый и полноценный идеал сумрачного и ущербного духа автора. Тем са-

мым опять обеспечивается единство стилистического характера выражения «я» автора и героя. И в классицизме и в романтизме это единство простое, основанное на прямом тождестве того и другого, сохраняемом и при их различии.

Иное дело у Пушкина, уже реалистического поэта. У него «я» автора и «я» героя становится единством двух различных объективных образований истории. Единство «я» автора и героя, или, точнее, автора и темы, во-первых, становится сложным, дифференциальным. Во-вторых, оно образуется историческим соотношением прошлого, воплощенного в теме, и настоящего, воплощенного в авторе. В-третьих, основанием единства является уже не абстракция нормы и не субъективность духа, а объективная причинность исторического бытия, подлинный и единственный демиург, творец культуры и искусства (эта же объективная причинность есть для Пушкина народ, или, еще шире, человечество). В-четвертых, наконец, самый стиль подчиняется закономерностям исторического бытия народа и народов, обусловившим как характер темы, так и характер автора. Следовательно, у Пушкина двойная стилистическая направленность не есть только простое усиление психологического богатства текста, а есть выражение системы мировоззрения, характеризуемого объективностью, историзмом и принципом причинности. Для этого мировоззрения реальное и конкретное общее народа, носителя истории, есть и объяснение, и обоснование, и образное наполнение реального и конкретного частного, как события, героя, автора, так и стиля, всех их выражающего.

3

Так перед нами снова возникает вопрос о «протезизме» Пушкина, о его всемирной отзывчивости, паразитической потомков, об отсутствии в его творчестве единства выражения, авторского голоса, о котором говорил еще Гоголь. В самом деле, Пушкин в этом отношении антипод Лермонтова, в особенности раннего, Тютчева, Блока, Маяковского — этих лириков единой тональности, развивающейся, изменяющейся,

но остающейся голосом поэта, его личным тоном, понижающим множество его стихотворений. Пушкин стилистически различен в стихотворениях даже одного и того же года. И все же внешняя пестрота пушкинского творчества не снимает вопроса о глубоком и ярком его единстве. Это единство, в отличие от тютчевского, или блоковского, или ранне-лермонтовского, не являет сосредоточенности личности,⁸ а основывается на единстве объективного мира, истории человечества и его культуры, породившей Пушкина и воспринятой им, то есть отраженной в нем двояко, тематически и методологически. Это положение помогает, в свою очередь, истолковать многие частные проявления пушкинской манеры, иной раз вызывавшие кривотолки критиков и историков. Таковы, например, пушкинские «мистификации», близкие по своему смыслу и характеру к мистификациям такого их знатока, как Проспер Мериме. Таковы же обильные цитаты-реминисценции в тексте пушкинских произведений и некоторые текстуальные заимствования из произведений его предшественников, которые были в свое время нелепо названы «плагиатами» Пушкина. Сюда же относятся и некоторые из пушкинских эпиграфов.

Пометка Пушкина при заглавии «Скупой рыцарь»: «Сцены из Ченстоновой трагикомедии *The covetous Knight*», была, как известно, мистификацией. Пушкин сам придумал эту трагикомедию и английское название ее; никакой такой пьесы не существует. Между тем современники поверили Пушкину; даже Белинский в 1836 году, прочитав впервые напечатанного «Скупого рыцаря», принял его за перевод и только впоследствии понял свою ошибку. Зачем нужна была Пушкину эта мистификация? Ведь не было же это простой шуткой, неуместной и в отношении весьма серьезного содержания трагедии, и в отношении «Современника», где она была напечатана. Очевидно, дело было в некоем художественном замысле, в том, что пометка о переводности что-то прибавляла к смыслу, к звучанию самой пьесы. Это «что-то» и было колоритом, стилем, общим характером творчества, свойственным английской драматургии шекспировского типа. Именно на эпоху Возрождения (английского)

указывает жанровое обозначение «трагикомедия». «Скупой рыцарь» — это драма шекспировского типа, написанная в этой историко-культурной тональности. Это связано с ее содержанием, хотя действие в ней происходит не в Англии, а в Бургундии, и хотя никакой имитации шекспировской драмы в ней нет. Да эта имитация и не нужна. В пьесе идет речь о том «веке» и о тех «сердцах», которые наиболее полно воплотились в английской драме XVI—XVII веков, о веке Возрождения, о первом веке власти денег, о титанических страстях, страшных раздорах, мрачных и жестоких людях и событиях того периода, который наука назовет потом именем «первоначального накопления». Пушкин заинтересован в том, чтобы читатель воспринимал его драму в ряду ассоциаций драматургии английского Возрождения, так сказать в ее музыкальном ключе. Он и предупреждает читателя об этом, заранее настраивая его на лад этой приподнятой, напряженной, мрачной и грандиозной образной системы. Пьесу написал не «неизвестный» Ченстон, а Пушкин, но в пьесе Пушкина должен был прозвучать голос англичанина определенной эпохи. Художественную систему английской драмы Пушкин включает в свою пьесу, заставляет ее работать на себя. Он не ограничивается при этом подзаголовком, а вводит в самый текст пьесы нечто такое, что поддерживает эту «мистификацию», — это чувствуется и в декорации, и в мрачной напряженности страстей и действия, и в коегде стилизованном слогое. Еще в 1853 году Тургенев писал П. В. Анненкову: «Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток не русского происхождения — от них веет переводом; а именно: «...совесть, / Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть» — и т. д. до «смущаются и мертвых высылают». Чистая английская, шекспировская манера!»¹ Как мы видим, Тургенев уловил этот существенный элемент образной системы, семантики Пушкина. И ведь не случайно еще у Белинского, когда он заговорил о «Скупом рыцаре» в последней статье о Пуш-

¹ «Русские писатели XIX века о Пушкине», сб. под ред. А. С. Долинина, Л., 1938, стр. 311.

кине, сразу же всплыло имя Шекспира: «...эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира». Это же имя опять возникло в речи Тургенева о Пушкине, произнесенной через двадцать семь лет после его письма к Анненкову, когда он говорил о близости Пушкина «к самому средоточию русской жизни»: «...это «свойство дало ему возможность создать, например, монолог скупого рыцаря, под которым с гордостью подписался бы Шекспир».

Укажу несколько примеров другого рода. Вот стихотворение 1828 года: «Каков я прежде был, таков и ныне я...» Первая строка его — перевод из Шенье, и Пушкин не только выписал соответственный стих в эпиграфе («Tel j'étais autrefois et tel je suis encoге»), но и дал стихотворению в печати подзаголовок: «Отрывок из Андрея Шенье». Между тем только первый стих пушкинской элегии и заимствован у Шенье, остальные совершенно оригинальны. Здесь и «мистификация», и цитата, и эпиграф направлены на одно: «настроить» читателя, дать ему тон, обеспечить включение читателем этого стихотворения в нужный Пушкину контекст культурных, литературных, образных ассоциаций «античной» гармонии чувства и мысли Шенье; этому же служат и александрийский стих, и появление в тексте Киприды — не условно-классицистической Венеры, а греческой, «подлинной» Киприды.

Пушкин как бы апеллирует к цитируемому им поэту, находит у него поддержку, восполняет себя им. О «своего рода апелляции к Державину» верно и тонко говорил В. В. Гиппиус по поводу указанной им параллели пушкинского стиха: «Языком сердца говорю» (стихотворение «Друзьям»: «Нет я не льстец...») и стиха из державинского «Лебедя»: «Языком сердца говорил». В. В. Гиппиус обращает внимание и на ударение в слове «языком,» нарочито перенесенное Пушкиным из Державина. При этом он толкует эту параллель не как «плагиат» или «заимствование», а как обращение к авторитету Державина в стихах, призванных защитить Пушкина от обвинения в лести царю. «Эта параллель важна указанием не только на традицию, но и на имя предшествен-

ника»¹. Еще раньше В. В. Гиппиуса Б. В. Томашевский истолковал текстуальное совпадение пушкинских стихов с элегией Жильбера как «направленную литературную цитацию... явное обнажение литературного фона произведения»².

Понятие цитаты, проводимой Пушкиным с целью ввести в свой текст представления, образы, идеи цитируемого текста, может быть расширено. Так, своего рода цитатный характер имеет использование «Жизни Званской» в пушкинской «Осени» (1833). Пушкин предупреждает читателя о необходимости вспомнить знаменитое стихотворение Державина — еще до начала чтения «Осени» — эпитафией: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» Все пушкинское стихотворение построено на ассоциативном фоне «Жизни Званской», в порядке преемственности и противопоставления, обусловленного различием эпох русской жизни. Стихотворение Державина изображает жизнь поэта, дворянина и интеллигента, в деревне. Это человек и поэт, века Потемкиных и Орловых (хотя само стихотворение написано уже в 1807 году). Стихотворение Пушкина тоже изображает жизнь поэта, дворянина и интеллигента, в деревне; но это человек и поэт сумрачной и унылой эпохи Николая I, человек, уже чуждый радостей грубой материальной жизни, поэт, уходящий от этой жизни в свободную сферу творчества. Быт, природа, размышления — все в обоих стихотворениях расположено параллельно и контрастно. Сравнение двух поэтов, поэтических вождей двух эпох русской культуры, не выраженное прямо в предметном содержании текста «Осени», но заданное читателю ассоциативными отсылками к историческому факту искусства «отцов», углубляет и проясняет смысл стихотворения. Такой же характер имеет двойной исторический фон пушкинского «Памятника». Эпитафия указывает на общеизвестный первоисточник — оду Горация «Elegi monumentum...». Однако Пушкин перелагает не только и не столько стихотворение Горация, сколько не менее общеизвестную в его время

¹ В. В. Гиппиус, К вопросу о пушкинских «плагиятах». — «Пушкин и его современники», вып. 38—39, 1930, стр. 45.

² Там же, стр. 43.

оду Державина «Памятник». Пушкин подчеркивает связь своего «Памятника» с державинским и построением стихотворения — в пяти строфах, как у Державина (вместо четырех у Горация), причем тематический материал расположен по строфам точно, как у Державина, и прямой цитацией Державина («Я памятник себе воздвиг» — «Я памятник себе воздвиг», «Нет, весь я не умру» — «Так, весь я не умру», «Слух обо мне пройдет» — «Слух пройдет обо мне»¹. К Державину ведет и самый характер переложения, и мысль о славе среди всех народов своего отечества. Здесь, кроме державинского «Памятника», заключавшего первый том стихотворений поэта, вспоминался «Лебедь», также переложенный из Горация, замыкавший второй том од Державина. В «Лебеде» тема народов нашей страны, которые прославят русского поэта, дана совсем сходно с пушкинским стихотворением. Итак, в самом тексте «Памятника» Пушкина выражена, хотя и не в виде прямых указаний, связь трех великих поэтов и трех эпох культуры: античность как база новой культуры, затем учителя Пушкина² и только потом он сам. Для полноценного восприятия пушкинского стихотворения необходимо сопоставление его с двумя другими «Памятниками». Тогда будет понятна у Пушкина и преемственность традиции — общечеловеческой и русской, отечественной, и гордое признание им своего отличия от великих предшественников. Это отличие у Пушкина определено связано с восприятием его эпохи, плотно окружившей поэта образами «Александрийского столпа», «ныне дикого тунгуза», «жестокого века», вольнолюбивых идей, отношения поэта к декабристам («Милость к падшим призывал»), отношения его к страшному миру Булгариных (концовка оды). Но ведь таким же образом были насыщены чертами их эпох и культур и «Памятники» Горация и Державина. Пушкин — преемник

¹ В черновом варианте и у Пушкина было: «Слух пройдет обо мне...»

² Полагаю, что в этом же смысле следует понимать появление имени Радищева в первоначальном варианте пушкинского стихотворения. Державин — предок эстетический, Радищев — идейно-политический.

предшествующих эпох, заключивший их плоды в своем сознании, и потому его стихотворение — это переложение, и потому оно — ода, написанная одическим стилем, и потому в нем — и лира, и Муза, и Аполлон рядом с Александровской колонной, тунгузом и финном, и потому в нем цитаты из Державина. Но Пушкин — это и новое качество культуры, и потому в его оде и свобода, и другие принципиальные отличия от прежних «Памятников».

Еще более обобщенно-цитатный характер приобретает использование имен в пушкинском сонете «Суровый Дант не презирал сонета» (1830). Источник этого стихотворения указан эпитафией; это сонет Вордсворта, свободно переложенный Пушкиным. Впрочем, стихотворение Вордсворта, как и переложение его на французский язык Сент-Бевом, едва ли были известны читателям, и Пушкин, повидимому, не стремится вызвать у них эту ассоциацию с английским стихотворением. Зато он ориентируется на ассоциативный фон других поэтов. Пушкинский сонет построен на именах поэтов, сопровождаемых определениями и характеристиками. Каждое из этих имен принадлежит к миру поэзии. Так, стихотворение приобретает второй и третий смысл, нераздельные от первого: история сонета, история трагической, гонимой поэзии, история культурных предков Пушкина. Второй смысл образован галлеей образов поэтов — беглецов и изгнанников (Дант, Мицкевич, Вордсворт — как он дан у Пушкина), поэтов трагических и скорбных. Эти образы толпятся на узком пространстве четырнадцати строк, они вызывают целую цепь воспоминаний о судьбах поэтов и об их творениях, и эти творения присутствуют в пушкинских словах как их содержание. Образы созданий поэтов прошлого опять «работают на Пушкина». Пушкинский сонет звучит, как песнь об изгнании, трагизме и вдохновении, песнь, законченная светлой мыслью о друге, живущем и творящем поэте, о девах и о гармоническом мире античности — «гекзаметра священные напевы». Третий смысл стихотворения образован исторической преемственностью культуры, которую завершает культура родины. Первая строфа (катрен) — эпоха Возрождения (Италия, Англия, Пиренейский полуостров),

основа и начало новой культуры человечества. Второй катрен — романтизм (Вордсворт), современность, принявшая наследие Возрождения через голову классицизма (такова была концепция, распространенная в те годы). Терцеты ведут нас все ближе к Пушкину, к нашему, родному. Первый терцет — тоже романтизм, но перенесенный на славянскую почву — Мицкевич. Второй терцет — традиция завершилась в России: Дельвиг. Но русская культура, воспринявшая традиции Возрождения через западный романтизм, включила в себя и античную традицию: «гекзаметра священные напевы». Идейная концовка, ключ, итог стихотворения не назван: это — не Дельвиг, это — Пушкин. Его не надо называть; он присутствует во всем стихотворении, он — автор; это — его слова, его мысль; он и есть итог и система всей преемственности, воплощенной в символике имен и характеристик.

Выше уже указывалось на функцию некоторых эпиграфов Пушкина, вводящих в систему образов произведения историко-культурный и историко-литературный ассоциативный фон. Приведу еще два примера такого использования эпиграфов, прежде всего «Повести Белкина». Ультраромантическая повесть «Выстрел», рассказанная И. П. Белкину подполковником И. А. П., должна быть воспринята в тональности, predetermined именами авторов эпиграфов: Баратынский — русский Гамлет, романтик и сумрачный байронист, и Марлинский. Тональность «Метели», сентиментальной повести, рассказанной «девицею К. И. Т.», определена эпиграфом из баллад Жуковского, так же как тональность «Барышни-крестьянки», повести в духе добродушной старины (рассказанной той же девицею), определена эпиграфом из «Душеньки» Богдановича; «Станционный смотритель», повесть глубокой социальной проблематики, требующей размышлений, повесть, весьма современная по идее, как бы освещена эпиграфом с именем Вяземского — умного европейца, мыслителя и политика, острого и свободомыслящего наблюдателя. Менее других ясен эпиграф к «Гробовщику», рассказанному приказчиком Б. В. — из Державина. Может быть, здесь ироническое использование одического текста и имени, а может быть, и мысль о том,

что Державин — поэт, дошедший до «низового» читателя или опустившийся в его среду и определяющий его эстетическую норму.

Эпиграфы к «Капитанской дочке» ясны, они указывают тот фон, на котором разворачивается роман. Все они берутся из двух источников: либо из писателей XVIII столетия (Княжнин, Фонвизин, Херасков)¹, либо из фольклора. Это и есть два устоя, два типа изображаемой эпохи: дворянская и народная культура. Один раз, в третьей главе, в которой Гринев и читатель впервые знакомятся с семьей капитана Миронова, эпиграфы скрещивают оба типа культуры. Их два: из «Недоросля» («Старинные люди, мой батюшка») и из солдатской песни. Это глубоко соответствует не только содержанию, но и тональности главы: с одной стороны, старики Мироновы довольно смешны и примитивны, отсюда сатира «Недоросля»; с другой — они хорошие, подлинно благородные, отсюда песня с таким текстом:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем,
А как лютые враги
Придут к нам на пироги,
Зададим гостям пирушку:
Зарядим картечью пушку.

Именно в этой главе развитие народной стихии так явно скрещивается с дворянской — и в образах семьи Мироновых, и в ее противопоставлении Швабрину, а может быть, и самому Гриневу.

Включение образов литературы в образную систему пушкинских произведений, расширенная цитатность их принимает и другие формы. Вспомним «Сцену из Фауста» (1825). Это действительно как бы еще одна сцена из Гетевой философской трагедии, и, читая эту сцену, мы чувствуем за нею всю совокупность колоссального создания Гете, и это создание всей своей идейной мощью подкрепляет образы Пушкина и заполняет их. Это достигнуто не только заглавием сцены, но и стилистической и тематической связью пушкин-

¹ В одном случае — в одиннадцатой главе — Пушкин не подобрал эпиграфа из поэтов XVIII века; тогда он сам сочинил «цитату» из Сумарокова.

ского текста с гетевским. Такого же типа историко-литературную перспективу получают пушкинские тексты, построенные на «вечных» сюжетах, на образах, многократно воплощенных искусством. За пушкинским «Каменным гостем» стоит целая плеяда Дон-Жуанов, — менее всего байроновский и более всего мольеровский и моцартовский. Представления об Испании эпохи Возрождения, осложненные образами мастеров более поздних, включены в пушкинскую драму и в самой теме, и в ее трактовке. Тем не менее пушкинская трактовка образа оригинальна и по содержанию, и по методу. Между тем именно ориентированность на ассоциации с другими классическими Дон-Жуанами дает возможность Пушкину быть столь кратким в своей маленькой трагедии: он может сосредоточить свое творческое внимание на дифференциальных признаках своего понимания темы, а остальное дать пунктиром, легким очерком, рассчитанным на то, что этот очерк заполнится красками, хорошо известными читателю заранее. Так же и «Скупой рыцарь» построен на фоне давней и прочной драматической традиции «скупых», включает в себя эту традицию и в то же время решительно противостоит ей в качестве социально-исторической трагедии — а не комедии характера. Нарочито традиционен и сюжет «Барышни-крестьянки». Система образов «Дубровского» организована на фоне «Разбойников» Шиллера, «Жана Сбогара» Нодье и книг, с ними связанных. Не случайно и то, что Пушкин любил писать, отправляясь от чужих произведений, как бы на их фоне, как бы переписывая их по-своему: сюда относятся и «Рославлев», и «Русский Пелам» (с гером Пельмовым), и обсуждение вопроса о Ричардсоновой «Клариссе Гарло», и соотнесение ее с современностью в начале «Романа в письмах», то есть как бы новой «Клариссы». Наконец к этой же группе явлений следует отнести разнообразнейшие «стилизации» зрелого Пушкина. Напомню, например, послание к Юсупову («К вельможе», 1830), с содержащимся в нем обозрением европейской культуры XVIII века, написанном в тоне «посланий» этой эпохи. Этот сознательный налет «архаичности» манеры, стиля, размера способствовал нелепым обвинениям Пушкина в «придворности», «ле-

сти» и т. п., которыми осыпали поэта, не понявшие или не желавшие понять замысел Пушкина современные критики. Или — другой пример — стилизация Данте в стихотворении «В начале жизни школу помню я...», и по содержанию связанном с Италией позднего средневековья (эту стилизацию поняли — и восхитились ею — уже ранние критики стихотворения); рядом с этой пьесой, в которой как бы между строк возникает суровый облик флорентинца, стоит поставить полупародийные подражания Данту («И дале мы пошли», и т. д.), с одной стороны, с поразительной яркостью и близостью имитирующие манеру «Ада», с другой — иронически связанные с катенинским переводом отрывков «Божественной Комедии». Для полноценного восприятия текста надо помнить и подлинного, и катенинского Данта. Или — несколько в ином плане — очевидная стилизация державинской манеры в стихотворении «На выздоровление Лукулла», содержащем известный сатирический выпад против Уварова. Подзаголовок стихотворения: «Подражание латинскому» указывает читателю на Горация, но весь текст его вызывает в памяти стихи «русского Горация» — Державина. Намеком на Державина является и самая строфа оды, ямбическая, восьмистрочная, с укороченным последним стихом (ср. у Державина: «Ко второму соседу», «Явление»). Сюда же относится и название, и тема оды (ср. у Державина: «На выздоровление Мецената»), и трактовка темы: соединение оды с бытовыми штрихами, с сатирой и с моралистическим выводом (ср., например, «Ко второму соседу»), и предметно-вещественные, чисто державинские детали, и слова, и обороты — явно, так сказать цитатно державинские, — например: «В дверях сеней твоих хрустальных» (ср. например, «Сквозь окошечка хрустальна» — «Зима»), «цирцей» (ср., например, — «С тобой лежащие цирцеи» — «Вельможа») «верные рабы» (ср.: «Рабы служить к столу бегут» — «Жизнь Званская»). Важно, что такие слова даны у Пушкина в державинском понимании, стиле и контексте; см. также державинские слова, как: «загресть», «честность» — в смысле гражданской добродетели, державинский оборот начала строфы: «А между тем...» (ср. в «Вельможе»); ср. концовку

строфы: «И воровать уже забуду / Казенные дрова!» — с одой Державина «Ко второму соседу», державинские просторечные формулы вроде «тож», «трынь-трава» и др., державинское сочетание зрительной детали, данное «низким штилем», с высокими словесными элементами — «В ладони хлопая, ликуют»; см. также обращение в концовке оды — «Смотри: бесценный дар она (жизнь), Умей же пользоваться ею» — с рядом аналогичных мест Державина, например, «Жизнь есть небес мгновенный дар; Устрой ее себе к покою»... («На смерть кн. Мещерского»), мотивы оды «На рождение Гремиславы», «Капнисту», «К первому соседу» (концовка), «Аристиппова баня» и др.

Нет необходимости настаивать на доказательстве данного положения: стоит перелистать Державина, чтобы убедиться в том, что пушкинская ода — это искуснейший сплав чисто державинских, характерно державинских элементов, обнаруживающий и подчеркнутую нарочитость приема и превосходное знание державинских текстов, глубокое и тонкое понимание их. Пушкинский текст составлен, так сказать, на языке Державина. При этом непосредственным фоном его является ода «Ко второму соседу» с добавлением еще немногих («На выздоровление Мецената», «Вельможа» и др.). Намерение Пушкина при этом явно: он не подражает Державину и не пародирует его. Он пишет как бы еще одну державинскую оду. Державину, официально признанному поэту, позволялось нападать в резком тоне на таких вельмож, как Зубов, Потемкин, на Дашкову, на богача Голикова, на почти всесильного Гарновского и многих других. Этот пример оправдывает Пушкина, точно так же и в том же духе разоблачающего современного ему вельможу Уварова, обнажающего, совсем как «певец Фелицы», скрытые, домашние, личные грехи этого сановника. Включение в подтекст стихотворения «На выздоровление Лукулла» державинской образности, манеры, стиля делало это стихотворение не случайным памфлетом, а гражданским поступком, включенным, в свою очередь, в высокую традицию русской гражданско-сатирической оды. Примечательно то, что, когда Бенкендорф сделал Пушкину выговор за его дерзкое стихотворение, силь-

но задевшее Уварова, Пушкин в ответном объяснении (до нас дошел черновик его), отрицая личный характер сатиры в своей оде, дважды сослался на пример Державина, который, мол, чужд был личностей, но в стихах которого тоже видели персональные выпады; в частности, Пушкин указывал на державинского «Вельможу». Ссылки эти были лукавы, так как Пушкин хорошо знал, что выпады Державина были конкретны. Аналогичный, хотя и менее резко выраженный характер имеет стилизация оды старинного склада в стихотворении Пушкина «Н. С. Мордвинову» (1826); за его текстом (строфа, слог, трактовка темы) стоит, как известно, и ода В. Петрова Мордвинову (1796) и ода Рылеева «Гражданское мужество» (1823), посвященная ему же. Мордвинов для Пушкина — «единый из седых орлов Екатерины», и потому его поэтическое изображение должно быть овеяно образами и стилем поэзии Екатеринина века (Петров). Мордвинов — декабристский кумир и герой, и потому в его прославлении должны звучать отклики Рылеева. Таким образом, самая пушкинская ода становится чем-то большим, чем поэтический комплимент Мордвинову. В ее смысловой состав включается очерк традиции русской дворянской культуры в ее наиболее блестящих проявлениях — и в величии века Суворова — века могучих людей, неслыханных побед, века роскоши и государственного пафоса — и в высоком напряжении декабристского героизма.

Наконец укажу на манеру Пушкина писать послания друзьям-поэтам в духе и в стиле этих поэтов и со включением в свои стихи образов их произведений. Таковы и послание «К Языкову» (1826), и послание к нему же (1827), и стихотворение «Д. В. Давыдову при посылке истории Пугачевского бунта» (1836) и послание «Козлову» (1825). Каждое из этих стихотворений — не столько комплимент в стихах, сколько стихи на темы, близкие Языкову, Давыдову, Козлову, стихи пушкинские, но художественно использующие воспоминание о поэтическом облике поэта-адресата. Это стихи о самой жизни, но раскрытой через образы чужой поэзии наравне со своими образами. Это стихи о поэтах и — еще глубже — о жизни, изображенной ими.

В этих стихах устанавливается как бы трехступенная система значений: система образов Пушкина раскрывает мир поэзии, мир культуры, объективно уже существующий в созданиях поэтов; в свою очередь, этот мир поэзии-культуры раскрывает мир жизни, действительности, — точнее, истории, — создавший эту культуру и воплощенный в ней.

Все указанные факты, как и ряд аналогичных, обнаруживают в совокупности некоторую закономерность. Общий смысл их сводится прежде всего к новому — в принципе — пониманию самого стиля, слога, словесно-образного состава произведения поэзии. Для романтизма словесная ткань — это печальная необходимость, подлежащая наибольшему возможному преодолению. Для поэта важна идеальная, имматериальная, пережитая творящим «я» сущность индивидуального состояния духа. Она может быть лишь отраженно уловлена в «материальности» слова и образа, которые сами по себе и неценны и идейно безразличны. Слово и образ, форма — лишь условный знак, разрозненный и эфемерный. Смысл произведения как бы стремится отъединиться от своей словесной формы и обесценить ее. Выбор языковых средств, отрешенных от реальных связей с их содержанием, мог найти обоснование лишь в произволе автора, в его авторской творческой фантазии, а сами эти произвол и фантазия могут быть обоснованы лишь метафизически понятым характером, личностью, индивидуальным складом авторской души. Так перед нами опять предстает метафизическая тавтология романтизма: стиль обусловлен характером, а характер познается в стиле; характер обосновывает сам себя; стиль тоже обосновывает сам себя. В итоге бесконечный порочный круг, или иначе — дурная бесконечность. Но с другой стороны, здесь же скрыто трагическое противоречие: стиль оторван от характера, как внешнее и случайное, хотя он и равен ему. Характер, не имея возможности выразиться полно в материальной форме, остается в сути своей невыразимым, а значит эстетически непознаваемым. У Пушкина — иначе. Стиль поэта как форма в пушкинской практической эстетике есть следствие и выражение истории народа, создавшей язык, так же как дух поэта,

его личность, как содержание есть следствие и выражение истории народа, воспитавшей человека и гражданина. Единство обоснования формы и содержания устанавливает их закономерную связь. Форма, есть для зрелого Пушкина физически измеряемый аспект содержания. Содержание — это в его сознании аспект той же идеи, взятой в ее логическом, сущностном выражении. Так происходит в эстетической концепции Пушкина установление равновесия и неразрывности формы и содержания.

Неразрывное отношение формы и содержания в нормах нашего современного мышления мы, конечно, видим, во всяком великом произведении искусства, в том числе и романтическом. Но речь только что шла не об этом, а о том мировоззрении, которое стремилось, хотя бы и безнадежно, выразить себя в семантике романтизма, и о противоречии, определившем историческую специфику данного стиля.

Взаимозависимость слога, формы и содержания, темы, монистически найденная в историзме Пушкина, была добыта им на пути подчинения словесной формы теме. Это подчинение, однако, не имело ни условно-рационалистического характера, свойственного классицизму, ни условно-случайного характера, свойственного романтизму, ни наивно-эмпирического характера, свойственного, например, семантике Державина. Оно было обусловлено объективно, историей, и в этой обусловленности, закономерности и заключалось реалистическое открытие Пушкина. Пушкин пишет в «Полтаве»: «И мчится в прахе боевом, / Гордясь могущим седоком». «Могущим» — этот эпитет и по элементарному предметному своему смыслу, и по форме, как славянизм, был бы для поэта классицизма определением «высоты» стиля, обозначением абстрактно-высокого общего понятия, под которое подводится данное, более узкое, понятие героя. Для романтика эпитет «могущий» прежде всего мог выражать восхищение, восторг поэта, субъекта произведения, его эмоцию, условно прикрепленную к данному персонажу, но характеризующую не столько персонаж, сколько воспринимающее и оценивающее его сознание поэтического «я». Для передового романтика типа Катенина это

тоже было бы так, но к такому пониманию слова могло прибавиться осмысление славянской огласовки слова, как проявление извечной, внеисторической стихии славянского духа (славянизм как «высокое» русского духа и характера). В державинском стиле «могущий» означало бы просто «сильный», скорей всего физически сильный, а славянское «щ» осмыслилось бы на романтический лад, субъективно. У Пушкина сохраняется субъективное содержание слова — восторг, восхищение и в то же время предметно-конкретное значение его — сильный, — прикрепленное к конкретному объекту — Петру. Есть у него и «высокость» в этом эпитете. Но тон всему слову дает то, что это слово не единично, а включено в контекст, в целом определенный как «ломоносовский». Это значит, что слово вросло в словесно-стилистическую систему определенной исторической культуры. Это не просто слово «высокого» стиля, не слово восхищения Пушкина, не слово, характеризующее Петра как человека, который мог бы быть современником и Пушкина и Гомера, не просто русское или — шире — славянское слово, хотя все это в нем есть; это слово, определяющее все эти признаки в ином, историческом повороте: его высота выражает мироощущение, свойственное изображаемой эпохе и культуре, свойственное сущности и пафосу петровского времени; классицизм здесь — не метод Пушкина, а характеристика изображаемого типа культуры. Восторженный характер этого слова — не столько эмоция Пушкина, сколько опять характеристика «ломоносовского» стиля, то есть — по Пушкину — стиля петровского преобразования, эпохи побед, стройки, пафоса и бурного подъема, исторического прогресса народа. Как слово стиля Петра и Ломоносова оно славянизм, но в системе «ломоносовской» семантики слово «сильный» значит: государственно сильный, победоносный, ломающий все преграды перед народным движением вперед. Историзм, воплощенный в «ломоносовском» колорите стиля, то есть в подчинении стиля характеру самого исторического объекта изображения, определяет многогранную семантику слова, обогащает его ассоциациями объективного типа и сводит всю сумму его осмыслений к единству исторического образа. То,

что у Пушкина кажется на первый взгляд стилизацией, есть метод определения и объединения стиля, как единства трех аспектов: выражения субъекта (объективно обусловленного в своей характеристике), выражения объекта-темы, выражения исторического места, смысла, содержания этого объекта-темы.

Таким образом, «чужие книги» и образы перестают быть для Пушкина чужими; он усваивает их себе, своему творчеству, не как чужую форму, а как свое содержание. «Чужие книги» для него — часть самого исторического объекта изображения, типическое проявление его наряду с типическими характерами, событиями, нравами данной эпохи, данного общества, данной культуры. Байрон включается в историческое и поэтическое сознание зрелого Пушкина не как учитель, а как замечательное и яркое явление века, как тип эпохи.

Подобное использование литературного опыта прошлого и настоящего несет в себе определенное отношение к проблемам истории и культуры, связанное, разумеется, и с другими чертами художественного метода Пушкина. Литература для Пушкина, начиная примерно с 1825 года, — это выражение истории национальной культуры, истории народа и общества, это факт истории, элемент ее, неотъемлемая часть ее. Она не только изображает общество и людей, но сама есть аспект их исторического бытия, органически растущий из единого корня данной культуры. Она есть обнаружение конкретно-изменчивого и относительного в своих изменяющихся ликах исторического процесса, причем абсолютным оказывается единство конкретного развивающегося исторического процесса человечества. Поэтому не могло быть настоящей близости между Пушкиным и любомудрами в частности. Пушкин, с одной стороны, и Веневитинов с его группой, с другой, различно видели мир и понимали искусство. Их блок был тактической необходимостью для обеих сторон, причем для Пушкина любомудры, как группа, были относительно наиболее приемлемой средой в Москве 1827 года. Но Веневитинов в стихах поучал Пушкина обратиться за вдохновением к Гете. А Пушкин писал Дельвигу о «немецкой метафизике»: «Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? Собрались

ребята теплые, упрямые (т. е. любомудры); поп свое, а чорт свое... Им же хуже, если они меня не слушают» (2 марта 1827).

«Стиль — это сам человек», — говорит Бюффон, и эту мысль развивают всем своим творчеством и Байрон, и Карамзин, и Жуковский, стиль — это эпоха, народ в данной фазе своего исторического развития, это тип культуры данного народа и эпохи, — таково представление, объективно воплощенное в поэзии зрелого Пушкина. Слова поэта — это дела поэта, — так сказал Пушкин, так поступал и писал он сам.

Историзм Пушкина определяет его метод как в образном воплощении изображаемого им эпического мира, так и в образном воплощении его лирического «я». Историческая — по методу — объективация самого субъекта поэзии, как темы, образа и типа, осуществилась и в эпосе Пушкина (например, рассказчик «Полтавы»), и в его лирике. Его лирическое «я» приобрело черты объективности, исторического подхода к современности, и отсюда — типичности. Оно не вне мира и не над миром, а живет в реальном конкретном мире данного общества и обусловлено им. Таково же и новое, пушкинское, понимание и толкование лирической темы. Для пояснения этого положения достаточно привести один пример, типический для пушкинской лирики конца 1820-х годов. Возьмем стихотворение «Дорожные жалобы» (1829). Это — лирика. Но в стихотворении есть реальный герой, человек, живущий в определенное время и в определенном месте. Лирическое «я» стало конкретно-человеческим образом, таким же, как «я» рассказчика в «Евгении Онегине», где оно оказывается персонажем романа. Лирический герой получил биографию. Иначе не могло и быть: жизненность образа возникает только во временном раскрытии его, в течении реальной жизни. Лирический герой приобрел не только национальную и эпохальную, но и культурно-общественную локализацию. Лирическая тема перестала быть только «вечной» темой (любви, печали); она в свою очередь локализовалась и обозначилась во времени. Образ лирического «я» и локальность лирической темы определяют и слог, — не поэтическую речь в идеале, а живой язык интеллигента

данной эпохи, свободный от чопорных норм и нарочитой эстетизации, вплоть до резкостей («подцепит», «влепит», «околою»), изобилующий бытовым словарем и разговорными интонациями. Характер темы и лирического «я» определяет и тон лирического стиля — сумрачную иронию, обращенную на самого себя. И все это определено отчетливым фоном России 1829 года, на котором и выступают и герой, и тема, и слог, и тон стихотворения. Перед нами Россия, с ее дорогами, Россия, по просторам которой едут и идут русские люди, гонимые роком русской трагической жизни. Напомню текст стихотворения:

Долго ль мне гулять на свете,
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком.

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

На камнях под копытом,
На горе под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околою
Где-нибудь в карантине.

Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать
И телятиной холодной
Трюфли Яра поминать?

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой разъезжать,
О деревне, об невесте
На досуге помышлять!

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!...
Ну, пошел же, погоняй!...

В стихотворении есть своеобразный сюжет: оно повествует о широких «возможностях», предоставляемых николаевской Россией своему поэту. Эти возможности разнообразны, но все сводятся к одной сути: пред нами самые различные виды смертей, и всё какие-то ненормальные, противоестественные. Выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь. И сама страна — какая унылая и страшная! И если уж мост, то он непременно разобран, а если ров, то он непременно размывает водой, а если инвалид у шлагбаума, то непременно непроворный, и он уж вlepит свой шлагбаум в лоб несчастному поэту. А затем идут невеселые картины родины: злодей в лесу — и это «в стороне», глушь, дичь, безлюдье и неизбежный, хоть и бессмысленный, карантин, учиненный тупо-бездушными властями, и — *ultima ratio* всего — витающая над всем скука, от которой околеть можно, — последний шанс, если уже все другие виды гибели миновали голову поэта. Такова Россия 1828 года. Какова Россия, таковы и мечты. Многого ли просит у жизни, у родины замученный поэт? Нет, он просит совсем, совсем мало — немножко покоя, тишины, немножко беззаботности; он просит хоть крошечку — не счастья, даже не воли, а именно покоя. Но нет ему покоя. Он обречен участи странника, неприкаянного изгнанника в родной земле, гонимого вперед и вперед без цели, подобно Дантовым страдальцам, без остановки и приюта, до самого конца. Это стихотворение — своего рода тема гоголевской «Шинели», и в то же время оно — удивительно мрачная инвектива против николаевщины, более энергичная и глубокая, чем декабристские оды Александровых времен. Конечно, это и политические стихи. Но прежде всего это стихи, в которых лирическая тема обусловлена исторически, так как она возникает из исторических условий жизни страны в данное время, в пушкинской современности. Это и есть исторический реализм в лирике. «Вечные» темы смерти, дороги локализовались и конкретизировались; трагедия здесь — результат исторической действительности и зависит от нее. Отсюда и появление в лирике бытовых деталей, бытовой колоритности. Дело, конечно, не в «снижении»

лирики, стиля и т. п.¹ Дело вовсе не в перенесении в лирику «бытовизма» сатиры, басни, комической поэмы, даже дружеского послания. Бытовая деталь во всех этих жанрах литературы XVIII и начала XIX веков имеет совершенно другое назначение и другой характер. Там она прежде всего — признак «низкого» в жизни и в искусстве, именно как объективная реальная конкретность. Затем, там она либо сатирична, либо просто смешна, либо призвана воссоздавать характер интимности изложения, либо, наконец, она самоценно-изобразительна (в «державинском» стиле). У Пушкина в лирике — деталь показатель и элемент того внешнего исторического мира, который образует лирическую тему. Поэтому лирически значительны такие очень «тривиальные» бытовые детали, как холодная телятина, рюмка рома и др. Поэтому так важны конкретные указания именно на Москву (Яр, Мясницкая), уточняющие «среду», рождающую эту лирику. В соответствии с этим конкретизируется и лирический герой, обретающий плоть и кровь, и даже социальную принадлежность, и биографию, и поведение; сюда относятся и такие указания, как справка о «наследственной берлоге» и «отческих могилах», и привычки по части трюфелей Яра. Воссоздание типа культуры — уже не экзотической и не старинной, а современной культуры, заполнившей и образ самого лирического «я», определяет весь стилевой состав стихотворения. Оно тоже «стилизованно» — в духе не чужого, а своего собственного стиля, стиля Пушкина, как человека своего времени и круга. Отсюда окрашенность всего текста колоритом интеллигентской разговорной речи. Тут и «гулять на свете», и «берлога» — в несколько свободном метафорическом, точнее арготическом смысле, и техническое «шлагбаум», и ироническое (типичная для интеллигентских говоров ирония метафор) «пост невольный», и свободно-дружеские, интимно-разговорные: «знать», «то ли дело», «братцы». Иного происхождения — социально окрашенные и определяющие традиционные элементы сознания — такие формулы,

¹ Ср. у Л. Я. Гинзбург, К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — Пушкин, «Временник», т. II, 1936.

как «среди отческих могил» и «господь судил». Весь этот стилевой состав стихотворения явно ощутим на фоне условно-поэтического слога лирики эпохи. Это не «язык поэзии», то есть не язык богов или язык разума, и не язык отрешенной души, а язык исторически локализованного человека. Лирический герой теряет нейтральность, общезначимость и становится образом, реализованным во времени и в месте; и это непременно воплощается в языке — вернее, в слоге.

Такое использование языка, слога предусматривает тройственное семантическое определение слова. Во-первых, слово обозначает предмет, вещественно, прямо, конкретно и объективно: «в телеге» — в отличие от «в кибитке» и «в карете», или точные предметные определения: «во рву, водой размытом», «под разобранным мостом», «телятиной холодной». Во-вторых, слово обозначает характер исторической культуры, определившей и наполнившей образ лирического «я», субъекта речи (например, в данном стихотворении интеллигентский склад речи). В-третьих, слово несет в себе — в контексте — сумму ассоциаций, определяющих объективные связи изображаемого в самой действительности. Этот третий ряд значений вносит элемент обобщения, типизации в конкретно-индивидуальное предметное слово. В данном стихотворении таким обобщением является печальная картина России. Разобранный мост — это единичный эмпирический предмет, объективный, но данный порознь в условном перечне других предметов. Но в контексте разобранный мост — это и обобщенно-типическая черта неурядиц николаевской России («страхов и ужасов России», как скажет Гоголь). Тут играет роль и самая характеристика слов «размытом», «разобранном», в связи с семантикой приставки «раз» (разгульный, раздолье и мн. др.). Аналогичную, но не совпадающую формулу (столь же приблизительную, но также достаточную) семантической дифференциации сложно-единого словесного типа я предложил в применении к «Борису Годунову». Различие обеих формул объясняется, с одной стороны, жанром, с другой — дальнейшим развитием принципа.



Г Л А В А Т Р Е Т Ь Я

История дала новое направление искусству.

Белинский
Что для прежних поэтов было низко, то для Пушкина было благородно; что для них была проза, то для него была поэзия.

Белинский

I

В лирике второй половины 1820-х годов Пушкин осуществил принципы историзма в применении к образам и идеям современности. Тот же метод нашел свое выражение еще в 1825 году в «Графе Нулине». Но наиболее полно, глубоко и совершенно этот же метод Пушкина осуществился в «Евгении Онегине», начатом за два с половиной года до «Графа Нулина» и оконченом через два года после «Полтавы» (и даже позднее). Именно «Евгений Онегин» был окончательной победой реализма на его первой ступени, исторической, поскольку метод искусства не находит полного применения, пока он не дал ключа к пониманию и истолкованию современности. Конечно, и история прошлого, претворенная искусством, адресована современности и будущему. Но полноценная литература всегда и неизбежно стремится говорить о современных людях: пусть они условно называются Ахиллами или Брутами у Расина или Корнеля: антиисторизм этих поэтов позволял им говорить о современных им проблемах, не смущаясь этими именами. Но историзм XIX века более или менее явно запрещал такое смешение имен и тем. Поэтому для пушкинской манеры необходимо было завоевание современности; только оно могло обеспечить полноту общественного звучания, подлинную общественную активность реалистической поэзии.

Путь от романтизма к реализму через историю, не только русский и не только пушкинский путь; это путь всей европейской литературы в целом.

Пушкин прошел путь от Вальтера-Скотта до Бальзака включительно по-своему самостоятельно, в специфических условиях и со специфической идейной насыщенностью русской национальной традиции, прошел стремительнее и раньше, чем его западные собратья по перу. В начале 1820-х годов, когда Запад еще не решался двинуться дальше Вальтера - Скотта, Пушкин смело создал то, над чем после него и независимо от него будет биться Бальзак. Первые главы «Евгения Онегина» — скачок русской литературы в будущее, опередивший весь литературный мир, так же как «Борис Годунов», в котором уже совершился переход от романтического историзма к реалистическому на материале прошлого. И ведь «Евгений Онегин» — тоже роман, и именно общественный реалистический роман, предвестие всего победного шествия реалистического романа по Европе. «Евгений Онегин» дал художественную формулу романа, эта формула легла в основу романа Гончарова, Тургенева, Л. Толстого, то есть в будущем определила тот тип русской литературы, который принес ей мировую гегемонию. «Евгений Онегин» и является первым реалистическим романом мировой литературы. В то же время «Евгений Онегин» — роман в стихах («дьявольская разница»), то есть он не только открыто связан с наследием романтической поэзии, но и определяет победу реализма в поэзии, и с ним связано все дальнейшее развитие русского реализма в стихотворных формах.

Хронология создания «Евгения Онегина» — факт огромного значения; она удостоверяет первенство Пушкина в утверждении реализма в его завершенной форме современного романа и в его тончайшем проявлении — в поэзии. Самый факт одновременности работы Пушкина над «Евгением Онегиным», с одной стороны, и над серией произведений о прошлом («Борис Годунов», «Арап Петра Великого», «Полтава») с другой — характерен и выразителен. Ведь метод историзма и там и здесь — один и тот же. Творчески обнаружив истину, метод, новое видение действительности, Пушкин при-

меняет все это почти во всех возможных направлениях. Стремясь установить л о г и ч е с к и й порядок развития Пушкина, мы скажем, что логика истории литературы вела через историзм, нашедший свое выражение в «Борисе Годунове», к историзму современности «Евгения Онегина», хотя бы Пушкин еще до создания «Бориса Годунова» как бы окинул взором весь путь вперед и мог осуществлять его в той или иной внешне-хронологической последовательности. Потому что историческое развитие искусства движется не путем простой смены форм и методов и высший этап вовсе не ведет к сплошному отрицанию. Добытое на любом этапе, даже кажущемся промежуточным, остается во всех последующих фазах развития в своем положительном содержании. Метод «Бориса Годунова», логически предшествуя методу «Евгения Онегина», присутствует в нем, как и во всем, созданном Пушкиным до конца его дней, хотя творчество Пушкина в 1830-е годы обогатится новыми идеями и искусство его поднимется на следующую ступень реализма. При этом историзм Пушкина лег в основу социальной проблематики, привлекавшей его пристальное внимание в 1830-х годах, и принципы этого историзма не будут отменены ни Пушкиным 1830-х годов, ни его преемниками, вплоть до Льва Толстого. Даже больше: исторический реализм уже нес в себе зерно своего развития в социальный реализм.

«Евгений Онегин» — это итог всего созданного Пушкиным до 1830-го года. Поэтому как цельное произведение, имеющее единый смысл, «Евгений Онегин» подводит нас к концу первого периода реализма Пушкина. «Евгений Онегин» — это как бы весь Пушкин 1823—1830 годов, начиная от мучительных сомнений «Демона» или стихотворения «Свободы сеятель пустынный...»¹ до маленьких трагедий, созданных в болдинскую осень. Завершение «Евгения Онегина» — это рождение нового этапа пушкинского пути тридцатых годов. В то же время сказанное заставляет отнестись с большой осторожностью ко всяким попыткам прикре-

¹ О связи этих стихотворений с «Евгением Онегиным», см. у И. Н. Медведевой, Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — Пушкин, «Временник», № 6, 1941.

пить основные для романа темы, идеи или образы к одному определенному моменту в творческой и личной биографии Пушкина, например, видеть в образе самого героя романа проявление по преимуществу настроений и мыслей Пушкина 1823 года или в теме супружеского долга (VIII глава) проявление его настроений и мыслей 1830 года. Такая дробная локализация в биографической хронологии представляется мне ошибочной. Образ Онегина создавался не только в 1823, но и в 1830 году, и это был все тот же образ, развивающийся в процессе развертывания сюжета романа, но диалектически единый. Татьяна, как она дана уже во II главе романа (1823), несет в своей характеристике закономерность своего развития, предрешающего с самого начала ее поведение в VIII главе. И Онегин и Татьяна — это создания как 1823, так и 1830 годов в их динамическом единстве, единстве определенного этапа творческого роста поэта.

Вопрос о единстве «Евгения Онегина» как целого, как романа, пронизанного общим идейным замыслом и организованного единым композиционным планом, требует особого внимания. Роман создавался восемь лет с лишним. Он был начат до восстания декабристов, а окончен через пятилетие после восстания, начат молодым человеком, окончен зрелым мужем. Пушкин 1830-го года — не то, что Пушкин 1823-го года. Эти обстоятельства истолковываются некоторыми исследователями, как доказательства отсутствия единства романа — в идеях, в построении, в тоне и манере изложения. Некоторые критики склонны видеть в «Евгении Онегине» своего рода сборник стихотворений, написанных в разное время и с различными заданиями, склонны делить роман на главы, как на самостоятельные целые, не совсем сращенные в книгу (ведь и выходил роман отдельными главами на протяжении нескольких лет!). При этом предполагается, что Пушкин и не имел в виду создать полное сюжетно-композиционное единство романа. Ведь он сам признался в конце «Евгения Онегина», что, начиная роман, он не знал, что из него выйдет дальше. Еще в 1832 году Н. И. Надеждин писал в «Телескопе»: «Смело можно было угадывать, что при первой главе Онегина Пушкин и не думал, как

он кончится: и вот собственное его откровенное признание в последней главе:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал»

(VIII, 50)

Эта ссылка на «признание» самого Пушкина, видимо, убедительная не только для Н. И. Надеждина и не только в 1832 году, однако не выдерживает критики. Во-первых, по меньшей мере наивно принимать поэтическую формулу, лирический мотив за прямое точное автобиографическое указание, не учитывая при этом ни специфики поэтической речи, ни тона печальных раздумий, определяющего характер данного текста; отсюда тема удаленности, давно прошедших дней, творческой молодости, в свою очередь мотивирующая приведенные стихи. Ведь если мы не будем учитывать законов искусства, поэзии, тональности текста при использовании подобных «признаний», то мы сможем «утверждать» и то, что Пушкин знал одну лишь подлинную страсть в жизни, — страсть к картам, что Пушкин находил удовольствие в том, чтобы целиться в медный лоб человека на благородном расстоянии и, или — еще ближе к делу — что Пушкин ввел в I главу романа отступление и, в частности, отступление о ножках невольню, под влиянием мгновенного увлечения, «пустого мечтания»; ведь Пушкин сам прямо признается во всем этом в соответствующих стихах «Евгения Онегина», и чистовых, и черновых (еще вернее!), — а именно: в черновике строфы 17-а глава II, в тексте строфы 33 главы VI, строфы 40 главы V. Таким же образом, мы даже обязаны будем утверждать, что Пушкин никак не смог, несмотря на искреннее желание, избавиться от обилия иностранных слов в I главе «Евгения Онегина», что он в 1823 году обдумывал план поэмы в 25 песен и даже придумывал имя героя этой поэмы, что «Евгений Онегин» — это вообще вещь несерьезная, небрежно написанная, результат досужих

забав Пушкина, недостойная такого замечательного поэта и деятеля, как, например, П. А. Плетнев, и т. д. и т. п. (см. I главу, строфы 26 и 60, а также посвящение романа Плетневу, где «прямо» и «ясно» сказано: «хотел бы я тебе представить /Залог достойнее тебя...» твоей души поэзии, высоких дум и т. п. и «прими... небрежный плод моих забав» и т. п.).

Во-вторых, «юная Татьяна» появляется лишь во второй главе романа, и значит, если так наивно читать указанный текст, то, не только приступая к написанию его, но и создавая вторую главу, завязку романа, Пушкин все еще не представлял себе его дальнейшего хода, а это уж слишком странно. В-третьих, если искать в «признании» Пушкина автобиографического показания, ответственно точного и сделанного для историко-литературного следователя, то его следует отвергнуть, либо как облыжное, либо как сбивчивое и явившееся плодом забвения: в самом деле, как же это «впервые» ему явилась в смутном сне юная Татьяна «и с ней Онегин»? Ведь Онегин явился раньше Татьяны, независимо от нее, вовсе не «с нею» и не вслед за нею. В-четвертых, последние строки анализируемого «показания» вовсе и не содержат признания, которого в них ищут: в них говорится только то, что поэт еще не ясно различал, то есть представлял себе — что? неужто основные очертания романа, идейные, характерологические, даже сюжетные? Конечно, не их, а детали, формы, конкретизацию этих основных очертаний. Так, он не мог в 1823 году предполагать, что Онегин станет декабристом, а позднее, после 1825 года, он думал об этом. Он не мог «ясно различать», например, «архивных юношей», появляющихся в VII главе, о существовании которых он и не знал в 1823 году. Но что ж из этого следует? А разве Лев Толстой, начиная «Войну и мир», хорошо знал, чем — в деталях — кончится роман? А разве Достоевский, уже печатая первые части романа, не колебался — кончить ли ему смертью героя или иначе? Таких фактов бездна. Но все такие факты нисколько не дают нам права ликвидировать единство гениального произведения, независимо от того, медленно или быстро оно создавалось. В общем единстве «Евгения Онегина» невозможно сомневаться.

Это единство не могло не быть задано сознанием Пушкина еще в начале работы над романом: ведь Пушкин и сам говорит, что он *р а з л и ч а л* даль своего романа, но только не ясно. И этому нимало не противоречат колебания Пушкина в выборе тех или иных сюжетных или характерологических черт, наиболее отвечающих его общему замыслу, например, сохраненный в черновиках и сразу же отброшенный набросок мотива влюбленности Евгения в Татьяну с первого же их знакомства в деревне или же снятый Пушкиным первоначальный мотив политического бунтарства Ленского (может быть, отчасти и из-за цензурных соображений) и др. Часть таких вариантов реализации замысла по существу мало меняла его, но эти варианты были менее удачны, то есть менее выразительны, менее идейно-полновесны, чем те, которые стали на их место. Ко всему сказанному необходимо добавить еще одно указание, идущее от самого Пушкина, достаточно ясное и не имеющее поэтического характера, притом ранее, относящееся к первым годам работы над «Онегиным». В предисловии к отдельному изданию I главы (1825) Пушкин иронически писал: «Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана. Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного»¹. Этот полемический выпад с очевидностью свидетельствует о трех вещах: во-первых, о том, что Пушкин сам считал свое произведение в 1825 году целым, единым; во-вторых, о том, что Пушкин сам утверждал, что в его романе должен быть план, что такое требование может и должно быть предъявлено к его роману, хотя, разумеется, не на основании только одной главы, что, наконец, в его романе *е с т ь* план; в-третьих, о том, что «план целого романа», еще неясный для читателя I главы его, был, однако, виден самому Пушкину, когда он издавал первую главу, и что содержание этой первой главы нимало не нарушало общего плана романа, принятого автором.

¹ В черновике так: «Дальновидные критики <укажут> заметят конечно и недостаток плана, ибо всякой благоразумный читатель <должен> может решиться судить о плане <целого> романа прочитав первую главу оного».

Между тем, Пушкин не совсем ошибся в своем предсказании относительно «дальновидной» критики. Концепция «Евгения Онегина» как произведения, лишённого единства, как мы уже видели, возникла еще во времена Пушкина — и именно в среде критиков, не понимавших или не желавших понять его творение. В цитированной выше статье Надеждина говорится о «Евгении Онегине»: «С самых первых глав можно было видеть, что он не имеет притязаний ни на единство содержания, ни на цельность состава, ни на стройность изложения, что он освобождает себя от искусственных условий, коих критика в праве требовать от настоящего романа» («Телескоп», 1832, ч. IX, № 9). Иначе и не мог судить критик, исходивший из норм романа, организованного внешней сюжетностью, и не понимавший, что «Евгений Онегин» — это и есть первый «настоящий роман», нормы коего станут критерием русского романа на столетие вперед. В 1830 году «Московский телеграф» (Полевой) писал по поводу VII главы пушкинского романа: «...Онегин есть собрание отдельных бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составит ничего, имеющего свое отдельное значение. Онегин будет поэтический Лабрюер, рудник для эпитафий, а не органическое существо, которого части взаимно необходимы одна для другой» (ч. 32). Через три года тот же журнал писал о романе в целом: «В подробностях — всё достоинство этого прихотливого создания. Спрашиваем: какая общая мысль остается в душе после Онегина? Никакой. Кто не скажет, что Онегин изобилует красотою разнообразными; но всё это в отрывках, в отдельных стихах, в эпизодах к чему-то, чего нет и не будет. Следственно, при создании Онегина поэт не имел никакой мысли; начавши писать, он не знал, чем кончить, и оканчивая мог писать еще столько же глав, не вредя общности сочинения, потому, что ее нет. Любовь Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне, конечно, — основа слишком слабая, даже для чувствительного романа. Но... при встрече с Онегиным, не хочется говорить худо о нем. Мы так много провели с ним минут усладительных!» (1833, ч. 50, № 6). Можем ли мы сказать, что вплоть до нашего времени не сохра-

нился подобный взгляд на «Евгения Онегина», может быть менее явственно и открыто выражаемый, но не отличающийся в своем существе от точки зрения «Телеграфа» 1833 года? Едва ли. Между тем разве все современники Пушкина смотрели на дело глазами Полевого и Надеждина? Ведь смотрел же на этот вопрос совсем иначе Белинский. В восьмой статье о Пушкине, издеваясь над тупыми, нелепыми критиками «Евгения Онегина», он говорит: «Один великий критик даже печатно сказал, что в «Онегине» нет целого, что это просто поэтическая болтовня о том, о сем, а больше ни о чем. Великий критик основывался в своем заключении, во-первых, на том, что в конце поэмы нет ни свадьбы, ни похорон, и, во-вторых, на этом свидетельстве самого поэта: «Промчалось много, много дней...» (и т. д.).

Великий критик не догадался, что поэт, благодаря своему творческому инстинкту, мог написать полное и оконченное сочинение, не обдумав предварительно его плана, и умел остановиться именно там, где роман сам собою чудесно заканчивается и развязывается... Белинский имеет здесь в виду именно статьи Надеждина об «Евгении Онегине» (ср. пассаж об «Евгении Онегине» в статье Белинского «Русская литература в 1840 году»). Нет необходимости спорить с Белинским по вопросу о том, обдумал ли Пушкин, или не обдумал предварительно план своего романа. В основном, невзирая на несколько архаическое оформление мысли, Белинский совершенно прав, и прав принципиально, методологически. Он подошел к «Евгению Онегину», как к произведению, подлежащему восприятию в целом. Именно так только и можем мы и сейчас понимать, а следовательно и изучать произведение искусства, созданное гениальным мастером, как целостно-единое произведение. Большинство крупных произведений литературы создавались долго; за годы работы над большим романом любой писатель, будь то Гончаров, Л. Толстой, Флобер или Пушкин, растет, меняется, эволюционирует и как человек, и как мыслитель, и, конечно, как художник. Тем не менее созданные этими писателями произведения, будучи введенными в общественную жизнь, приобретают

как бы самостоятельное существование, соотношенное со своим генезисом, но не сводимое к нему.

Читатель воспринимает роман как целое, как сложное единство идей, мироощущения, сюжета и т. д. Но это единство имеет две стороны. С одной стороны, произведение оказывается выражением авторского замысла во всей совокупности его развития; оно выражает авторское содержание не в ограниченности только начального или только конечного, или любого срединного момента идеологического развития автора в данный его период, а в диалектике, в динамике этого развития.

С другой стороны, то, что в процессе написания произведения рождалось в разное время и под влиянием различных идейных или даже личных побуждений и импульсов, в произведении оказывается одновременным, соотношенным между собой, не как последовательные факты творческой жизни автора, а как ряд композиционных и, значит, идейных элементов художественного целого. В самом романе, как в эстетическом факте, как в идеологическом образовании, авторски-биографического времени нет и в помине; оно ничем не выражено, художественно не существует. Написанное автором в разное время становится в романе суммой и системой разных аспектов темы и идеи этого романа, художественно содержательных именно в своей совокупности, в своем целом. Так, например, если философски-исторические размышления проникли в текст «Войны и мира» не с начала романа, а возникли биографически, как относительно позднейшее наслаение на первоначальный его замысел, то все же в целом романа они составляют его неотъемлемую органическую часть; в общей композиции романа они бросают свой свет и на первые его части, хотя автор, когда писал эти части, еще не думал о философски-исторических рассуждениях; теперь же, в законченном романе, рассматривая его как реальный и единый факт, мы неизбежно и законно воспринимаем первые части вместе с последующими за ними. Эпизод с Беловой был сначала написан как самостоятельный рассказ, как, повидимому, и «Сон Обломова» но, будучи включенными в «Обрыв» и в «Обломова», эти

рассказы наполнились иным, новым содержанием, в зависимости от целого этих романов. Каждая часть произведения, введенная в него либо позднее, либо «извне», становится его органической частью, осмысляясь от окружающего ее текста и, в свою очередь, влияя на его общий смысл. (Конечно, дело обстоит сложнее в случаях вставок или изъятий, произведенных автором не из идейно-художественных, а из посторонних соображений или вследствие насильственного вмешательства, скажем, цензуры, личных отношений и т. п.).

Если же мы будем упорно разлагать произведение на разрозненные части, исходя из биографической разновременности их написания, мы в конце концов придем к ликвидации произведения, что иногда и происходит.

«Евгения Онегина» следует рассматривать именно как единое, цельное произведение, пронизанное единой концепцией, идейной устремленностью и организованное единой сюжетной, стилистической, вообще образной композицией. Иное дело, что «Онегин», выражая идею в движении, в росте, и сам воплощает эту идею с все большей степенью углубленности. Так оно и есть. Мысли, вложенные в роман, организовавшие его, не менялись и не отменялись в процессе его написания, но, не отменяясь, они углублялись от главы к главе, уточнялись, обосновывались все шире. Этому способствовали и исторические обстоятельства жизни России за 1823—1830 годы, и в связи с ними идейный рост самого Пушкина. Так, легшая в основу романа идея народности культуры сначала понималась скорее как национальная обоснованность культуры; идея нации не отменилась в романе, но углубилась до идеи народа. Это углубление не разбило единства романа, а скорее послужило как бы его идейным сюжетом, развитием в нем мысли, соотнесенным с развитием в нем событий и характеров. Тем самым единство романа укрепилось не путем пронизывания его неподвижной нравоучительной сентенцией, а путем сообщения ему особого рода интереса и единого движения—идейного. В этом смысле «Евгений Онегин» — роман идей, как и все великие романы русской литературы.

Перенеся исторический метод понимания и изображения человека на материал современности и обосновывая этим методом истолкование центральных проблем общественного мировоззрения своей эпохи, Пушкин в «Евгении Онегине» должен был ввести в свое изложение широкий фон быта. Его роман наполнен до краев бытовыми деталями, чертами эпохи в ее каждодневности. Он дает картину России 1820-х годов, ее нравов, уклада жизни, культуры, привычек и т. п. с невиданным до тех пор ни в стихах, ни в прозе изобилием. Ни сатирическая литература от Новикова и до измайловского «Евгения», ни нравоописательный роман от «Нещастного Никанора» до «Российского Жиль Блаза» Нарезного, ни стихотворные обозрения мелочей быта в стихах Державина или Ив. М. Долгорукова или Я. Толстого и др., — ничто из всей этой обильной литературы не может сравниться с «Евгением Онегиным» ни по количеству бытовых черт, ни по степени обыденности их, ни по огромному охвату бытового материала. Нельзя сравнить с пушкинским романом в этом отношении и западных специалистов по бытоописательству вроде Жуи, скованного узостью наблюдений, и топографической, и социальной, и идейной. Жуи — это только быт, Измайлов и Нарезный — это только перечень пороков и пакостей, мелочи, игрушки, болтовня, и т. д. Жуи — это только один район Парижа 1800-х годов и, например, только средние буржуа, Долгорукий или Я. Толстой — только русская дворянская интеллигенция 1800-х годов на привольи светского вихреверчения. У Пушкина в романе иначе. Он вобрал множество материала своих предшественников, в частности стихотворцев. Так незначительное послание Я. Толстого отразилось в I главе «Евгения Онегина» вместе с державинскими описаниями вкусных яств, так Долгорукова Пушкин вспомнил в X главе романа («Стихоплет великородный») и т. п. Но уже самое количество бытовых тем и материалов принципиально отличает пушкинский роман от предшествующей литературы. В «Евгении Онегине» перед читателем проходят серии бытовых

явлений, нравоописательных деталей, вещей, одежд, цветов, блюд, обычаев, типов, зарисовок, относящихся к петербургской дворянской интеллигенции начала XIX века, к высшему свету, к петербургскому быту различных слоев, к Москве с ее старо-дворянским бытом, балами, литераторами и т. д., к деревне — начиная от помещиков и кончая крестьянскими девушками и мальчиками, к провинциальным городам (Одесса, волжские города); в «Евгении Онегине» показаны все края и части России, все слои ее населения, от царицы Лалла-Рурк до охтенки с кувшином и крестьянки, сидящей при лучине за работой, все типы ее культуры от Николая Тургенева до «архивных юношей» — Любомудров, все литературные течения России и Европы от классицизма до байронизма, журнальные полемике и порядки крепостничества, танцы от мазурки до вальса, экономика и социальная политика от разорения дворянства и внешней торговли страны до замены барщины оброком, напитки и произведения кухни от Аи и Бордо до брусничной воды и от ананаса до деревенского варенья на блюдечках, дороги, кибитки, популярные книги, каждодневные разговоры, множество разнообразнейших людей, ходовые остроты и политические события, дуэли, балы, рауты, прогулки, купанья, бильярд, рестораны, деревенские игры и развлечения ребят, споры о философии и истории, гусь, шествующий по первому льду, генерал, заглядывающийся на провинциалку, старая няня и блестящая Нина Воронская, ажурные чулки красавицы и шляпа с широкими полями петербургского либерала, Вяземский, Дельвиг, Кюхельбекер, Александр I и еще многое, многое другое. По охвату жизненного, бытового, исторического материала «Евгений Онегин» действительно предстает перед нами как энциклопедия русской жизни начала XIX столетия. Однако принципиальность позиции Пушкина в этом вопросе измеряется далеко не только количественным показателем, широтой охвата материала и его разнообразием, и в первую очередь не ими.

Следует заметить тут же, что «Евгений Онегин» построен в данном отношении своеобразно; его фон исключительно пестрый, количественно-насыщенный, со-

ставленный из сотен различных образов и в том числе людей. Сам же роман как идейно-организованный сюжет осуществлен чрезвычайно скупой в смысле количества действующих лиц. На переднем плане романа — не более четырех героев, две пары: Евгений и Татьяна, Ленский и Ольга (к ним следует прибавить образ самого поэта-автора); остальные находятся в тени, отеснены в фон, — даже такие, которым по элементарным представлениям о романной композиции следовало бы занять места самостоятельных, действующих лиц, например, мать Татьяны, муж Татьяны; они либо не введены ни в одну конкретную сцену, движущую сюжет (мать Татьяны), либо не развернуты прямой характеристикой (муж). Они даны в романе так же, как лица второстепенные и явно отнесенные к фону, скажем, мать Татьяны так же, как Зарецкий (которому ведь посвящено около пяти строф), муж Татьяны почти так же, как безымянный старик в душистых седилах, которому посвящено в VIII главе четыре стиха (строфа 24; кстати, ведь и муж Татьяны, князь и генерал, имени не имеет). В отношении раскрытия основной темы и сюжета на связях минимального числа лиц «Евгений Онегин» может быть сближен с романами типа «Адольфа» Констана, в отношении раскрытия фона «Евгений Онегин» вбирает в себя огромную нравоописательную, сатирическую, журнальную литературу, дружеское послание, байроновские «отступления» в «Дон-Жуане» и многое другое, вплоть до теоретико-литературных полемик его времени, до научных трактатов и газетных заметок. Эта двойственность принципа построения отличает по существу «Евгения Онегина» от романов (как и романтических поэм) его времени, с одной стороны, и от нравоописательной, бытовой прозы и поэзии того же времени — с другой. В психологических романах нет обильного бытового фона, как и в поэмах Байрона, даже в «Дон-Жуане», а тем более в восточных поэмах. У Жуи, Нарезного и других нет психологического романа крупного плана. Нечто аналогичное пушкинской композиции есть у Вальтера-Скотта и его подражателей, например, у А. де Латуша, у Виньи. Но там нет основного — современности, и быт — это не быт, а исто-

рическая декорация, служащая созданию колорита эпохи, подбирающая детали по признаку романтической характерности, а герои, в свою очередь, — не основа идейного построения, а лишь условная сюжетная связка материала. Между тем построение «Евгения Онегина» в указанном отношении не может рассматриваться как механическое соединение двух различных типов литературных произведений начала XIX века, каждый из которых по-своему чужд реалистической устремленности. Роман двух-трех героев, будучи погружен в огромный бытовой комплекс, проецирован на фон «энциклопедии русской жизни» и выведен из нее, обретает новое, уже реалистическое, наполнение и обоснование. А бытовые наблюдения, переместившись из основной и, в сущности, единственной задачи и цели произведения в изображения среды, объясняющей героев, также перестают быть нравоописательными очерками, становясь качеством и содержанием самого романа главных героев. Все это не отменяет, однако, положения вещей, согласно которому «Евгений Онегин» наследует и Констану, и Жуи, и дружескому посланию арзамасцев, и всей совокупности психологических исканий романтизма по одной линии и всей совокупности бытовых наблюдений очерков и нравоописаний начала XIX века по другой. Но ведь он в еще большей степени наследует в качестве любовного, бытового и идейного романа отдаленной традиции Ричардсона и его многочисленных подражателей, вплоть до вульгаризатора Августа Лафонтена, упомянутого в «Евгении Онегине» («Ряд утомительных картин. Роман во вкусе Лафонтена», IV, 50) и определенного в примечаниях так: «Август Лафонтен, автор множества семейственных романов». А все же новый принцип наполнения сюжетной схемы романа сближает «Евгения Онегина» уже не с Константином, Байроном, Нарезным, Жуи, даже не с Ричардсоном, а, разумеется, с Тургеневым, Гончаровым, Бальзаком, Флобером, Львом Толстым.

Глубокое отличие «Евгения Онегина» от психологических повестей, романов, поэм романтизма, от «Рене», «Адольфа», байронических поэм очевидно. У Пушкина герои — и, прежде всего, главные герои —

совершенно отделились от автора, приобрели объективное бытие и обоснование, плотно связались со средой, из которой они и возникают, обрели биографию, бытовые привычки, плоть обыденности. В связи со всем этим находится разительное отличие пушкинской манеры изображения характеров: чрезвычайная скупость на психологические уяснения и анализы. Пушкинский роман — идейный, исторический, бытовой и психологический роман. Но психология героев дана главным образом через объективные черты, через слова и действия героев, и через авторский комментарий этих слов и действий. Лишь в минимальных масштабах, кратко, почти намеками, Пушкин непосредственно говорит о чувствах и еще меньше о мыслях своих героев. С точки зрения манеры развернутого психологического анализа «Героя нашего времени» или романов Л. Толстого, «Евгений Онегин» — не психологический роман, а роман, связанный с летописной манерой повествования старинной прозы, позднее отразившейся в последних романах Достоевского. Между тем суховато-объективное и сжатое изложение событий внешней и частной жизни героев освещено у Пушкина лирическим светом авторского отношения к происходящему. Лиризм, страстное, беспокойное отношение к повествованию, унаследованное Пушкиным от романтизма, сосредоточились в образе автора-поэта, отделенного от героев, но присутствующего на каждой странице романа. Между тем этот образ также не романтичен в своем существе, так как автор в «Евгении Онегине» — не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица, так же возникшего из той же исторической среды. Лирическое и идейное пронизывание объективного рассказа осуществляется тройко. Во-первых, в порядке прямого авторского комментария вроде: «И вот общественное мнение!.. и т. д. (VI, 7), или «Враги! давно ли друг от друга»... (VI, 18), «Приятно дерзкой эпиграммой...» и т. д. (VI, 33—34). Во-вторых, в порядке композиционного сближения чисто лирических пассажей «от автора», так называемых лирических отступлений, с теми или иными момен-

тами развития жизни героев, например, отступление о девичьих и светских альбомах (IV, 28—30), дополняющее рассказ о «романе» Ленского с Ольгой, или отступление о светских красавицах, оттеняющее и лирически раскрывающее тему Татьяны (III, 22—23), или отступление о ножках в I главе, лирически поясняющее «от противного» характер Онегина. В-третьих, в порядке стилистического раскрытия «подтемы» данного места романа: это принцип, универсальный для всего текста «Евгения Онегина». Роман написан так, что стилистическая характеристика каждого его куска есть одновременно и объективное определение предметно-изображаемого и лирическая, идейная оценка этого изображаемого. В романе есть, так сказать, стилевые лейтмотивы. Они относятся, например, к Татьяне, начиная от сравнения, всплывающего при самом первом ее появлении в книге: «Как лань лесная боязлива» (II, 25), и вплоть до конца — «Татьяны милый идеал» (опять и романтизм¹, и нежный авторский лиризм, и положительная оценка), такие же лейтмотивы Онегина, Ленского. В то же время каждый из героев и каждый эпизод лирически окрашивается авторским тоном: печали, иронии, сочувствия, гнева, размышления. Объективный метод историзма Пушкина перестраивает наследие психологического романтизма на пользу нового и своеобразного комплекса, осуществленного в «Евгении Онегине».

Еще более глубокой перестройке подверг Пушкин в «Евгении Онегине» материал быта. В истории мировой литературы с древнейших времен никогда не было периода, когда бы изображение обыденных вещей, поступков, каждодневных явлений быта было бы изъято из литературного обихода. Различия эпох, мировоззрений, эстетических типов, стилей выражается при этом в истории вовсе не тем, изображает ли литература быт, или не изображает его, а тем, как она его изображает, как понимает, оценивает и включает в эстетическую интерпретацию бытового материал. Поэтому же наличие «бытовизма» нимало не может служить свидетельством реалистического характера той лите-

¹ Ср. в гл. VI, 23 «На модном слове идеал...»

ратуры, которая включает в свой кругозор бытовые явления, ибо последние находятся в сфере эстетического кругозора всегда. Так, даже французский классицизм XVII столетия обильно изображал быт в самых мелких и обыденных его фактах (сатира Буало, проза Лабрюера, сказка Лафонтена, комедии от Мольера до несколько более позднего специалиста по бытовым мелочам Данкурна). Не менее тщательно выписан быт у романтиков Матюрена, Эдгара По или даже Ламартина как в поэзии («Жоселен»), так и в прозе («Грациелла», включенная в «Признания», рассказ для народа «Женевьева»). Русская литература на протяжении всего XVIII века, как и в начале XIX века, усиленно разрабатывала жанровую живопись, нраво-описание, широко вводя в свои изображения и «низменные», обыденные элементы жизни частных лиц. На бытовом материале построены и сатиры Кантемира, и притчи Сумарокова, и поэмы В. Майкова, и очерки новиковских и других журналов, и превосходная проза Крылова, и комедии Фонвизина. Между тем было бы по меньшей мере неосторожно объявлять на этом основании реалистами Кантемира, В. Майкова и Сумарокова. Таким же образом бытовой материал, точно и рельефно изображенный в романтических дружеских посланиях начала XIX века, в том числе у Жуковского, не может и не должен служить аргументом реализма Жуковского, как он не удостоверяет реалистичности А. Е. Измайлова в его «Евгении» или баснях, как он не служит свидетельством наличия реализма в карамзинских «Письмах русского путешественника». И наоборот, у Руссо, одного из дореалистических писателей, наиболее сильно содействовавших подготовке реализма в мировой литературе, мы почти не наблюдаем изображения мелочей быта. Бытовизм — не то же, что реализм; обыденность далеко не всегда то же самое, что типичность. Романтизм — это не исключительность ни людей-героев, ни обстоятельств, в которых они изображены, хотя индивидуализм, свойственный романтизму, и может выражаться в интересе к «особенному» (кстати, у множества романтиков — и в искусстве и в жизни — это «особенное» было на одно лицо). Кутузов и Наполеон — никак

не обыденные герои, и война 1812 года — в такой же мере исключительное, не обыденное «обстоятельство»; однакоже «Война и мир» — произведение не романтическое, а реалистическое. Исключительное может быть и бывает типическим и в действительности, и в искусстве. Думать, что только романтизм изображает исключительное, — значит оставлять на долю реализма не типическое, а лишь обыденное, то есть значит понимать действительность как обыденность. Такая концепция не только противоречит фактам истории искусства, но и нелепым образом оскорбляет самую действительность.

Не в том заключено реалистическое новаторство «Евгения Онегина», что в нем описан быт, неоднократно изображенный до него русскими поэтами, которых мы не захотим и не сможем отнести к реалистам, а в том, что бытовой материал истолкован Пушкиным иначе, чем его предшественниками, по-новому, реалистически, то есть в качестве типического, идейно обосновывающего человека и его судьбу. Для классика быт — это отрицательное явление в принципе, это — конкретное, индивидуальное отклонение от абсолюта теоретической нормы. Поэтому для классика быт низменен и смешон, подлежит эстетическому низвержению и морально-идеологическому осуждению, как бытие реальное, но эфемерное, эгоистическое, выпадающее из системы абстрактно-высоких ценностей. Поэтому же у классиков быт — достояние лишь определенных, и притом сатирических либо комических жанров, и вне жанровой иерархии идей, явлений и ценностей он не существует. Таков, например, бытовизм поэм В. Майкова¹. У романтиков быт — это либо частное выражение случайности индивидуального начала в личности, либо хаос бессмысленного и безликого общего, отрицаемого во имя подлинности и ценности индивидуального взлета духа. В обоих случаях и у романтиков бытовой материал сам по себе является стихией эстетической оценки, либо как ма-

¹ Ср. о бытовизме у предшественников Пушкина и в «Евгении Онегине» ценные суждения у Л. Я. Гинзбург, К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — Пушкин, «Временник», т. II, 1936.

териал высокого, положительного характера творящего его духа (как в дружеских посланиях арзамасцев), — либо — чаще — как иллюзорное общее социального бытия, как грубое, низменное, презренное, филистерское в презренной «внешней» реальности (ср., кроме писателей Запада и Америки, у нас Полевого, В. Одоевского, Погорельского или «Опасного соседа» В. Л. Пушкина и др.). Во всех случаях, и в классицизме и в романтизме, бытовой материал сохраняет две типические черты: он выступает как материал оценочный (чаще всего отрицательно), морально и идейно вторичный, с одной стороны, и как явление случайное, либо выпадающее из нормы общего, либо отвергаемое творческим устремлением индивидуального, либо творимое им, то есть как явление незаконномерное, как хаос дурной или доброй воли людей, как сырая, незаконная стихия — с другой. И у классиков и романтиков быт хотя и изображается, но изымается из круга подлинно реального; он выступает как вторичная, отраженная реальность.

Это отношение к быту сохраняется и в нравоописательной литературе первой четверти XIX века (типа Жуи, Измайлова, Нарезного), еще связанной с классицизмом, весьма не чуждой романтического взгляда на вещи и уже копящей материалы для грядущего реализма, — литературе мало принципиальной, идейно неустойчивой и эстетически нечеткой. Ее «бытовизм» — это записи нравов, объединяющие Буало, Лабрюера, Лесажа, Адиссона, Фильдинга, Коцебу, Мариво, Новикова и Дюкло. Бытовые изображения Измайлова или даже Нарезного, как и более позднего Булгарина и многих других, — это не изображение быта как нормального протекания жизни, не изображение социально-конкретной действительности в ее основных, наиболее существенных и характерных проявлениях. Наоборот, это изображение аномалий, отклонений, уродливостей и наростов жизни, «пороков», — именно пороков, а не порочного уклада жизни, болезней людей, живущих в обществе, а не общества и даже не нормальных людей этого общества. Это не изображение общества в его конкретном бытии, а художественная патология, изучающая (конечно, внеисто-

рически) не больного, а болезни. Отдельные пороки и случайные курьезы — таково содержание «нравоописательной» литературы. Поэтому характернейшей чертой ее метода является выпадение положительных или хотя бы нейтральных явлений «быта» из ее кругозора; все положительные явления жизни даются вне бытовой разработки. Поэтому же нет и не может быть внутренней необходимости в самом отборе изображаемых аномалий нравов; они случайны, не определены сущностью общества, эпохи, типа людей; следовательно, как случайные, они могут быть бесконечно разнообразны, причем они не выстраиваются ни в какую иерархию и не различаются по признакам характерности либо общественной опасности и т. д. Они сыплются, мелькают в пестрой смене и образуют пресловутую цепочку жиль-блавовской композиции, не имеющей ни вершины, ни внутренне-оправданного конца. Они неизбежно тяготеют к журнализму, и романы «нравоописателей» приобретают вид серий условно объединенных очерков¹, а у Булгарина, например (как и у Жуи), и окончательно рассыпаются на очерки. Бытовой материал в допушкинской литературе был индивидуален и необщеобязателен. Здесь возникало противоречие: случайно-индивидуальные «пороки», не понятые как проявления исторически закономерного бытия, представляли как нечто, свойственное любому времени и народу, то есть нечто общечеловеческое. Индивидуальное становилось — в качестве индивидуального — вечным, общераспространенным, всеобщим; так было в классицизме. А всеобщее низменного быта у романтиков оказывалось лишь распространенным, часто встречающимся, случайным. Таким образом, пороки, разоблачаемые в бытовых образах и Буало и Лабрюером, все же вечные пороки, вечные отклонения от нормы, зарегистрированные уже антич-

¹ О Нарезном в этой связи можно говорить лишь ограниченно, главным образом в применении к его «Российскому Жиль-Блазу». Такие, например, его романы, как «Аристион», с одной стороны, и «Бурсак» — с другой, а тем более «Черный год», в значительной мере выпадают из нравоописательной традиции его времени.

ностью: Лабрюер переводит Теофраста, и его собственные «характеры» — продолжение теофрастовых; Буало склонен возводить и свою манеру и традицию своих бытовых наблюдений к Горацию, а Кантемир, в свою очередь, — свою манеру и свой материал и к Горацию и к Буало. Эпохально-типическое проникает в текст Буало, как и в текст романтиков, лишь непреднамеренно, вопреки их системе, мировоззрению и эстетике, а не благодаря им. «Нравы нашего века», — так назвал Дюло свою известную книжку, использованную и Фонвизиним; но в этой книжке есть и мораль, и нравы, и остроумие, и даже политика, но нет вовсе специфических черт в е к а, середины XVIII столетия. «Скупость», «Гордость» и т. п., взятые у классиков в о о б щ е, в этом отношении мало отличаются от «филистерства», «пошлости», «меркантильности», как они даны у романтиков. Само собой разумеется, что в бытовые описания и классиков и романтиков все же попадало очень много характерных черт и черточек их эпохи, драгоценных для историка и иной раз чрезвычайно выразительных. Но все эти черты были эстетически с л у ч а й н ы, то есть не осмыслялись как типическое эпохи, как выявление ее исторической сущности, а осмыслялись как индивидуальные и в то же время общечеловеческие отклонения от нормы бытия.

Пушкин раскрыл в «Евгении Онегине» обширную панораму быта совершенно вне метафизического и индивидуального морализирования, следовательно, и вне сатиры. Общеизвестно первоначальное колебание Пушкина в определении отношения своего романа к сатире. Оно доказывает только лишний раз, что терминология Пушкина отставала от его практики. Впрочем, у нас нет достаточно серьезных оснований думать, что Пушкин когда бы то ни было, даже в начале своей работы над «Онегиным», воспринимал свой роман как сатирический в смысле жанрового определения классицизма или в смысле прямой моральной учительности. 1 декабря 1823 года он писал А. И. Тургеневу: «а я на досуге пишу новую поэму *Евгений Онегин*, где захлебываюсь желчью». Что разумел Пушкин под выражением «захлебываюсь желчью», неясно; никаких

данных в тексте первых двух песен «Онегина» и в черновиках, оправдывающих такое выражение, конечно, нет. Если это замечание в письме к Тургеневу — не бравада, не стилизация, не чуждые эпистолярной манере Пушкина этих лет, то остается предположить, что Пушкин понимал слова «захлебываюсь желчью» не так, как мы склонны теперь понять их. Вероятно, что они относились к тому тону неуважения к установленным официальным ценностям, которым пронизана первая глава «Онегина», к тону пренебрежения и даже презрения по отношению к российскому застою, который сквозит в романе, или даже к бутадам иронического характера вроде замечаний о вреде севера для Пушкина. Вероятнее, что эти слова относились к глубоко заложенной в основе романа мысли о судьбах культуры и морали русской дворянской интеллигенции, мысли, принципиально отрицавшей общий господствующий тип этой культуры и морали. Преувеличение в словах Пушкина все же есть. Во всяком случае они ничего не говорят о нарочито сатирическом характере романа и во всяком случае они не могут указывать на сатирическое освещение в нем бытового материала. «Бытовизм» пушкинского произведения не сатиричен в смысле традиций сатиры той эпохи. В начале работы над «Онегиным» Пушкин опасался цензурных затруднений по отношению к роману: причины этих опасений заключались не только в политических намеках в тексте романа, но и во всем известной изуверской глупости цензуры, чинившей препятствия опубликованию самых, казалось бы, невинных вещей; а ведь Пушкин был политически-ссылным и к его творчеству могли особенно сильно придирались. 4 ноября 1823 года Пушкин писал Вяземскому об «Евгении Онегине»: «О печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша так своенравна, что с нею невозможно и измерить круга своего действия — лучше об ней и не думать...» Через несколько дней, 16 ноября, он писал Дельвигу: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-нельзя. Бируков ее не увидит, за то, что он фидитя, блажной дитя». «Забалтываюсь» — это едва ли определение сатирического тона. Следует также напомнить, что опасения Пушкина оказались не-

основательными: цензура без затруднений пропустила первые главы «Онегина»¹.

Уже через два-три месяца после упомянутых писем Пушкин возвращается к вопросу о сатире в «Онегине» в письме к брату (январь — начало февраля 1824 года); он пишет о своем романе: «Не верь Н. Раевскому, который бранит его — он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал». Очевидно, что в «Онегине» нет ни грана цинизма; следовательно, нет в нем и сатиры. «Сатиру и цинизм» нашел в романе не Пушкин, а Н. Н. Раевский, который «не расчухал» романа и потому бранит его. «Сатиру и цинизм» он увидел, конечно, в том, что роман оказался непохожим на романтический уже привычный шаблон. В январе 1825 года Пушкин возвращается опять к этому вопросу с иной стороны, и тут выясняется, что он понимает самое сатиру вовсе не как пафос учительности, морализирования, а как нечто «легкое и веселое» в поэзии. 25 января 1825 года в письме к Рылеву Пушкин пишет: «Бестужев пишет мне много об Онегине — скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать всё легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии?.. Картины светской жизни также входят в область поэзии». Картины светской жизни — не сатира, как и упоминаемые здесь же Пушкиным *Orglando furioso*, и Вер-Вер, и Дюшенька, и сказки Лафонтена (рядом с ними Пушкин ставит «Онегина»). Наконец через два месяца Пушкин прямо и решительно, в письме к самому Бестужеву (от 24 марта), отвергает сатирический характер своего романа. Противоречия здесь нет; ранее Пушкин говорил о сатире, как об иронии, шутливости и т. д.; теперь он говорит о сатире, как открытом политическом осуждении. Пушкин осознал свою манеру; поэтому же он отвергает сближение своего романа с «Дон-Жуаном» Байрона, с которым сам ранее сопоставлял его (в роде «Дон-Жуана» — Вяземскому, 4 ноября 1823): «Твое письмо очень умно, но все-таки ты не прав, все-таки ты смотришь на Онегина не с той точки, все-таки

¹ Между тем эти же опасения мы находим в письме Пушкина к А. Бестужеву от 8 февраля 1824 года и в письме к Вяземскому от 15 июля 1824 года.

он лучшее произведение мое. Ты сравниваешь первую главу с Д.[он] Ж.[уаном]. — Никто более меня не уважает Д.[он] Ж.[уана]..., но в нем ничего нет общего с Онег.[иным]. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня с а т и р а? о ней и помину нет в Евг. Он. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово с а т и р и ч е с к и й не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен...»

Как известно, Бестужев, как и другие литераторы его круга, не понял «Евгения Онегина», не понял смысла движения Пушкина вперед и запоздало требовал от него романтизма. Между прочим, именно отсутствие в «Онегине» злой сатиры вызвало его недовольство. Он не мог выскочить из привычных представлений о том, что бытовой материал должен фигурировать в литературе непременно с признаками резкой оценки, непременно, как аномалия, как «ненастоящее» бытие, как «особый случай». А у Пушкина все дело было в том, что быт давался в качестве самого основного, типического, нормального объекта поэзии. Так в эстетических привычках предшественников Пушкина любовь, поэзия, вдохновение, политические идеи, идеи свободы — все это норма «подлинного» бытия, это поэзия жизни, это никоим образом не может быть усмотрено в самом быте, а непременно должно вырваться из быта, противостоять ему. Наоборот, у Пушкина все это — и уже в I главе «Онегина» — дано в самом быте, так что деление действительности на высокую, бытовую, и низменную, бытовую, отпало. Вместе с этим отпало и литературно-стилистическое понятие о высоком и низком, то есть жанрово-сценическая классификация тем. Быт уже не является чем-то низким в искусстве и признаком низких или сатирических жанров. Быт стал нормальным, первичным материалом, проявлением человеческого бытия вообще. В то же время быт потерял интерес как самоцель изображения искусства аномалий и моральных процедур, но подчинился понятию закономерности. Пушкин — нимало не бытописатель, не нравоописатель. Для него быт — не суть темы, проб-

лемы, идеи произведения, а лишь форма бытия, лишь проявление сущности. Поэтому у него быт — лишь фон, среда, а суть его романа — движение и соотношение его немногочисленных героев. Если бы у Пушкина не было реального быта в «Онегине», а были бы одни чувства и идеи, Бестужеву было бы легче понять роман; если бы у Пушкина был один только быт, без высоких тем любви, культуры, творчества и т. д., Бестужев легко понял бы роман и примирился бы с ним, поставив его в ряд с многочисленными нравоописательными романами, очерками, посланиями и т. п. Но соединения и того и другого, но высоких тем любви, свободы, творчества в окружении быта, вырастающих из быта, не мог перенести Бестужев, как не могли перенести всего этого в «Онегине» и Рылеев, и Языков, и другие передовые романтики.

Разбираясь в приведенных замечаниях Пушкина, рассыпанных в его письмах, мы лишний раз убеждаемся в том, насколько осторожно надо оперировать показаниями эпистолярного наследия писателей, и в частности Пушкина. Как видим, самая терминология писем сбивчива, требует уяснений. Кроме того, на формулировки письма влияют и личные отношения с адресатом и настроения минуты и многое другое, искажающее подлинную сущность творческого замысла, не всегда при этом рационально осознанного автором. Отсюда и противоречия (чаще всего кажущиеся), уступки и легкие отказы от прежних суждений. В письме Бестужеву Пушкин уже готов отказаться от формулировки предисловия к первой главе «Онегина», появившегося за месяц до написания письма (первая глава вышла в свет 15 февраля 1825 года): «Самое слово с а т и р и ч е с к и й не должно бы находиться в предисловии». Между тем в предисловии терминология этого вопроса тоже весьма сбивчива. Пушкин писал от лица издателя так: «Несколько песен, или глав Евгения Онегина уже готовы. Писанные под влиянием благоприятных обстоятельств, они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора Руслана и Людмилы. Первая глава... напоминает Беппо, шуточное произведение мрачного Байрона... Но да будет нам позволено обратить внимание читателей на до-

стоинства, редкие в сатирическом писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение строгой благопристойности в шуточном описании нравов». Итак, с одной стороны — сатирический писатель, с другой — веселая, шуточная поэма, и сопоставление с «Русланом и Людмилой» и с «Беппо». В самом предисловии есть некоторая доля лукавства: очевидно, что даже первая глава «Онегина» вовсе не такая уж веселая и шуточная вещь, как об этом говорит воображаемый издатель, может быть гораздо более наивный, чем реальный автор, все еще думающий о цензуре и стремящийся обмануть и запутать ее. Все это еще яснее видно в черновом варианте того же предисловия, где есть такие места: «Говорят, что наши дамы начинают читать порусски, — смело предлагаем им произведение, где найдут они под легким покрывалом сатирической веселости наблюдения верные и [занимательные]. Другое достоинство почти столь же важное, приносящее не малую честь сердечному незлобию нашего Автора, есть соверш[енное] отсутствие оскорбительной личности. Ибо не должно сие приписать единственно отеческой бдительности нашей цензуры, блю[стительницы] нравов, государст[венного] спокойствия...» и т. д. Здесь вместе и сатира и веселость — и тут же ироническое указание на цензуру.

Итак, бытовой материал в «Евгении Онегине» одновременно и понижен и повышен в своем значении по сравнению с предшествующей ему литературной традицией. Понижен потому, что он лишен значения самостоятельной, отдельной темы и стал фоном главного, «высокого» действия. Повышен потому, что он перестал быть отклонением от нормы высокого, курьезом и случайностью, а сделался характеристикой действительности, основой типического изображения героев. Это изменение значения бытового материала в свою очередь является функцией радикального изменения его идейной интерпретации. Быт дан у Пушкина не в порядке моральных назиданий, а в порядке о б ъ я с н е н и я людей, как база формирования их характеров, их идейного содержания, то есть как закономерная и общая основа индивидуальности. Так бытовой фон образует картину воспитания Онегина, как и конт-

растную ей картину воспитания Татьяны; тем самым он определяет содержание их характеров, типов, морали и культуры, их идейных сущностей. О воспитании говорили и прежние нравоописательные романы, но иначе. У А. Измайлова в «Евгении» повествуется о воспитании героя: его воспитатели негодяи, и он стал негодяем (у него и фамилия — Негодяев); это индивидуальная случайность морали отдельных лиц. У Пушкина иначе: Онегин воспитан средой, типом культуры, историческим укладом жизни общества; его воспитание закономерно, исторично. Оно может стать основой трагедии скорее, чем сатиры. Так и происходит: иронический легкий тон сменится трагической развязкой. И опять: у Измайлова быт — уродство, у Пушкина — история. Евгений Измайлова — моральная аномалия; Евгений Пушкина — исторический тип. Еще Белинский сказал: «Прежде всего в Онегине мы видим поэтически-воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития. С этой точки зрения Евгений Онегин есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица. Историческое достоинство этой поэмы тем выше, что она была на Руси и первым и блистательным опытом в этом роде. В ней Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания: заслуга безмерная!» («Сочинения Александра Пушкина», статья VIII).

Особую роль в подготовке «Евгения Онегина» именно в плане изображения современного бытового материала сыграла комедия, и в частности русская комедия. Здесь важны два этапа развития русской комедии, связанные с именами Фонвизина и Грибоедова. Не случайно оба эти имени спаяны в черновом наброске отрывка седьмой главы «Онегина»:

Как [живо] колкий Грибоедов
В сатире внуков описал,
Как описал Фонвизин дедов... и т. д.

Оригинальное создание «Недоросля», не имеющее ни прецедентов, ни аналогий в западных литературах, явственно подготовляло реалистический метод

Пушкина и, в частности, метод «Евгения Онегина» в самой глубокой его сущности объяснения человека и его характера общественными причинами, показанными в форме бытовых картин обыденности. Само собой разумеется при этом, что Фонвизину не был доступен историзм пушкинского мышления. К тому же пьеса Фонвизина — проза, и она не подводила к решению проблем поэтического повествования.

Комедия Грибоедова не была известна Пушкину в пору создания им первых глав «Онегина». Впрочем, ей предшествовала традиция стихотворных комедий Княжнина и Шаховского, хорошо знакомых Пушкину еще в 1810-х годах.

«Горе от ума» еще раз свидетельствует о том, что идейно-творческие устремления и искания Грибоедова были весьма близки к пушкинским, как и о том, что Грибоедов не дошел до завершающих пушкинских решений тех проблем, которые одинаково волновали обоих поэтов и разрешались ими в аналогичном смысле. Мы найдем в «Горе от ума» и высокую общественную тематику, крепко впаянную в бытовую картину общества, и сочетание любовной интриги с множеством образов общественно-бытового фона, и самое понимание характера как продукта исторической среды. Все это реализовано, однако, по преимуществу в отрицательных персонажах; в этом глубокая связь «Горя от ума» со старой традицией литературы. Подобно Пушкину, Грибоедов нащупывает проблему характера в его движении, становлении, формировании, но в то время, как Пушкин решает ее, раскрывая сложную эволюцию своего героя, Грибоедов останавливается на рассечении единого типа на две его эволюционные части (из Молчалиных получаются Фамусовы). Как и Пушкин, Грибоедов ставит и в значительной мере разрешает проблему стихотворного языка как объективного выражения объективного исторического бытия данного общества; язык Грибоедова — гораздо более реальная сфера, чем профессиональный язык фонвизинских героев, хотя рудименты военного языка Бригадира есть в речи Скалозуба, а рудименты подьяческого языка — в речи Молчалина. Язык героев «Горя

от ума» — это различные аспекты салонных и интеллигентских аргументов, нормализованные и «возведенные в перл создания» поэтической обработкой мастера. Именно эта объективно-историческая установка слога «Горя от ума» заслужила высокую оценку Пушкина, похвалы передовой критики и гневные и раздраженные нападки отсталых критиков, вызванные «неправильностью», «жесткостью» обыденных оборотов комедии. Однако же речь Чацкого, как она ни выразительна в качестве типической для романтиков той эпохи, все же в некоторых местах становится как бы пламенным монологом самого поэта-автора, обращенным к публике. Отсюда же и вся структура диалога, бросающего в публику как бы лозунги и летучие слова, превращающего сцену в кафедру, а зрительный зал в народное собрание. Великая комедия Грибоедова — произведение поистине революционное. Но, став на путь реализма, Грибоедов не продвинулся так далеко, как Пушкин. Впрочем, мы должны помнить и дату создания «Горя от ума». Ведь «Онегин» был закончен через шесть лет после завершения комедии Грибоедова.

При всех указанных отличиях «Горя от ума» — это значительный этап на том пути русской литературы, который был завершён «Евгением Онегиным», более того, это явление уже реалистической и глубоко прогрессивной мысли. Можно сказать с уверенностью, что ни один русский писатель 1820-х годов, кроме Пушкина, не видел и не понимал тех проблем грядущего искусства реализма, которые увидел и попытался разрешить Грибоедов. Не его вина, что он не дошел до конца в решении их. Между тем именно близость «Горя от ума» поискам и творческим размышлениям Пушкина обусловила возможность органического и легкого усвоения Пушкиным во второй половине «Онегина» мотивов и некоторых стилистических принципов грибоедовской комедии. Читая пушкинский роман, мы с трудом можем отличить манеру первых глав, написанных до знакомства поэта с «Горем от ума», от последующих, в которых «Горе от ума» уже учтено. Это значит, что воздействие «Горя от ума» не изменило основных установок романа ни в идейном или образном, ни в стилистическом отношении, а ответило на

тенденции, свойственные роману и заложенные в нем. Это в свою очередь измеряет близость пути обоих поэтов.

3

Пушкин писал «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» одновременно. Ему удалось разрешить проблему реализма в исторической трагедии в теснейшей зависимости от разрешения проблемы народа и народности как категорий исторического бытия. Совершенно так же он мог разрешить и разрешал проблему реализма в романе о современных людях, опираясь на ту же проблему народа и народности, но в ином ее аспекте. В исторической трагедии народ выступал как носитель воли истории, как ее основа и закон. В современном романе идея народности служила основой культуры, этического содержания личности, критерием ее ценности. В исторической трагедии народ выступал как вооруженная масса, в современном романе ставившем проблемы культуры, этики, быта, — как стихия фольклора. Именно идея народности дала Пушкину возможность поднять изображение быта до идеала. Она же позволила ему осудить ненародные или антинародные проявления быта судом, несравнимым с филистерским морализованием его предшественников.

Построить современный бытовой роман на идее народности было новаторством огромного значения. В этом смысле «Евгений Онегин» явился поворотным пунктом всей европейской литературы. Идея народности не только перестраивала понятие о быте и о современности, но и сама глубочайшим образом перестраивалась, облекаясь в черты быта и современности. Понятие о народе у романтиков, с одной стороны, представало как некая абстракция, как возвышенная мечта, противостоящая конкретно-низменной реальности, а с другой стороны — наполнялось представлениями о давно исчезнувшей древности, об утраченном современной цивилизацией единстве национального духа. Еще Чацкий тосковал о национальном строе культуры, утерянном дворянской верхушкой: ведь и сам Чацкий одет в тот же фрак. Еще Катенин, в поисках нацио-

нально-народного начала, считал необходимым уходить в древние легенды и в древнюю героику. Национально-народный дух у романтиков, как и у предромантиков XVIII века, — это далекое прошлое народа, если и сохраненное в его «низах», то лишь в виде рудимента, противостоящего книжной интеллигентской культуре. Национально-народный стиль у них мифологизирован, декоративен, театрален и приукрашен. Только Грибоедов сделал попытку перенести тему народности и народа в современность, сохранив героику патриотического подвига и пафос легенды при герое — современном мужике. Этой попыткой был план драмы о 1812 годе; этот план-набросок возник ранее того, как был закончен «Евгений Онегин». К тому же он так и остался у Грибоедова только планом, гениальным замыслом, не одевшимся плотью художественного создания, не ставшим фактом литературы.

Когда Грибоедов-Чацкий мечтал о введении взамен фрака «русского платья», национальной народной одежды, он вовсе не имел в виду зипун или рубаху современного ему крепостного крестьянина, а думал о декоративном боярском костюме, то есть костюме, определенном для него не столько сословностью, сколько древностью. В «Горе от ума» Чацкий говорит о своем «староверстве» и, тоскуя об утере «национального» начала в русской жизни, определяет эту утрату как отказ от «старины святой».

Народность, как норму и идеал, можно было искать в древности, но не в современной реальности. Древних русских крестьянок сколько угодно можно было называть в стихах «девами». Когда же Пушкин назвал в «Евгении Онегине» девою современную крестьянку, Б. Федоров обиделся. Криминально при этом было даже не только то, что говорилось о современной крестьянке, но прежде всего то, что давалась бытовая, непарадная картина:

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке, распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучина перед ней.

Неприемлемо было появление «девы», то есть «высокого», среди коров, хлева, лучины и т. п. Ведь даже Федоров не счел бы возможным опротестовать знаменитые стихи Державина

Если б зрел ты дев сих красных,
Ты б гречанок позабыл
И на крыльях сладострастных
Твой Эрот прикован был.

(«Русские девушки»)

Между тем эти девы — русские современные девушки и, видимо, крестьянки, пляшущие на лугу «бычка», и о них говорится в «народном складе»: «...их брови соболины, полный искр соколий взгляд...» Но дело в том, что эти девушки пляшут весной на лугу, что в рамку стихотворения введены Анакреон и Эрот, что девушки так изящны, как будто описывается не деревня, а придворный маскарад (так оно и есть), и что, следовательно, тема народной пляски русских девушек, народности вообще, здесь абстрагирована от современной деревни и возведена в национальный миф. «Высокое» мифа и мечты романтика о народности естественно сочетается со словом «дева». Но коровы и хлев с этой точки зрения не могли сочетаться с ним. Надо было увидеть народность (то есть и «высокое») в той картине, которую нарисовал Пушкин, чтобы отвергнуть претензии Федорова, как это сделал Пушкин, заметивший: «В журнале удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девочками!»¹

Народное, национальное, фольклорное в допушкинском, романтическом, понимании одевается в пышные наряды стилизации, экзотики, и прежде всего, древности. Катенин, переводя «Певца» Гете, или, вернее, перелагая его и перенося действие в условия Руси, являет типический образец такого толкования идеи народности. Ведь дело идет в этом стихотворении о весьма современной идее и теме — о роде и месте поэта, как они понимаются современниками Катенина, о творче-

¹ Примечания к «Евгению Онегину», то же в пушкинской заметке о статье Федорова.

ской программе его самого. Но Катенин мыслит норму поэтического творчества, принятую им для самого себя, в категориях народности; он хочет быть поэтом русским по преимуществу, национальным, народным в романтическом понимании. И вот его личная программа, современная тема одевается образами древней мифологии, образами декоративными, эффектными, стилизованными и весьма далекими от представлений о народе в его современном быте, как крестьянском, так и интеллигентском:

В стольном Киеве великом
Князь Владимир пировал,
Окружен блестящим ликом,
В светлой грядне заседал.
Всех бояр своих премудрых,
Всех красавиц лепокудрых,
Сильных всех богатырей,
Звал он к трапезе своей... и т. д.

Тут характерна и типична не только архаическая стилизация, но и мечты о старинной Руси, где все богато, красиво, бодро, весело, откуда исключаются горести реальной, ужасной правды современной Российской империи. В мифе о «народности» этого толка бояре премудры, девушки красивы, мужчины — сильные богатыри, все блещет, играет силой и полнотой иллюзорного существования. Этот тон не зависит от темы. Трагические мотивы облакаются таким же тоном, — например, в балладах Катенина, или — в лирическом аспекте — в песнях поэтов-романтиков, или в «народных» стихах Кюхельбекера; в этом отношении мало что изменилось со времени «Илья Муромца» Карамзина, «Оскольда» Муравьева или же «Песен древних...» Радищева.

Пушкин в середине 1820-х годов поистине революционно изменяет самую суть понимания народности, в частности, народного искусства и стиля, обнаруживая народное начало не в мифологическом прошлом, а в совершенно реальном настоящем. Носителем народной стихии мысли, стиля, творчества, а стало быть и сознания вообще, оказывается современный народ, так называемый «простолюдин». Фольклор, понимаемый по-прежнему как выражение народного духа, осмысливается

в качестве искусства «низов», а вовсе не как искусство древности. Народность и фольклор теряют народность легенды и сливаются с представлениями об обычной, даже обыденной жизни. В этом смысле показательны народные мотивы, появляющиеся в поэзии Пушкина в 1825—1826 годах, например строфа о фольклорных песнях в «Зимнем вечере»:

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя, где же кружка?
Сердцу будет веселей.
Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Разительное отличие и смысла и всего тона, и самого слова этих пушкинских строк хотя бы от приведенного отрывка катенинского «Певца» очевидно. Перед нами восприятие фольклора как живой песни, бытующей в народе в дни Пушкина, песни, выражающей эмоции и мечты и жизненные представления не некоего предполагаемого древнего россиянина, а реальной современной Арины Родионовны. Поэтому фольклорный стиль сочетается не с декоративной стилистикой «лепокудрых» красавиц, а с такими разговорно-бытовыми формулами, как «добрая подружка», «выпьем с горя» и др. Поэтому же фольклорные мотивы окружены образами обыденно-бедного, даже убогого деревенского быта: пьют не из чаши, а из «кружки», буря «шумит соломой по кровле обветшалой», жилье — не терем, а «ветхая лачужка», и она «и печальна и темна»; тут же — жужжащее крестьянское веретено. Слог совершенно лишен архаизации; язык — это обычный пушкинский язык. Современному русскому поэту нет необходимости драпироваться в экзотические одежды для того, чтобы стать народным; для этого надо лишь соприкоснуться с бытием и песней окружающего его народа. Самое существенное здесь именно то, что Пушкин вводит фольклорные мотивы в свой собственный мир поэта-интеллигента, что он снимает непреходимую ранее грань между темой современной, лирической, и темой

народной. Стихотворение посвящено раскрытию темы печали и убогого бытия опального поэта, угнетенного современной ему страшной жизнью. И вот просветом в этой тоске и безысходности оказывается обращение поэта к няне, к простой русской крестьянке и человеку из народа, погружение поэта в родную стихию крестьянской песни, в успокоительный ритм труда крестьянской женщины. Таким же образом и в то же время Пушкин пронизал идеальный образ Татьяны в «Евгении Онегине» мотивами фольклора. А ведь Татьяна — дворянская девушка и любительница французских романов, то есть «интеллигентской» культуры.

Аналогичный характер имеет первый опыт пушкинской народной баллады «Жених», относящейся к 1825 году. Пушкин решительно противостоит в ней и романтической балладной традиции и катенинской народной балладе «Убийца», построенной на морализме и идее рока, чуждых народному сознанию. Пушкинская баллада конкретна в бытовом смысле («купеческая дочь»). Ее сюжет — в классификации русского фольклора, дает тип не легенды, не былины, не песни, а скорее народного анекдота и разбойничьей сказки. Никакой архаики ни в сюжете, ни в стиле баллады нет. Более того, ее стиль содержит не только фольклорно-поэтические, но и народно-диалектные, разговорные формулы. В этом — специфика и глубокая оригинальность «Жениха». Предромантики XVIII века, а за ними и романтики ввели в поэзию, стилизующую фольклор, особые «поэтические» народные формулы, связанные с представлениями о народной поэзии, но не о народе в социальном плане. «Белые лебеди», «ракитов куст» у Катенина («Мстислав Мстиславич»), всяческие «красные девицы» (а не просто «девица», как у Пушкина в «Зимнем вечере»), «злат терем», «ласковый князь» и т. п. — таковы формулы этого фольклорно-поэтического стиля. У Пушкина в «Женихе» эти традиционные формулы есть, но они даны скупой и не определяют собою характера текста, хотя и играют роль как один из элементов стиля. Таковы, например, «Раз у тесовых ворот», «У вас товар, у нас купец», «И перстни золотые, и платья парчевые». Но гораздо обильнее в качестве основного тона и характера речи, ее фона и базы

Пушкин вводит в текст не условно-поэтические формулы традиционного фольклора, а формулы разговорной народной речи, например: «Без памяти вбежала», «К Наташе стали приступить», «Дрожит и еле дышит», «Опять пошла с сестрами сидеть за воротами», «не вздорный не зазорный», «Катаясь, видел он вчера», «Она сидит за пирогом, да речь ведет обиняком», «Одной в светелке скучно» и т. д., — вплоть до концовки, объединяющей языковую традицию песни с живым говором народа:

Прославилась Наташа!
И вся тут песня наша.

Конечно, это не значит, что Пушкин вообще не видит традиционности фольклора и его древнего происхождения. Но это значит, что для Пушкина фольклор — это по преимуществу поэзия народа, тогда как для его предшественников фольклор это «древние русские стихотворения», то есть поэзия общенациональной старины.

Наиболее глубоким проявлением новаторского пушкинского «фольклоризма» в поэзии были его «Песни о Степане Разине». Недаром сам поэт так стремился их напечатать. В этих «Песнях» Пушкин окончательно отказался от стилизации «нарядности» и тем более от архаики. Он отказался от размера, от всего облика книжного стиля, от нормы интеллигентно-книжной литературной речи (отсюда: «Ты разбойник лихой, ты разгульный буян» — в применении к положительному герою). Вместе с тем он отказался от норм привычно литературных сюжетных ходов романтического (балладного) типа. Когда астраханский воевода требует у Стеньки шубу, по литературному штампу следовало бы, что грозный Стенька, герой и разбойник, должен расправиться с воеводой. У Пушкина все кончается весьма добродушно: «Добро, воевода. Возьми себе шубу. Возьми себе шубу. Да не было б шуму». Пушкин отказывается даже от представления, будто стихотворное повествование должно иметь сюжет. Третья пушкинская песня лишена сюжетного движения; она довольствуется только мотивом, элементом повествования. Все это вместе взятое, в соединении с парази-

тельно близким к народу складам речи, приводит к тому, что «Песни выглядят, как имитации, своего рода подделка под подлинный фольклор. Такое впечатление лишено, впрочем, основания и даже смысла. Новейший исследователь легко обнаруживает принципиальные отличия оригинальных песен Пушкина, скажем от записанных им же подлинно фольклорных произведений, не существующих без мелодии, обосновывающей все речевые элементы текста¹. Однако дело не в том, удачно ли Пушкин подделал фольклор, — ведь он вовсе и не собирался выдавать свои песни за подлинно народные, — а в том, что современную народную песню, отнюдь нельзя считать искажением древней поэзии, некогда имевшей все черты «высокой» культуры. И «Слово о полку Игореве», по такому безусловно ложному представлению, дошло до нас в искаженном виде, утерев свою первичную форму поэмы. Исходя из этой точки зрения, поэт, творя в условно-фольклорном духе, подчинял мотивы фольклора литературно-книжным нормам, как бы переводя на современный язык не фольклор, как он есть, а мыслимый им и некогда существовавший прототип нынешнего фольклора. Пушкину всего этого не надо. Он удовлетворен фольклором в таком виде, как он услышал его в Михайловском и окрестных деревнях; ему незачем переводить фольклор, так как он живет для него в современном языке. Все это связано с мыслями о роли народа в истории. Отсюда делается вывод, что «Стенька Разин» — это «единственное поэтическое лицо русской истории» (письмо к брату в ноябре 1824 года). Именно Разин становится темой и героем опытов Пушкина в фольклорном духе, — уже не Олег, не Мстислав Мстиславич, не Василько или легендарный Баян, а «Стенька», «грозен Стенька Разин» и его «казаки, ребята молодые». Пушкин ищет «народного духа» не в легенде Оссиана, а в избе, в разгуле казаков, в бунтарской истории народа и в реальности его современного бытия.

Это и привело Пушкина к утверждению народности

¹ С. А. Богуславский, Русские народные песни в записи Пушкина. — Пушкин, «Временник», № 6, 1941, стр. 192.

Крылова уже не как популярности, а как выражения народного духа. Вяземский, романтик, не мог ни понять, ни принять этого. Для него Крылов — это, пожалуй, русский мужик; но русский народ — это Оскольды и Мстиславы древних лет и пышные песни о них, это в более близкое время эпические фигуры «героев и певцов» (века Екатерины). Когда Пушкин сказал (в печатной статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»), что «Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов», Вяземский заволновался.

Пушкин навсегда остался верен отношению к проблеме народности и фольклора, установленному им в середине 1820-х годов. Он творчески реализовал свою позицию в «Песнях западных славян» и в своих сказках, — пожалуй, наиболее отчетливо и полно в «Сказке о попе и работнике его Балде» и в сказке о медведице. Это же понимание проблематики фольклора, недоступное современникам Пушкина, и даже Белинскому, угадывается в наброске его статьи о народных песнях, которая должна была, по всей вероятности, служить планом и предисловием к собранным песням. Пушкин начинает изложение (и, вероятно, самый сборник) не наиболее архаическими темами и жанрами, а историческими песнями, доводимыми до современности, возникшими в ней. Он подчеркивает «новейшее влияние» и связи с новой книжной поэзией, переходя затем к свадебным песням, то есть к живому, бытовавшему в его время в деревне жанру, тесно связанному с жизнью народа¹.

Для Пушкина, как и для всех русских писателей его времени от Шишкова и до Марлинского, понятие народности, «народного духа», было нормой, определяющей идеал культуры. Расхождения могли быть, и были, в понимании характера «народности», содержания «на-

¹ Напоминаю текст этой записи (1832—1833): «Вступление. Но есть одно в осн... Оригинальность отрица... Исторические песни. О Иване Грозном. — О Машурке Темрюковиче. — О Стеньке Разине. — О Цыклере. — О Петре. — О Шереметеве. — О Меньшикове. — Казацк... Далее про Фермора, про Сув... Новейшее влияние. Мера, рифмы... Сумароков. Свадьба: — Семейственные причины. Элегический их тон. Лестница чувств».

родного духа», но не в оценке этих понятий. Почти так же обстояло дело с народной поэзией. И ранее и позднее могли появляться теории, объявлявшие фольклор примитивной стадией искусства по сравнению с книжной поэзией. В 1820-х же годах все относились к фольклору, как к знамени национального духа. Впрочем, и здесь были явные и резкие различия в отношении к содержанию, стилю и характеру фольклора, но не в оценке его значения. Народность и фольклор, переместившись из абстрактной древности в деревенскую современность, не потеряли для Пушкина значения нормы и критерия и по отношению к культуре и морали русской дворянской интеллигенции.

«Евгений Онегин» — это роман о культуре и морали, роман проблемный, если угодно, роман *à thèse*. И тезой романа является изучение вопроса о том, что делает культуру живой и мораль истинной. Ответа на этот вопрос Пушкин ищет — и находит его в критерии народности. Сначала, в первых главах романа, он ищет его в национальном строе психики, а затем углубляет понятие национального до понятия народного.

4

«Евгений Онегин» — роман, основу которого составляют взаимоотношения двух основных героев, Евгения и Татьяны. Если быть вполне точным, надо сказать, что роман построен на трех центральных образах. Третьим, а пожалуй, и самым центральным образом, проведенным через весь роман и объединяющим весь его текст, является образ самого поэта, автора. Его раскрытию посвящены все так называемые «лирические отступления» романа. Автор неотступно присутствует при всех сценах романа, комментирует их, дает свои пояснения, суждения, оценки. Он присутствует не только как автор, литературно существующий во всяком романе, а именно как персонаж, свидетель, отчасти даже участник событий и историограф всего происходящего. Он «материализован», имеет биографию, личную судьбу, характер, весьма широкие взгляды. Поэтому-то едва ли можно согласиться с тер-

мином «лирические отступления» в применении к «Евгению Онегину». Пассажи, обозначаемые этим термином, не совсем обычная лирика, поскольку они имеют целью создание объективного образа персонажа. Немыслимо представить себе пушкинский роман с изъятыми отступлениями: он не только изменился бы, как и всякое произведение, имеющее в своем составе отступления («Дон-Жуан» Байрона, «Война и мир»), но попросту распался бы. Весь остальной текст, определенный в своем составе образом поэта — героя этих отступлений, был бы бессмыслен. Стали бы непонятны ирония, печаль, мысли, пронизывающие весь текст, без отступлений они утратили бы единство, а следовательно, и необходимость.

Поэт, однако, не входит в главную, сюжетную связь романа. Сюжет книги строится на двух героях. Остальные — лишь более или менее самостоятельные элементы фона, служащие лишь для оттенения главных героев. Поэтому они и могут уйти из романа задолго до его окончания; этот их уход (например смерть Ленского) нимало не препятствует продолжению романа и даже не очень влияет на ход сюжета.

Обычная конструкция романтического повествования опирается на одного героя, интимно связанного с самим автором, героя, несущего лирическое авторское начало, героя, дух которого как бы определяет характер и содержание всего остального изображаемого поэтом мира, в том числе и восприятие других действующих лиц. Такое «единодержавие» центрального героя имеется в поэмах Байрона, в «Рене» Шатобриана, в романе Констанана, оно сохраняется и в «Сен-Маре» Виньи, оно же характеризует «Исповедь» Руссо, прозу Стерна, «Вертера» Гете и романтическую лирику — например, Жуковского и Ламартина. Вокруг одного образа, для которого остальные служат лишь аксессуаром, строятся и многие произведения послепушкинской поры — например, «Рудин». По этому же принципу созданы два первых и главных романа Гончарова: Адуев-старший оказывается в конечном счете лишь орудием «воспитания» героя и пояснением его, развитием его же типа, а Штольц — лишь поясняющим контрастом к Обломову. Еще раньше анало-

гичный принцип композиции был применен в «Герое нашего времени». Пушкин примыкает к иной традиции в данном вопросе и формирует, в свою очередь, другую традицию. За его плечами стоит традиция, подготовившая реализм и не скованная индивидуалистическим монизмом личности. После него придет искусство Гоголя, полностью разбивающего «единодержавие» героя, традиция, завершенная «Войной и миром».

В пушкинском творчестве уже в 1820-е годы устанавливается — как характерное явление — не однорогая композиция. Она появляется рано, еще в романтической поэме — в «Бахчисарайском фонтане» (Мария — Зарема), вновь уступая в «Цыганах» место единству героя. Она не актуальна в «Графе Нулине», но и эта поэма — не с одним героем, так как она строится вообще не столько на центральных характерах, сколько на единстве события, анекдота. Единство поэмы, собранной в теме одной личности, преодолено в «Полтаве», как и (в условиях романа) в «Арапе Петра Великого». Двух героев мы видим в «Моцарте и Сальери», по меньшей мере двух — в «Капитанской дочке», двух — в «Медном всаднике» (Евгений — Медный всадник) и т. п. Однако классическим типом произведения, в котором основная проблема раскрывается не в характере одного героя, а в сопоставлении двух характеров, является, без сомнения, «Евгений Онегин».

Метод, добытый Пушкиным в лирике и в драме 1820-х годов, применен им и в стихотворном романе: теперь он понимает человека не как метафизическую сущность, а как историко-национальное явление, как тип. Характер для него — не сама себя определяющая субстанция, а в общественно значительных своих чертах — результат объективных причин истории данного народа. Отсюда тема воспитания, отсюда и обстоятельная биография героя — и Онегина и Татьяны, биография, раскрывающая среду, сформировавшую героя и объясняющая его психологический строй. Такая биография не была, конечно, свойственна романтическим повествованиям. У Пушкина она основа его реалистического метода. Понятия среды и типа — едва ли не главные понятия реализма. Выведение человека как типического явления истории из объективных причин

среды («типических обстоятельств») — принцип реализма. Одни и те же причины в одинаковых условиях рожают одинаковые следствия; одна и та же среда воспитывает сходные — при всех индивидуальных различиях — психологические явления, характеры. Изображение одного из них, выдвигающее, при всей индивидуальности его, общие черты, добытые не путем логической абстракции, а объясняемые единством исторического происхождения (средою), есть собирательное изображение многих людей, живущих и воспитанных в аналогичных условиях; это и есть изображение типа, типического явления, типического характера. После Пушкина мы увидим непременно обстоятельное изображение биографии и, в частности, воспитания героя у всех почти писателей-реалистов XIX века. Таков рассказ о детстве и юности героя у Гончарова (Адуев, Обломов), Тургенева (биография Рудина, воспитание и жизнь Лаврецкого, Лизы Калитиной, Елены Стаховой и других), у Чернышевского (Лопухов, Вера Павловна, Кирсанов, Рахметов); еще раньше — у Гоголя (Чичиков), затем у Герцена (Бельтов и др.).

В характеристике Онегина различимы довольно явно два вида признаков: одни — природные, индивидуальные и от воспитания не зависящие (Онегин — умен, Онегин — значительный, яркий человек); другие — социальные, определенные вне героя лежащими причинами. Онегин при всех своих достоинствах как бы — «лишний человек» своего времени. Эти признаки, обусловленные воспитанием и средой, и есть типическое содержание образа Онегина. Так делится проблема человека, личности в изображении искусства, так расходятся в разные стороны две темы, две линии в его понимании: с одной стороны — возможности, потенциал личности, с другой — его реализация в данной среде. Это деление, восходящее к идее Руссо («Человек рождается добр» и «Все прекрасно, выходя из рук создателя, все становится отвратительным, проходя через руки людей»), было реалистическим по методу. Его внутренняя направленность адресовалась тому ложному строю жизни, который не давал человеку умному, хорошему, даровитому реализовать свои возможности и искажал его облик, делая из него либо

кимвал бряцающий, либо опустошенное и неприкаянное существо. Это деление неизбежно ставило вопрос: кто виноват? Почему у человека нет возможности осуществить заложенные в нем потенции? Нет необходимости распространяться о том, что это деление присутствует в построении образа Печорина, что его же мы встретим в образах Бельтова, Рудина, Адуева, Обломова (и даже в приглушенном виде в Адуеве-старшем и в Штольце), Катерины (в «Грозе») и еще в Раскольникове, что оно было преодолено или снято только Львом Толстым и Чернышевским, каждым по-своему.

Это было чрезвычайно важнее и далеко идущее положение, своего рода открытие Пушкина. Изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал теперь не столько человек, сколько среда. Изображая личность, поэт имел в виду как свою тему и объект художественного изучения — не столько ее особенности как личности, сколько среду, воплотившуюся в ней. В свою очередь среда, как объект литературы, изображалась непременно через личность, на которую она воздействует, формируя ее, то есть изображалась не статически, не как метафизическая сущность, а в ее действии, в результатах ее действия, в ее активности, в ее функции. Мир предстал, следовательно, не в виде иерархии или ряда неподвижных субстанций, а в виде движущегося потока элементов, воздействующих один на другой, в виде сил, энергий, направленных стремлений, активного развития. Не эта ли активность, динамичность восприятия мира, открывающая возможность оптимистического выхода из трагической и дурной данности, пронизывающая творчество зрелого Пушкина, делает его поэзию такой жизненной и светлой?

Когда писатель-романтик рассказывал о детстве своего героя (например, в «Рене»), он показывал, что с самого рождения душа избранного человека таила в себе семена своего будущего облика. Для него важно было внушить мысль о неизменности, независимости и самостоятельности характера от какой бы то ни было среды. У Пушкина — наоборот. Но ведь и Татьяна «в семье своей родной казалась девочкой чужой!» И ведь Татьяна чувствует себя такой близкой героиней

ням романтических повествований! Однако Пушкин и в этой детали верен своему методу. Татьяна чужда семье Лариных, но она сформирована средой, только эта среда — не семья Лариных, а русская деревня, народная поэзия, няня — с одной стороны, и именно эти самые романтические книжки — с другой. Татьяна — романтическая душа, но Пушкин уже не романтик. Он знает, что романтизм — это определенное, исторически конкретное явление, течение, общественное настроение, реально и объективно существующее, что романтизм — это свойство среды, воздействующей на человека и, несмотря на свою ущербность, способное в некоторых условиях спасти его от житейской пошлости. Романтизм — это в то же время болезнь интеллигенции века, болезнь, от которой избавился сам Пушкин и которую он теперь как бы изучает, смотря на нее извне. В «Евгении Онегине» не только Татьяна — романтическая душа. И Ленский романтик; овладел и Онегиным, но не романтизм Руссо, Ричардсона, Сталь, то есть не романтизм ранний, входивший в кругозор провинциальной барышни Татьяны, а романтизм Байрона и Констанана — мрачно-пессимистический, безысходный и обреченный. Онегин тоже романтик, Онегин — но не Пушкин, сочувствующий его романтическому отщепенству и подсмеивающийся над его разочарованием. Романтические увлечения Онегина, по Пушкину, вовсе не являются неизбежной и предостановленной чертой его характера. Они прямое влияние среды, книг, моды, простой мимикрии героя. С другой стороны, они следствие пустоты самой жизни Онегина, его ненужности.

Влияние моды вызывает иронию поэта, историческая обреченность вызывает печальное и сочувственное раздумье Пушкина, но в обоих проявлениях своих тема романтизма в образе Онегина раскрыта как свойство типа. В этом отношении учеником Пушкина будет Лермонтов в конце своего идейного пути. И у него Печорин — романтик, и его романтизм — не личная особенность, а закономерная и уже социально-обусловленная болезнь века. И здесь романтизм — тема, а не метод, потому что Лермонтов изучает и изображает романтика методом реалиста. То же позднее будет

и у Гончарова в «Обыкновенной истории» и, пожалуй, еще в «Обрыве» (Райский). А разве не тот же путь, независимо от Пушкина и позднее его, прошел западный роман от смутного еще решения той же проблемы у Бальзака («Утраченные иллюзии») и Жанена («Chemin de traverse») вплоть до «Госпожи Бовари», реалистического романа о романтически настроенной душе? Разделив в своем герое человека-потенцию и человека-реализацию, человека-личность и исторический тип, Пушкин создал необходимое условие для изучения, изображения и оценки второго звена этого деления — типа. И этим он надолго определил метод реализма.

Изображая и оценивая Онегина, Пушкин осуждает его, противопоставляя Онегина своему идеалу, Татьяне. Осуждение Онегина, как и прославление Татьяны, относится не к личным, человеческим, врожденным свойствам обоих героев. Как личности-потенции, они равны друг другу, они достойны друг друга, они оба прекрасны; они даже тайно и глубоко близки друг другу. На этом в значительной мере построен сюжет романа, их невольное влечение друг к другу (например, то, что при первой встрече в Онегине проснулась на мгновение любовь, неожиданно влекущая его к Татьяне). Но историческая реализация их разная, но среда, наложившая на каждого из них свой отпечаток, несходна, и она по-разному оценена Пушкиным. Культура Онегина и Татьяны — не образованность, не цивилизация, а культура как строй мыслей и чувств, моральный уклад их, — во многом противоположна. Пушкин осуждает Онегина как историческое явление. Он любит при этом Онегина как человека, — недаром они друзья, недаром сам Пушкин во многом похож на Онегина, вернее — был похож. Среда Онегина влияла и на самого поэта. Но он, Пушкин, поднялся над этой средой и осудил ее в Онегине. Осуждая Онегина на несчастье, на гибель, на роль носителя беды для всех окружающих его людей, Пушкин, однако, не может не видеть, что во многом повинна роковая сила исторического уклада. Так создается роман, пронизанный явственной тенденцией суда, роман «с моралью», и в то же время выдвигающий вперед обвинение общественное. Онегин — отчасти жертва и в своем не-

счастья, и в своих проступках и недостатках — от убийства до «душевной пустоты». Преступник — дурное общество, его и надо карать. Именно отсюда идет идея общественного, а не лично-морального суда, так глубоко вошедшая в русскую литературу XIX века, идея, которую последовательно и настойчиво пропагандировал Чернышевский, которая стала орудием освободительной борьбы передовых сил русского общества и которая в ином течении приведет впоследствии и к нравственным исканиям Достоевского, и к эпиграфу «Анны Карениной». Снять моральный суд личности в этой системе мыслей означало в конце концов осудить «среду» (в самом широком, философском и общественном смысле), потребовать ее замены другой. Какой? Это могло толковаться писателями различно, но во всяком случае не похжей на ту, которая была.

Следовательно, вопрос стоит так: в чем заключается обвинение, выдвинутое в романе против среды Онегина, какова причина нравственной, а в конце концов и физической (за пределами романа) гибели Онегина? Ответ на эти вопросы определяется сравнением биографии и характера Онегина с биографией и характером Татьяны. Воспитание Онегина лишено национальных основ и в этом смысле пусто и бесплодно. Жизнь молодого Онегина чужда жизни страны и народа, не имеет никакого отношения к глубоким органическим процессам, протекающим в толще народа. Бытие всей среды Онегина искусственное, не выросшее из почвы национальной жизни, ненужное нации, эфемерное. Онегин живет в светском Петербурге, городе искусственном, городе моды, а не обычая, городе власти, а не народа. Среда Онегина — даже не весь Петербург, а именно «свет», то есть условное объединение людей, посторонних нации, людей, культура которых космополитична и ненародна. Сущность этой среды предопределяет возможность двух отношений к ней: либо подчинение этой среде, то есть путь отрыва от национально-народной жизни; либо восстание против нее, борьба с ней; вторым путем пошли декабристы, пошел и сам Пушкин; первый путь, даже если на него станет хороший по натуре человек, дает Онегина. В этом зерно всей проблемы. Для Пушкина вопрос о человеке,

вопрос о его характере — это и есть вопрос о его культуре в том широком смысле, о котором мне уже приходилось говорить. Характер у Пушкина историчен, включен в общую концепцию исторического бытия. Холодность Онегина, мечтательность Ленского, душевная чистота и глубина Татьяны — все это черты их характеров, и в то же время проявления их исторической типичности, обусловленные средой, эпохой, воспитанием. Ленский подобен романтикам-поэтам, его мечтательность и восторженность — не просто свойство юности, а именно качество европейской интеллигентской культуры на определенном этапе ее развития. Так же и холодность Онегина первых глав романа — явление «века», типическая черта «современного человека»

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой...
...С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пупом.

Так же и душевная прелесть Татьяны, по концепции Пушкина, — это проявление исторически сложившегося принципа народной жизни. Городские кузины Татьяны уже лишены ее качества, так как московский свет не формирует в человеке, в женщине таких качеств. В свою очередь культура общества определяется своим отношением к общенациональной жизни. Культура, чуждая содержанию народной истории, пуста: людям этой культуры попросту нечего делать в жизни. Только участие в истории народа дает смысл, пафос, целеустремленность всякой человеческой деятельности. Космополитическая культура петербургского «света» несет в себе смерть, а не жизнь. Беда Онегина в том, что он человек «света»; вина «света» в том, что он даже из лучших людей делает Онегинных. Ведь и преступление Онегина — бессмысленное убийство прекрасного юноши-друга — объяснено в романе именно как преступление, совершенное не по закону народной жизни или обычая, не во имя какой-либо цели общего значения, а как поступок, подчиненный законам «света», условной светской чести. Это преступление чуждо потенциально-благородной душе Онегина, но эта душа покорна своей среде; «Но дико светская вражда / Бойтся ложного стыда» (VI, 28).

Однакоже из той же «светской» среды вышли и герои 14 декабря, благороднейшие и нимало не «лишние» люди, — и Николай Тургенев и князь Волконский, и даже Пестель и многие другие им подобные, как и Пушкин и Грибоедов и Чацкий Грибоедова; из той же среды вышли прекрасные русские женщины, впоследствии поехавшие за своими сосланными мужьями в Сибирь. Конечно, и Пушкин прекрасно знал, что лучшие явления культуры, идеологии, нравственности его времени возникли тоже в среде дворянской — и даже часто аристократической — интеллигенции. Но эти явления возникли не как прямое проявление социально-культурной сущности «светской» среды, а как противодействие ей и восстание против ее «законов» и уклада. Чацкий не выражает сущность среды Фамусовых, а вступает в трагический конфликт с нею. И Пушкин и Грибоедов выросли в этой среде, но сумели преодолеть ее воздействие и противостоять ей. Они оперлись при этом на другую, более широкую «среду», на среду, которую они понимали как национально-народную почву своего личного бытия. Декабристы восстали и против «света» — во имя блага народа, как они его понимали. Наоборот, Онегин, как типическое явление, не противостоит своей узкой «светской» среде, а несет в себе ее воздействие, выражает ее. Он типичен, как порождение среды, а не как борец против нее.

Вненациональность, вненародность культуры Онегина начала романа подчеркнута Пушкиным во всем изложении — и постоянной иронией, обращенной на эту культуру, и тенденцией представить ее пустой игрой, никому не нужной, и рядом указаний, деталей, фактов. Сюда относятся и чужестранные учителя Евгения (ср. няню Татьяны), и летний сад, заменивший ему русскую природу, и бессмысленное «образование», полученное им, и его экономические «теории», опровергаемые — увы! — реальностью русской помещичьей экономики, и вся атмосфера светского кружения, где ночь заменяет день, где труд, жизнь, творчество подменены балами, гуляньями, пирами — когда Онегин едет спать, простые нормальные люди начинают свой трудовой день.

Особую и чрезвычайно значительную роль в определении и оценке среды Онегина, смысла и содержания его культуры играет слог романа, уже начиная с первой главы. Согласно принципу реалистического стиля, открытому Пушкиным в 1820-е годы, состав его поэтической речи подчиняется закону выражения не только говорящего субъекта (поэта), но и изображаемого объекта (темы), причем тема поднимается исторически и в плане отношения к проблеме народности. Воспевая в 1828 году Петра Великого, людей и события его времени, Пушкин пишет о них и своим слогом, принадлежащим его эпохе и культуре, и в то же время слогом, который воплощает идею и стиль их времени и культуры. Так и здесь. Изображая Онегина, Пушкин пишет слогом, который своим составом выражает сущность его среды и ее культуры, не переставая, однако, быть слогом самого Пушкина. Ведь они современники и даже приятели, поэт и его герой. Различий эпохи между ними нет. Тем не менее содержание их культуры различно, и это различие никак не сводится к различию индивидуальностей. Они разнятся своим отношением к жизни, к стране. Поэт-автор, как он дан в романе, чужд светской суете Онегина. Он отверг ее воздействие на себя, поднялся выше ее. Он любит сельское уединение, природу. Он так сказать более народен. Он близок во многом Татьяне «русской душою». Автор и Онегин — люди разных культур, хотя и единовременных. Поэтому в «Евгении Онегине» слог во всех своих применениях и функциях ограничен одной эпохой — современностью, которой принадлежат и автор, и его герои. Но в романе даны разные аспекты современности, разные типы культуры внутри этой современности, — как разные отношения к основным проблемам действительности, — представленные разными людьми, и поэтом в том числе. Так образуется сложная симфония стилевых пластов в романе. Каждый герой, являясь носителем определенного типа культуры, определенного отношения к проблеме бытия страны и народа, внутри одной эпохи русской исторической жизни, вносит в стиль романа свою речевую струю. В романе есть в соответствии с этим несколько речевых пластов, причем они эволю-

ционируют вместе с эволюцией героев и самого автора. Мы можем различить в романе речевой слой, призванный характеризовать и оценить культуру Онегина, его атмосферу и колорит. Такой же слой есть у Татьяны, у Ленского, даже у Ольги (см., например, место о записях в альбомах провинциальных барышень — глава IV, строфы 28—29). Есть свой слой речи и у поэта-автора. По мере эволюции образа Онегина меняется состав его речи. То же происходит и с автором. На протяжении романа безостановочно происходит скрещение, смена одного слоя речи другим, переходы от одного к другому. В целом они характеризуют русскую культуру данной эпохи в ее разнообразии: ведь все они речевые аспекты одного историко-национального единства. Они не только различны, но и взаимно проникают друг в друга, переплетаются, сплавляются в некое симфоническое единство. Всем известные переходы тона романа, быстрая и прихотливая смена его, смена иронии высокой лирикой — все это и объясняется указанным принципом строения речи романа, а вовсе не капризами Пушкина à la Байрон, у которого все переливы тона (даже в «Дон-Жуане») мотивированы только движением субъективного духа, сменой его состояний во времени. У Пушкина они являются функцией новаторских реалистических тенденций слога, создающегося на основе подчинения его объекту.

Пушкин, говоря об Онегине, не стремится говорить «языком Онегина», но он вводит в свою речь в ряде мест, где говорится об Онегине, некоторые стилевые признаки, которые должны характеризовать среду Онегина. У него Онегин окружен и объяснен признаками своей объективной среды. Таким образом, не только речь поэта своим составом призвана изображать аспекты объективной действительности, но и самый принцип закономерности речи в «Евгении Онегине» отражает закономерность действительности. Стиль пушкинского романа в двух смыслах ориентирован на отражение объективной действительности. Во-первых, сам изображаемый характер не рассматривается как независимая субъективность, а выводится из историко-национальной объективности или же объясняется объективно-историческим представлением о реальной

общественной культуре. В соответствии с этим стилевое воплощение, например, Онегина рисует не столько его как индивидуальность, сколько среду, породившую его как тип. Пушкин окрашивает свой текст в соответственных местах чертами речи, вскрывающими сущность этой среды, а не имитирующими ее разговорный язык. Во-вторых, — еще более глубоко — весь речевой строй романа в целом организован по принципу выражения изображаемого объективного мира культуры, по отношению к которому характеры и их среда составляют лишь аспект. Характер определен средой, а среда историей; слог изображения характера выражает сущность среды, а слог в целом — объективные черты исторической действительности. Речевое окружение Онегина обусловлено историей, а речевая структура романа в целом — задачей выразить реальный мир; авторское же «я» — это лишь часть этого реального мира.

Первая глава романа посвящена по преимуществу характеристике Онегина, как он дан в исходной ситуации повествования. Поэтому в ней наиболее плотно представлены речевые элементы, определяющие онегинскую среду, а стало быть, и его идейное место в романе. И вот эти элементы прежде всего окрашены одним признаком: варваризмами, притом варваризмами определенного семантического характера. Недаром они так часто поставлены в рифме, — ведь рифмующееся слово вообще выделяется в стихе, и все его признаки — звуковые, лексические, морфологические, семантические — более подчеркнуты и ярче заметны, чем в слове, стоящем в середине стиха.

Первая глава «Евгения Онегина» выделяется нарочитым скоплением варваризмов, иностранщины, почти кокетничанием иноземными словами. Разумеется, это обстоятельство — не случайность, а элемент стиля, то есть оно включает существенный, идейно-художественный смысл. Напомню соответственные места текста:

И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных эпиграмм...
В хронологической пыли...
Но дней минувших анекдоты...

Не мог он ямба от хорея...
И был глубокий эконом...
Когда простой продукт имеет..
Но в чем он истинный был гений...

Следует напомнить, что гений — в смысле гениальный человек, вдохновенный дух — было слово новое, модное, романтическое, оно связано было с модными западными философско-поэтическими теориями.

Сердца кокеток записных...
Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар,
И там гуляет на просторе,
Пока недремлющий брегет
Не прозвонит ему обед.

И далее идет особо сгущенное накопление словесной иностранщины, и не только лексической. Онегина окружает все нерусское. Он обедает, и блюда ему подают только иноземные: «французской кухни лучший цвет», «Страсбурга пирог нетленный», «сыр лимбургский»... Одежда его — шляпа «боливар», даже часы у него — «брегет», то есть здесь и самое слово — имя иноземное, и происхождение предмета иноземное. И в кабинете Онегина все предметы иноземные, привоз которых выкачивает богатства России; и книги, о которых идет речь здесь, все иностранные.

Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир котлет¹.
Но звон брегета им доносит,
Что новый начался балет.
Театра злой законодатель,
Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис,
Почетный гражданин кулис,
Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать *entree*,
Обшикать Федру, Клеопатру... и т. д.

Густота варваризмов здесь предельная. Но Пушкину мало руссифицированной иностранщины словаря.

¹ Слово «котлеты» в те времена тоже было еще новинкой, обозначавшей модное французское блюдо; оно звучало примерно как какое-нибудь изысканное фрикасе или т. п.

Он подчеркивает нерусский колорит своей речи, вводя в нее иностранщину так сказать живьем, в ее иноземном написании, режущем глаз в русском тексте, — иностранщину, не желающую подчиняться принявшей ее русской речи. Таково в приведенной строфе слово *entrechat*, нарочито данное во французском написании и огласовке: ведь Пушкин мог написать и «антраша». Иностранные написания пестрят в первой главе:

Сперва *Madame* за ним ходила,
Потом *Monsieur* ее сменил...
Monsieur l'Abbé, француз убогий...
Monsieur прогнали со двора...
Как *dandy* лондонский одет...
В конце письма поставить *Vale*...
К *Talon* помчался...
Пред ним *roast-beef* окровавленный...
Beef-steak и страсбургский пирог...
Как *Child-Harold* угрюмый, томный...

Но и «русские» варваризмы не прекращаются:

Разочарованный *лорнет*...
Двойной *лорнет*, скосясь, наводит
На ложи незнакомых дам;
Все я русы окинул взором...
Балеты долго я терпел...
Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят,
Еще усталые лакеи...
Уединенный кабинет...

И опять:

Все украшало кабинет
Философа в осьмнадцать лет...
Обычай деспот меж людей...
В своей одежде был педант,
И то, что мы назвали франт¹

¹ Слово польского происхождения.

Тенденцию «варваризировать» текст первой главы мы можем наблюдать иной раз еще более отчетливо в черновиках ее ¹.

Строфа 16:

Готов [roast] beef окровавленный
Двойной бекас и vinaigrette.

Раньше было:

Являйся beef окровавленный
И vol au vent a vinaigrette.

Строфа 27:

На дело — поспешим на бал,
Куда с б о м о н д о м всей столицы
И мой Онегин [поскакал].

Строфа 35:

Уж отворял свой *wasist-das*.

Раньше было:

Открыл свой верный Was-ist-das.

Пушкин был озабочен не только скоплением иностранщины в тексте первой главы романа, но и тем, чтобы читатель непременно заметил это скопление, отдал себе отчет в нем. Он знает, что для того читателя, который не заметит нарочитости этого скопления и не поймет его смысла, исчезнет весьма существенный элемент идейной конструкции романа, окажется непонятной та черта в характеристике среды Онегина и его самого, которая необходима для правильного понимания замысла всего романа. Поэтому он стремится как бы раскрыть данную особенность своего стиля, указать на нее, исключить возможность невнимания к ней даже для самого ненаблюдательного читателя. Он шутит, но ведь и шутки Пушкина полны смысла:

В последнем вкусе туалетом
Заняв ваш любопытный взгляд,
Я мог бы пред ученым светом
Здесь описать его наряд;
Конечно б это было смело,
Описывать мое же дело:

¹ См. работу Б. В. Томашевского, Пушкин, «Евгений Онегин», Полн. собр. соч. изд. Академии наук СССР, т. VI, 1937. В дальнейшем все ссылки на варианты текста романа даются по этому изданию.

Но панталоны, фрак, жилет¹
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я — винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами,
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический словарь.

Едва ли найдется наивный человек, который поверил бы пушкинской шутке, понял бы ее в прямом ее смысле, который подумал бы, что бедный поэт не сумел подобрать русских слов, не сумел справиться с засильем варваризмов в своем стиле. Ведь «справился» же он с этой задачей в тех местах романа, где речь идет о Татьяне и где слогу придан явно русский характер. 26-я строфа первой главы, наоборот, указывает читателю на сознательность и необходимость варваризмов в этой главе и попутно еще раз подчеркивает, что Онегин окружен предметами, даже не имеющими русских названий, настолько они иноземны.

Для характеристики светской петербургской культуры, сформировавшей Онегина, Пушкин концентрирует не только варваризмы вообще, но варваризмы особого состава, дающие разоблачаемой им культуре еще и дополнительные утонченные определения. Их в основном два. Во-первых, иноземная лексика первой главы романа — вовсе не лексика какой-нибудь одной западной страны, а, наоборот, она составляет смесь различных западных языков. Тут и французские слова (*Madame, monsieur, entreechat, бульвар, котлеты*), и английские (*Reast-beef, Beef-steak, имя Child-Harold*), и немецкое «васисдас», и общеевропейские слова (античные по происхождению) — гений, анекдоты, эпиграммы, и латинское *vale*. Это обстоятельство идеологически ответственно: если бы все или большинство варваризмов здесь происходили от одного языка, они могли бы говорить просто о влиянии одной национальной культуры на другую, — например, французской на русскую. Французский язык, французская культура — это выражение истории французского народа. Если бы культура Онегина была в основе своей хоть и не русской, а, скажем, французской, — это было бы

¹ Курсив Пушкина, разрядка моя. — (Г. Г.).

не то, о чем хочет сказать Пушкин. В этом случае культура Онегина была бы подменена в национальном отношении, но не опустошена, не обесмыслена. Она опиралась бы на творческую жизнь чужого народа. Между тем, по Пушкину, культура Онегина, формирующая его характер в первой главе, не опирается ни на какую народно-национальную реальность и, следовательно, фиктивна, ложна. Эта культура не принадлежит никакому народу. В Париже, в Лондоне, в Мадриде она одинаково вненациональна. Это культура общеевропейского «света», и она повсюду пуста, повсюду плодит «лишних людей» (Адольфов и им подобных), повсюду губительна. Это культура дворянская, верхушечная, стертая. Во всех столицах в «свете» говорят на одном языке, носят одинаковое платье, одинаково бездельничают. Итак, варваризмы первой главы «Евгения Онегина» говорят о принципиальной вненародности космополитической культуры Онегина.

Иноземная лексика этой главы вовсе не дает нам картины широкого разнообразия функции варваризмов в языке начала XIX века. Это далеко не всякие иностранные слова, а слова определенного смыслового и бытового характера, по преимуществу слова салонной, верхушечной, «светской» цивилизации. Тут нет слов-терминов интернациональной науки, кроме терминов, относящихся к поэзии (ее приемлют светские гостиные), или к салонной болтовне на экономические темы, нет слов техники, тоже интернациональных, нет и наиболее широко распространенного интернационального словаря политики, словаря серьезных, жизненных, возвышенных интересов эпохи, ее великих событий. Даже слово «деспот», как бы случайно затесавшееся сюда, попадает в легкомысленно-шутливый, иронически-салонный контекст, переосмысливающий его и лишаящий серьезного содержания (речь идет о «красе ногтей» и об обычаях хорошего светского тона).

Наряд светского щеголя, предметы роскоши, театральные утехы, моды, ресторанный-гастрономические тонкости, темы салонных разговоров — вот тот мир, тот круг впечатлений, который указан читателю подбором варваризмов первой главы «Евгения Онегина». Тональ-

ность стиля, определяющего ассоциативные комплексы текста, здесь выдвигает такие лексические лейтмотивы: кокетки, бульвар, брегет, лорнет, туалет, панталоны, фрак, жилет, боливар (модная шляпа, а не герой революции), анекдоты, балет, актриса, ложи, театр, *entreechats*, *dandy*, *madame*, *monsieur*, *beef-steak*, *roast-beef*, ананас, паркет и т. д. Нет необходимости лишний раз ставить здесь вопрос о степени «сознательности» Пушкина в выборе варваризмов, как и вообще тех или иных элементов стиля, имеющих идейно-образное содержание. Вовсе не предполагается, что поэт предварительно решил «подобрать» те или иные слова, но несомненно, что внутреннее чувство правды, поэтической выразительности подсказало ему те слова, которые наиболее полно и точно воплотили его идею.

Не только лексические элементы стиля первой главы «Евгения Онегина» призваны характеризовать салонную, искусственную, ложную среду героя. Этот же смысл имеет и русская лексика текста, окрашенная в ту же семантическую тональность. Такой же характер имеют и перифрастические и иные образные формулы непрямого выражения, искусственные, несколько вычурные, придающие тексту тот же оттенок модного кокетства гостиных, жеманства мадригалов или эпиграмм светской болтовни. Сюда относятся такие перифразы, как «наука страсти нежной, которую воспел Назон» и т. д., вместо простого и короткого «любовь» (да, пожалуй, речь идет и не о любви, а именно о «науке» светских «романов»), как обозначение часов — «недремлющий брегет», такие изысканные формулы, как «от уст Эола» (от ветра), «забав и роскоши дитя». Рядом с прямым и точным названием вещей («и в Летний сад гулять водил», «с кувшином охтенка спешит») такие формулы звучат нарочито, как стилистический узор салонного стиля, в том же духе, как и «философские» размышления на салонные темы о красе ногтей и пр.

Воздействие среды на Онегина выражается в тех чертах его образа, его характера, или, точнее, состояния его душевной жизни, которые определяют его оценку как типа в начале романа.

Этические нормы, органически свойственные пуш-

кинскому сознанию и творчеству в 1820-х и в 1830-х годах, динамичны, действенны. В основе их лежит представление о действующей, творящей личности. Онегин — личность бездейственная. Уже в этом — его высшее осуждение. Положительные сферы деятельности человеческого духа в поэзии Пушкина определены достаточно явственно и в лирике, и в повествовательных жанрах, и в драме. Они тройки. Это, во-первых, стремление к свободе, личной и общественной, борьба за свободу, культ которой обосновывает гражданскую поэзию Пушкина, начиная с его декабристских стихов и до «Капитанской дочки», так называемого «Памятника» и других стихотворений 1836 года. Во-вторых, это стремление к творчеству. Восприимчивость к поэзии (искусству), непреодолимая страсть творить, всегда была для Пушкина положительным признаком — и в «Песне о вещем Олеге», и в «Осени», и в образе поэта Франца в «Сценах из рыцарских времен», и еще раньше, в «Моцарте и Сальери», в стихах о поэте и поэзии и др. В-третьих, это любовь как красота духа, его высокое стремление. От «Бахчисарайского фонтана» до поздней лирики, той же «Капитанской дочки» и «Медного всадника» любовь выступает как очищение души, как сила, возвышающая человека, поднимающая его над пошлостью его неказистого существования. Свобода, творчество (поэзия), любовь — три стихии духа, прекрасные в человеке, три страсти, делающие его существом поистине благородным, три сферы активности, разбивающие замкнутый мирок эгоизма личности, наполняющие жизнь значением и смыслом. Эти три сферы — привычный для Пушкина критерий ценности человека как личности и как типа. Все они могли быть доступны Онегину, как все они пронизывают образ поэта-автора романа, и все они заглушены в Онегине его средой, воспитанием, создавшей его цивилизации. Все они как бы стоят перед Онегиным первых глав романа, и он тянется к ним; но он неспособен к подлинно высокому, и все три стихии высокого искажаются в его духовной практике, превращаясь в пародию на себя и теряя свою живительную силу. Тема свободы и отношение к этой теме Онегина даны в начале романа явственно, хотя цензурные

условия сковывали в этом отношении Пушкина, что видно из черновиков, в которых сохранились рудименты еще более подчеркнутого выявления этой темы. Сущность пушкинского решения этой темы таково: Онегин, воспитанный в атмосфере порываний к свободе, воспринял либерализм преддекабрьской поры не как страсть, дело жизни, серьезнейший вопрос современности, а как умственную моду. Он тоже недоволен. Но его недовольство распространяется по преимуществу на балеты Дидло, и только. История народов, великий учитель свободы и прежде всего — история античных республик, и римские гражданские доблести для него — лишь анекдоты. Адам Смит, проповедью которого так увлекался в эти годы Н. И. Тургенев, для Онегина — только тема светских умных разговоров, к жизни отношения не имеющих. Либерализм Онегина — мода, это почти аллегорически выявлено в том, что этот либерализм выражается в модной шляпе «боливар». Ведь эта шляпа — внешний признак либерализма¹; об этом рассказал Виктор Гюго гораздо позднее, в «Отверженных», воссоздавая картину жизни эпохи 1820 года (во Франции, конечно): «В это время шла борьба южно-американских республик с испанским королем, — борьба Боливара против Морильо. Шляпы с узкими полями считались роялистскими и назывались Морильо; либералы носили шляпы с широкими полями, называвшиеся боливарями» (кн. V, гл. 12). Поэтому-то у Пушкина со свойственной ему точностью и сказано: «Надев широкий боливар».

Образ Онегина вызывает память о Чаадаеве, но — увы! — только по линии изящества, педантического следования моде. И когда Онегин очутился в деревне, он тоже поступает, как либерал, — он заменяет «ярем барщины» «оброком легким», но ведь и это несерьезно, без мысли о народе Онегину скучно и здесь, в деревне:

Один среди своих владений,
Чтоб только время проводить,
Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.
В своей глуши, мудрец пустынный,

¹ Ср. Н. Л. Бродский, «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина, М., 1937, стр. 58—59.

Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил;
И раб судьбу благословил.
Зато в углу своем надулся,
Увидя в этом страшный вред,
Его расчетливый сосед.. и т. д.

Легкий, иронический, почти шуточный тон этой строфы уточняет ее смысл, как и явная ирония по отношению к соседу. Пушкин-то уверен, что никакого «вреда», то есть ничего серьезного, в нововведении Онегина, произведенном от скуки, нет и что Онегин, хоть и чудак, но нимало не «опаснейший». В черновиках это, пожалуй, еще яснее — второй стих: «Чтоб удивить» — с такими мотивами не несут народу блага; четвертый стих: «Порядок новый заводить» — это еще резче, ироничнее, чем более серьезное «учредить» (Пушкин убрал это «заводить», конечно, потому, что у него появилось во втором стихе «проводить», а нельзя же было рифмовать «проводить — заводить»). Совсем насмешкой звучало сравнение Онегина с законодателями древности: «Солон, Ликург, Перикл...», как и обозначение его словом «законодатель»... Пушкин убрал и прежнюю формулировку восьмого стиха: «Народ его благословил» или «Народ судьбу благословил». Вероятно, здесь дело было в том, что «народ» — это звучало серьезно, срывало иронический тон строфы; к тому же народ не мог благословлять ни Онегина, ни судьбу за куцое «благодеение»; это мог делать только раб, а не народ. Так и на «раба», благословляющего своего скучающего модника-барина, распространяется ирония Пушкина (в черновике было еще: «мужик судьбу благословлял», но Пушкин предпочел: «И небо раб благословил», и, наконец, окончательный текст — опять с «рабом»). Ирония по отношению к практическому либерализму Онегина раскрыта еще отчетливее в следующей строфе: соседи усмотрели в поведении Онегина явную неблагонадежность — «Он фармазон», а в черновике было: «Он либерал». Но либерализм Онегина — опять лишь в том, что он «пьет одно / Стаканом красное вино; / Он дамам к ручке не подходит, / Все да, да нет; / Не скажет да-с, иль нет-с...» Ирония по отношению к соседям захватывает и Оне-

гина. Между тем рукописи первой главы сохранили еще штрихи либерализма Онегина (строфа шестая):

В нем дамы видели талант —
И мог он с ними в самом деле
Вести ученый разговор
И даже мужественный спор
О Байроне, о Манюэле,
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини...

Другие варианты тем разговоров Онегина: «О Мирбо, об Мармонтеле», или «О Бергами, о Манюэле», «О Benjamin, о Манюэле» и др. Как видим, темы разговоров политические и явно либеральные, прямо-таки крамольные¹. Тем не менее весь текст опять явно ироничен; он говорит не о глубоких увлечениях или интересах Онегина, а только о том, о чем он мог беседовать в салонах. Потому подчеркивается, что именно дамы видели в нем талант; о серьезных вещах он мог разговаривать тоже с дамами, — а не с серьезными мужчинами. Само собой разумеется, что эпитеты «ученый разговор» и «мужественный спор» (с дамами-то!) явно ироничны, как и эпитет в черновом варианте: «И даже любопытный спор».

В 1819 году, когда происходило действие первой главы «Онегина», высший петербургский свет был полон либералов, и серьезных, которые впоследствии отдали свои жизни за свободу, и тех, которые следовали моде. А мода на либерализм в 1815—1819 годах, несомненно, была. Ее, во всяком случае до 1818 года, до своей варшавской речи, поддерживал сам Александр I. Еще помнили и о том, как Александр некогда поощрял занятия политической экономией и заказывал переводы западных трактатов по этой части. И сам Пушкин в той же первой главе говорил о «причудницах большого света»:

Хоть может быть иная дама
Читала Сея и Бентама,

¹ Манюэль — один из вождей радикальной оппозиции во Франции. Карбонары — итальянские революционеры. Б. Констан вызывал разговоры, конечно, не своим романом, а своей деятельностью в качестве лидера парламентской либеральной оппозиции. Бергами — герой скандальной хроники английского двора, волновавшей умы и разоблачавшей темные дела королевского окружения.

Но вообще их разговор —
Несносный, хоть невинный вздор.

Да и вообще к образованию дам Пушкин в «Евгении Онегине» относился весьма шутливо:

Не дай мне бог сойтись на бале,
Иль при разъезде на крыльце,
С семинаристом в желтой шале,
Иль с академиком в чепце!
Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю... и т. д.

В разноголосице либеральных мнений и разговоров Онегин — не с теми, кто отдаст жизнь за свободу. Дамская мода — таков его либерализм. «Уж не пародия ли он?» — спросят себя в седьмой главе и Татьяна и Пушкин. Ответ на этот вопрос, в отношении его стремления к свободе, утвердителен. Да, он «слов модных полный лексикон». И еще гораздо раньше, во второй главе, именно о культуре Онегина, о его среде и о том типе сознания, который представлен им, сказано:

Нам просвещение не пристало,
И нам досталось от него
Жеманство — больше ничего.

В пределах первой главы романа, пока еще не появилась Татьяна, которая в общей его композиции противостоит Онегину в идейном плане, Онегин как тип создания и культуры сопоставлен с образом автора-поэта. Это сопоставление уточняет и выясняет каждую частную черту характеристики Онегина.

Поэт-автор, лирическое и повествовательное «я» романа (в частности, первых глав его) организовано в сложный образ. В нем мы увидим черты, близкие Татьяне, и черты, близкие Онегину, и черты свои, во всяком случае противостоящие онегинскому типу. Поэт в первой главе связан или был связан, с той же салонной средой, что и Онегин. Отсюда и тема любви к балам, и восхищенные описания веселья и молодого кипения сил, и то, что размышления о красоте ногтей даны от лица самого поэта, и то, что вполне онегинские пассажи в разговоре о ножках также включены в речь самого поэта. Внешне сближение поэта и Онегина вы-

ражено в том, что они знакомы друг с другом, и даже приятели. Однако они и очень несходны друг с другом, и Пушкин оговаривает это прямо:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной... и т. д.

Хотя и автор, как декабристы, вышел из той же светской среды, что Онегин, но идеал светской жизни потерял власть над ним. Он теперь уже другой, — и это и есть его подлинная натура:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины,
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны...

Именно эта тема творческой свободы от света и городской цивилизации, эта тема глубокой жизни духа вне онегинской среды приводит к утверждению «разности» Онегина и поэта¹. Она же вырастает из рассказа о том, как Онегин стал скучать в деревне — так же, как он скучал в Петербурге. Ведь ему, Онегину, нечем заполнить душу нигде. А поэт полон творчества, любви, свободолобивых надежд, и он чужд онегинской хандры. Отсюда в строфах 54—56 характерный переход от иронического тона (рассказ об Онегине — строфа 54) к лирической патетике (признания поэта о себе — строфа 55) и снова столкновение и переплетение этих тонов (строфа 56). Отличие образа поэта от онегинского типа неизбежно окрашивает особо и тему балов, пирушек и т. п. Для поэта эти утехы — не столько скучный ритуал светской суеты, сколько бодрое и здоровое кипенье молодых сил, та свободная радость жизни, которая в декабристской поэзии выражалась в вакхических мотивах, то буйство веселья, которое непочтительно противостояло официальной чопорности и благочестивому постничеству.

¹ Следует напомнить, что речь идет о поэтическом образе автора, являющемся художественным обобщением и в этом смысле не сводимом только к чертам «живого» Пушкина, иногда увлекавшегося городским обществом. В автобиографической записке в ноябре 1824 года Пушкин писал «Я любил и донные люблю шум и толпу»; но тут же он отметил: «Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане, клубнике и проч». И не о деревенской ли толпе шла здесь речь?

В отличие от Онегина и его среды поэт переживает влечение к свободе глубоко, не по моде, а всерьез, патетично, по-декабристски.

В творческой жизни поэта темы и критерии свободной мысли и проповеди играют значительную роль. Отсюда подчеркивание: «Блистал Фонвизин, друг свободы» (I, 18), отсюда: «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый» (I, 18). Тут и величие — всерьез, без всякой иронии — гражданской героики Корнеля, и это «наш», то есть декабристский, свободолюбивый, революционный. Это «наш» говорит о принадлежности поэта к политическим борцам, к замкнутому кругу, к «партии» свободолюбцев. Ведь и сам поэт тоже ссыльный, и тоже по политическим мотивам. «Но вреден север для меня» — уже в самом начале первой главы, а в конце главы опять страстный призыв к свободе и намек на стремление бежать на простор:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуденных зыбей
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России...

Если мы вспомним о семантических принципах гражданской романтики у Пушкина в начале 1820-х годов, мы поймем всю широту эмоциональных и политических ассоциаций этой строфы.

Все те места главы, где идет речь о поэтической страсти героя-автора, лишены иронии и даны в тонах не только серьезных, но и лирических, и даже патетических. И опять, в этом — противопоставление поэта и Онегина. Для Онегина театр — это светское сборище, не больше; к тому, что происходит на сцене, он равнодушен. Он неспособен воспринять ни прелестную игру воображения Дидло, ни великолепие искусства Истоминой. Его душа мертва для подлинных вдохновений. Не то — поэт. Для него театр — это великая традиция

русского искусства, это серия высоких, ярких, воспоминаний и впечатлений, воспитавших его. Отсюда — знаменитая 18-я строфа, содержащая историю русского театра в сжатых, беглых, но содержательных характеристиках, Это строфа — от лица героя-поэта, строфа о его среде, противостоящей светской среде Онегина. Отсюда двадцатая строфа с описанием танца Истоминой и еще раньше, и тоже в порядке «лирического отступления», элегические строки об увлечении театром и стихи —

Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?..

И это патетическое «узрю», и глубокое «душой исполненный» — это не онегинская душевная пустота, а кипение страсти поэта. Или в конце главы — перед нами поэт и Онегин вместе на набережной Невы, ночью. Евгений задумчив. И вдруг порыв высокого вдохновенья, в изложение врывается тема поэзии, — она недоступна Онегину, она тема только самого поэта и поэт сразу отделяется от своего «приятеля», и речь идет уже только о нем, а Онегин забыт, остался где-то там, внизу, в сумрачном Петербурге; только что шла речь о звуках ночного Петербурга:

Рожок и песня удаляя...
Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав.
Адриатические волны,
О Брента! Нет, увижу вас,
И вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной... и т. д.

Стилистика этого отрывка не только противостоит онегинской сфере, она служит ей укором, она воплощает ту стихию высокого, которая чужда Онегину и его среде. «Вдохновенья ... полный», «волшебный глас» (именно: глас), Аполлон, «гордая лира» и вдохновение, и волшебство искусства, и гордые помыслы — всего этого лишен Онегин. Так образ поэта и его духовного мира становится нормой, отклонение от которой Онегина Пушкин и делает основным содержанием со-

ответствующих мест романа. И далее тема поэзии, трактованная в том же тоне, сопровождает образ автора:

С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны...
...Прошла любовь; явилась Муза,
И прояснился темный ум.
Свободен — вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

На фоне этих вдохновенных слов о поэзии приобретает особое значение шуточное, казалось бы, замечание Пушкина о том, что Онегин был неспособен к стихотворству, более того, не умел разобраться в нем, более того, был чужд вообще влечения к вдохновенному волшебству поэзии:

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить...

Конечно, это сказано несколько шутливо. Но эта шутка знаменательна, и впоследствии, в конце романа, Пушкин вернется к этой же теме; тогда читатель романа поймет, что дело в сущности идет о весьма серьезных вещах. Первые два стиха приведенного отрывка вовсе не шуточные, наоборот, определение страсти к поэзии дано в тонах возвышенно-лирических. Получается опять столкновение двух тональностей: легкой скептической иронии и высокого лиризма; первая из них принадлежит теме Онегина, онегинского душевного строя и среды; вторая принадлежит теме поэта. Шутливость здесь не исчерпывает отношения самого Пушкина к вопросу; это отношение выражено прежде всего в высоком пафосе первого двустишия, а то, что Онегин чужд даже понимания этого пафоса, приводит к шутке, к скептической усмешке следующих строк. И все-таки быть мертвым для поэзии — это страшная пустота эгоистической души, и об этом говорит пушкинский текст.

В 43-й строфе первой главы Пушкин рассказывает

о том, как Онегин, которому надоели светские забавы, попытался заняться писательством и как из этого ничего не вышло. И не могло выйти, разумеется, потому что писательство Онегина сродни его либерализму, это пародия на творчество, искажение его. Онегин принялся за него только от скуки:

Отступник бурных наслаждений,
Онегин дома заперся,
Зевая, за перо взялся,
Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его... и т. д.

Как видим, серьезность, вдохновенье, «высокая страсть» — ничего этого нет в Онегине. Искусство же не терпит неуважения к себе. Оно требует упорного труда, верного служения. Онегинскому лжеписательству противостоит возвышенная тема творчества в образе поэта. Когда Пушкин заканчивает эту строфу игриво:

И не попал он в цех задорный
Людей, о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу, —

он говорит о профессии писателя в тоне онегинской среды, в онегинском стиле. Ведь Пушкин прямо говорит, что он уклоняется здесь от серьезного разговора, то есть от разговора от своего имени, от лица поэта-автора и героя романа. Что же касается Онегина, то он не только безнадежно чужд творчества, он оказался чужд даже просто интереса к творческим явлениям. В следующей строфе, в том же онегинском тоне легкой насмешки над всем высоким, серьезным, глубоким, и повествуется о том, как Онегин уселся с целью «себе присвоить ум чужой»: «Читал, читал — а все без толку», и все ему не нравится, — ему, а не автору-поэту. Он бросил читать, а не автор-поэт, который до краев насыщает свое изложение книжными реминисценциями.

Конечно, говоря об «онегинском» тоне, я не забываю того, что эти строки включены в речь поэта, автора романа, но чаще всего они рассказывают именно об Онегине. К тому же здесь нет противоречия: сам автор несет в себе онегинские черты. Больше того, в его речи различается ориентация на различных героев,

на различные типы сознания, не мешающие всему тексту романа быть его речью, за вычетом двух писем, выделенных строфически, и песни девушек, выделенной метрически. Даже реплики героев не выделены из общего речевого единства, окрашены как бы передающим чужие слова тоном автора-рассказчика.

Автохарактеристика поэта в 55—56-й строфах первой главы, заключающая темы свободолюбия и творческого вдохновения, дает и третью тему — любовь:

Замечу кстати. Все поэты —
Любви мечтательной друзья...

Далее тема любви, именно «мечтательной», высокой любви, окруженной романтикой образов Крыма, пронизанной «священным бредом поэзии», охватывает две строфы, контрастно сопоставляясь с бытовой интонацией беседы с друзьями, данной в «онегинском» скептическом тоне (этот тон идет, конечно, не от темы поэта, а от темы друзей): Уже в первой главе «Евгения Онегина» теме любви уделено значительно больше места и даже внимания автора, чем темам творчества и свободы. Это объясняется не только цензурными условиями, принуждавшими Пушкина касаться темы свободолюбия вскользь и намеками, и даже не тем, что тема поэзии не могла быть развита в повествовании о герое, который ведь не стал писателем, для которого поэзия — дело чуждое. Это находит свое обоснование во всем композиционном замысле романа, в его сюжете. «Евгений Онегин» — роман о любви, и весь его сюжетный материал организован вокруг темы любви. Следует указать, что в русском романе, как предшествующем «Евгению Онегину», так и современному ему, не был принят сюжетный тип пушкинского романа, любовного по преимуществу. Как авантурные романы Эмина, так и нравоописательные романы от «Евгения» Измайлова и «Российского Жиль-Блаза» Нарезного до болгаринских «Выжигиных» или «Чухина» не построены на любовном сюжете, хотя он играет в них подчас роль условной рамки. Таково же использование любовной темы в историческом романе — у Загоскина, Лажечникова и раньше, повидимому, еще у Пушкина — в «Арапе Петра Вели-

кого» Не противоречат этой тенденции и романы вроде «Монастырки» Погорельского. Онегинский тип романа, неполно отразившийся в крупных повестях Марлинского, в нашумевшем «Киргиз-Кайсаке» Ушакова и др., найдет гораздо более глубокое развитие в поэме Баратынского («Наложница») и, наконец, в лермонтовской прозе — в «Княгине Лиговской» и «Княжне Мери». Этот же тип построения ляжет в основу тургеневских романов, определивших и дальнейшее преобладание этого же типа — вплоть до Льва Толстого. Пушкин нашел сюжетно-композиционную формулу, ответившую идейной тенденции русской повествовательной литературы XIX века¹. Это была формула романа, где сюжет образовали любовные взаимоотношения героев, где основная тема воплощалась в характере героя, или героев, и где сущностью внутренней темы, идеей и содержанием произведения были глубочайшие общественные вопросы, изученные исторически. Это был роман об истории русского общества, представленного в его типических характерах, в свою очередь выявленных в любовном конфликте. Так, и Рудин типическое явление общественной жизни России в точно определенный момент ее исторического развития, и сущность этого явления остро освещена поведением и переживаниями героя и любовной коллизией. Историзм общественного смысла таких любовных повествований вскрыл весьма принципиально еще Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous».

5

Тип романа, введенный у нас «Евгением Онегиным», обусловлен самой основой метода критического реализма XIX века. То обстоятельство, что история общества преломлена через историю отдельного человека, типического частного лица, связано с представлением о личности как предельной и единственной конкретной реальности жизни. Для реализма XIX сто-

¹ Об «онегинском» типе русского романа см. Л. В. Пумпянский. Тургенев и Запад. Тургеневский сборник, под ред. Н. Л. Бродского, Орел. 1940.

летия личность обусловлена обществом, историей, объективной закономерностью, она типична, то есть сходна с другими личностями, сформированными аналогичными обстоятельствами, но она останется все же отделенным от всех других замкнутым миром, характером, и в этом глубокая связь этого реализма, с романтизмом, из которого он вышел. Объектом изображения, изучения, интереса литературы и на этом этапе является личность, хотя методом изображения и изучения ее служит объяснение ее общественной исторической средой, ее породившей.

В самой личности на первый план выдвигается не столько интеллектуальное содержание человека, сколько его «душевное» содержание, то есть не столько его идеи, сколько его переживания, эмоции, черты характера. И даже идея героя окрашивается эмоционально, подчиняется чертам его характера, а не наоборот. Литература этого типа отвергает рационализм, презирает интеллектуализм. Ведь идея едва ли может быть только личным достоянием, идея — не характер, идея—это нечто, явно выходящее за пределы отъединенной личности, общее, сверхиндивидуальное, коллективное. Роман середины XIX века, — даже отчасти роман Чернышевского, несмотря на весь его интеллектуализм, — предпочитает показывать человека в движении его личного переживания, притом ставящего его в сложные взаимоотношения с другими личностями. Иная манера будет намечена тем же Чернышевским и осуществлена отчасти Толстым, отчасти Достоевским, у которых в человеке выдвигается на первый план общее.

Разумеется, указанные соображения вовсе не исчерпывают причины особой роли любовной темы в романе XIX века. Большое и, может быть, решающее значение здесь имеет то, что и в самой жизни эта тема издавна стояла остро и трагично. Однако это не снимает методологического значения любовной тематики в романе как у Пушкина, так и у его преемников.

Онегин, каким мы знаем его в начале романа, чужд высокой страсти свободы, как и страсти творчества, поэзии, как и высокой любви. Так же, как порывы к свободе исказились в нем до степени моды, любовь исказилась в нем и приобрела фривольный и легко-

мысленный характер светского флирта. Не муки страсти, а приятное ухаживание — такова любовная жизнь Онегина, ибо таков обычай его среды. Пушкин обстоятельно рассказывает в первой главе об этом донжуанском воспитании Онегина, рассказывает иронически, в скептическом тоне онегинской среды, с оттенком приятной безнравственности салонных интрижек, характеризующих эту среду. образу поэта в романе вовсе не свойствен культ этой безнравственности, ни в первой главе, где поэту придана тема высокой всепоглощающей страсти, ни позднее, например, в третьей главе, где поэт сочувственно говорит о моральном пафосе старинного романа, воспитавшего Татьяну, и обещает сам написать такой роман, — говорит полушутливо в 11-й строфе и совсем серьезно в конце 13-й строфы.

Пушкин сам подчеркивает, что среди всех занятий юного Онегина, среди всех полученных им от его среды понятий и сведений самое большое место занимала «наука страсти нежной», что это была наука, в которой Онегин много преуспел. И все это наука не чувства, а лжи, притворства, порочной игры, поощряемой порочным обществом. Эта любовная игра забавна, но она сушит сердце, опустошает человека. Недаром тут же, в тех же строфах первой главы, всплывает имя «Фобласа» (строфа 12), а в пропущенной четвертой строфе четвертой главы Пушкин осудил салонную «культуру» флирта и разврата:

Смешон, конечно, важный модник,
Систематический Фоблас,
Красавиц записной угодник —
Хоть поделом он мучит вас,
Но жалок тот, кто без искусства
Души возвышенные чувства,
Прелестной веруя мечте,
Приносит в жертву красоте
И, расточась неосторожно,
Одной любви в награду ждет,
Любовь в безумии зовет,
Как будто требовать возможно
От мотыльков иль от лилей
И чувств глубоких и страстей¹.

¹ Даю условную контаминацию чернового и чистового вариантов. (Пушкин, т. VI, стр. 337 и 593.)

Такое занятие «любовью» скоро привело Онегина к скуке и раннему охлаждению (I, 37—38, 42—43). Другой, настоящей любви Онегин не знал, да и неоткуда ему было узнать ее, так как ее не было в окружающем его мире. Он не мог узнать настоящей любви, — его душа, опустошенная искусственной жизнью, закрыта для глубоких, свободных и поэтических чувств. Ведь для Пушкина подлинные ценности человеческого духа неразрывно связаны между собой, все является в сущности проявлениями одной основной стихии духа — творчества. Человек, безразличный к свободе и поэзии, недостоин любви, не знает ее, чужд ей. Так и происходит с Онегиным. В третьей главе он встречается с Татьяной. Она произвела на него поэтически-сильное впечатление. Затем, в четвертой главе, повествуется о том, что пережил Онегин, получив письмо Татьяны. И вот Пушкин дает прозрачное объяснение происходящего. Онегин мог полюбить Татьяну, должен был полюбить ее и полюбил бы, если бы он не был искалечен своей петербургской средой; он в сущности полюбил ее именно теперь, в деревне, после первой встречи. Они — суженые; они как бы созданы друг для друга, и не только традиция романов толкала их друг к другу. Но Онегин не создан для блаженства, он сам знает это. Он не знает любви, в нем заглушено все прекрасное и возвышенное. Он знает только флирт и порок. И он поступает хорошо, не применяя своего искусства соблазнителя. Испытание любовью — это разоблачение Онегина, как впоследствии Рудина или героя «Аси». Так и сюжет романа, и переживания героя, даже самые интимные, объясняются у Пушкина воздействием среды. Как природная личность, Онегин полюбил было Татьяну. Как тип, он не мог любить, и любовь его умерла, не родившись. Пушкин, рассказывая об Онегине, получившем письмо Татьяны, считает необходимым вновь настойчиво напомнить о том, как сформировался такой человек, душа которого потеряла способность любви, сформировался в светском вихре «бурных заблуждений», «привычкой жизни избалован», «томим и ветреным успехом», который так «убил» восемь лет, «утратя жизни лучшей цвет» (IV, 9):

В красавиц он уж не влюблялся,
А волочился как-нибудь;
Откажут — мигом утешался;
Изменят — рад был отдохнуть.
Он их искал без упоенья,
А оставлял без сожаленья,
Чуть помня их любовь и злость.
Так точно равнодушный гость
На вист вечерний приезжает... и т. д.

(IV, 10)

Отмечу попутно сравнение любви-флирта с вистом; как только появляется тема салонного искажения души Онегина, появляется и иностранная лексика гостиных.

Эта строфа объясняет, почему Онегин не смог полюбить Татьяну, — конечно, не потому, что она была скромная провинциальная девушка, то есть не из гордости своим светским положением. Так объясняет дело Татьяна — позднее, в восьмой главе; нечто подобное мог тогда думать и сам Онегин, проклинаящий себя за роковую ошибку. Пушкин так не думает и не говорит. Итак, Онегин не был достоин любви. И тем не менее:

...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.

(IV, 11)

Намек ясен. Любовь могла быть, и она не пришла. Здесь примечателен самый слог (куда девалась легкая ирония, скептический тон, светскость, обычная в рассказе об Онегине?). На мгновение нам приоткрылся другой Онегин, подавленный средой, сгоревший, но где-то таящийся под пеплом. Ведь эти стихи — эта та самая восторженная лирика, над которой посмеивался Онегин; а в то же время эти стихи говорят о внутренних, тайных переживаниях Онегина, это как бы косвенная речь, передающая его внутренний монолог. И вот этот монолог далек от изысканно-паркетной стихии флирта; он поэтичен, высоко морален, элеги-

чески возвышен. Это как будто слова Ленского или о Ленском. Такими словами говорил о себе автор-поэт. Отсюда и девические мечтания, и романтическая унылость, и бледность, и «сладостный, безгрешный сон» — все, что так не вязалось с Онегиным первой главы и что проснулось в нем вместе с мелькнувшим чувством (ведь это явно Онегин думает о Татьяне — «милая»). Но чувство умерло, и в этом корень трагедии Онегина.

Следует напомнить, что первоначально, в черновых текстах, Пушкин набросал вариант, согласно которому Онегин влюбился было в Татьяну сразу после первой встречи, еще в третьей главе, то есть тогда же, когда и она полюбила его. После третьей строфы там говорилось (в других вариантах):

В постели лежа — наш Евгений
Глазами Байрона читал,
Но дань вечерних размышлений
В уме Татьяне посвящал —
Проснулся [он] девицы 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
Сосед [ок] навещать исправно,
[Ведь] им досуг, а нам не лень.
[Решил], и скоро стал Евгений,
Как Ленский...
...Ужель Онегин в самом деле
[Влюбился]

Пушкин сразу отбросил этот вариант развития сюжета, хотя нет оснований* утверждать, что он мог существенно изменить дальнейший ход событий романа: ведь из приведенного текста не видно, развилась ли мгновенная влюбленность Онегина в серьезную любовь или заглохла. Во всяком случае Пушкин предпочел подчеркнуть недоступность Онегину высокого чувства любви, оставив лишь в четвертой главе указание на мелькнувшую возможность иного раскрытия Онегина как личности.

Онегинское искажение любви, светский флирт, салонные интрижки и игривые легкие романы противостоят высокой трактовке темы любви в образе поэта-

автора так же, как онегинская недоступность любви противостоит в последующих главах чистой романтической любви Ленского и глубокой любви Татьяны. И в теме любви образ автора служит нормой, измеряющей отклонение от нее в образе Онегина. Поэтому прямо из описания балов, светски-скептического и иронического, отнесенного к характеристике онегинского мира, контрастно рождается страстная лирическая тема любви самого поэта (I, 31, 33, 34). Она так же контрастно воскресает после рассказа об охладевшем Онегине, в конце главы, в строфе 57-й, с уже цитированным двустижием о том, что «все поэты — любви мечтательной друзья», и далее, в строфах 58-й и 59-й. Эти строфы написаны там, где идет речь о любви поэта, в высоком тоне, без иронии; тут и «любви безумную тревогу / Я безотрадно испытал», и «я все грущу, но слез уж нет...» и, «бури след», то есть вся та страстная патетика, которая могла быть только забавна с точки зрения скепсиса Онегина, могла быть только объектом шуточного пародирования в «онегинском» стиле.

Контрастное истолкование «онегинского» стиля и стиля самого поэта в раскрытии темы любви дано в знаменитом «отступлении» о ножках. Здесь опять измерено расстояние между поэтом и миром Онегина и истолкована причина искажения онегинского духа. Весь пассаж о ножках (строфы 30—34) дан от лица автора, в его прямой речи. Но ведь авторский образ сложен. В нем заключены и черты онегинского мира, той петербургской среды, из которой вышел и автор, и которая держит в своих путях Онегина. Это дает Пушкину возможность воссоздать внутри образа и речи автора тот идейный конфликт, который в первой главе дан как противопоставление Онегина и поэта. В пассаже о ножках сталкиваются две стихии стиля и переживания любви, из которых одна роднит авторскую манеру с онегинским кругом и может быть определена как выражение онегинского начала, а другая отличает ее от онегинской и связывает с темами свободы и творчества, раскрытыми в образе поэта; это — начало антионегинское, начало поэта. Отсюда и переходы, типичные для текста романа, от светского иронического скепсиса (онегинского) к лирической пате-

тике (поэта). Центром всего отрывка являются строфы 32-я — 33-я. Первая из них дана в онегинской тональности и в соответствии с этим содержит подбор тем и образов салонного быта:

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,
Весной на мураве лугов,
Зимой на чугуне камина,
На зеркальном паркете зал...

Здесь весь подбор слов-образов говорит о жеманной эстетике гостиных, об искусственном идеале флирта. Сюда относится и условное имя Эльвины, и условно-мифологический способ выражения, влекущий ассоциации с аллегорической росписью парадных зал и вообще с «неестественным», хоть и изящным искусством дворцовых и театральных *interieur*'ов. Лексический колорит остального текста таков же; игривость и бездумная легкость эпитета «своевольный» в применении к «рою желаний», самая форма применения этого эпитета к естественному слову «желания», к абстрактно-аллегорическому «рою»; интимно-вкрадчивое обращение «мой друг Эльвина» и еще раньше приятельское обращение к друзьям, ценителям женских ножек: «милые друзья!», или, например, основной оценочный эпитет: «прелестны», и еще раз: «прелестней», — похвала мелкая, жеманная, легкая и игривая (сравним выражения: «красивая женщина» и «прелестная женщина», «прекрасная картина», «прекрасное лицо» и «прелестная картина», «прелестное лицо»), или «ножки» слово, заключающее отношение к женщине, как к игрушке. Этот лексический колорит принципиально обоснован подбором бытовых образов, дающих картину жизни, порождающей это искусственное и игривое отношение к теме любви, отношение, приводящее и к легкой изящной эротике («она, пророчествуя взгляду неоцененную награду», и т. д.)

несколько гривуазного характера. Здесь и балет («ножка Терпсихоры»), интерпретированный не как искусство, а как игривое зрелище женских ножек, и великолепные банкетные пиры — длинная скатерть столов, и изящные прогулки с дамами по мураве парка. В черновике было сказано: «Весною на ковре лугов», то есть еще прямее, с привлечением образа ковров барских гостиных. Сюда же относится и модный в те годы чугунный узор каминов в изысканных и роскошных *interieur*'ах (в черновике было: «Зимой на мраморе камина»). И, наконец, зеркальный паркет зал, эти три слова (зеркало, паркет, зала) дают как бы исчерпывающую ироническую характеристику женщины, любви, быта онегинской среды. Даже предметно-изобразительный эпитет «зеркальный» становится символом выражаемого характера жизни.

Последний стих строфы вдруг переносит нас в другой мир, на широкие просторы величественной природы и больших человеческих страстей из игрушечного искусственного мирка дворцов и имитации чувства:

У моря на граните скал.

Тема поэта, неожиданно ворвавшаяся в мир паркетных зал и паркетных чувств, торжествует в следующей, тридцать третьей строфе:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем,
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

Нет необходимости доказывать, что стилистика, образность этой строфы контрастны предыдущей. Но тематически-композиционный костяк обеих строф одинаков. Он повторяется дважды. В строфе 32-й не «грудь»,

не «ланиты», а «ножка» вызывает любовные переживания. В строфе 33-й опять: не «ланиты», не «перси», а «ноги» вызывают страсть.

В 33-й строфе перед нами не флирт, а потрясающая страсть. Атмосфера зал исчезла. На ее месте — романтически грандиозная картина природы, бурного моря, связанная с темой бури страсти. И лексический колорит, и семантика строфы осуществляют единый замысел ее: здесь уже не «ножки», а просто и прямо сказанное: «с любовью лечь к ее ногам», «коснуться милых ног устами». Здесь такой подбор эпитетов, придающих колорит тексту: бурной, пылких, кипящей, пламенных, — то есть эпитеты не предметные, а эмоционально-оценочные в определенном, «бурно-пламенном» тоне. Отметим и напряженность лексики: «полные томлением», «порыв страстей», «мученьем», «терзал» и ряд восклицательных конструкций с напряженно-эмоциональным повторением резкой формулы: «нет, никогда — нет, никогда», и символику волн, грозы, бури, роз и даже «Армид», как бы вышедших из мира 32-й строфы и теперь, в 33-й, отвергаемых поэтом. Пушкин усвоил уроки романтизма, усвоил искусство воссоздания в слове целых миров с помощью глубинной семантики. И это искусство он применил в реалистическом романе для объяснения типического характера Онегина.

6

Идейное построение «Евгения Онегина» основано на сопоставлении, а в первых главах и противопоставлении, Онегина и Татьяны, то есть двух типов культуры и морально-психологического склада, обоснованных в свою очередь двумя видами среды, воспитания, культурных и бытовых воздействий, и еще глубже, двумя видами отношения к национально-народному началу в жизни и в культуре. Онегин демонстрирует внациональный тип цивилизации. Он становится вполне понятен именно в контрастном сопоставлении с Татьяной, демонстрирующей национально-народный тип сознания, душевного склада и потому выражающей норму, идеал пушкинского мировоззрения

1823—1830 годов («Татьяны милый идеал», сказал сам Пушкин в завершающей строфе романа). Для Пушкина в пору написания «Онегина» еще неважно то обстоятельство, что Татьяна — дворянская, помещичья дочка, хотя он тщательно выписывает социальный фон своей героини: и ее семью, и соседей-помещиков, и московскую родню. Этот фон дан с отрицательными социальными и моральными оценками, начиная с указаний на бескультурье и низменность интересов окружающих Татьяну помещиков или на элементарную развращенность их и кончая указаниями на крепостническую практику:

Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков...

(V, 26)

При всем том Татьяна, по Пушкину, связана не только с этой средой, но и с народной стихией, окружающей ее в деревне. Пушкин отделяет Татьяну от ее собственной семьи:

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой...

(II, 25)

Он окружает Татьяну более возвышенными воздействиями — и книжными, и человеческими. Впрочем, как ни неказисто родственное окружение Татьяны, Пушкин подчеркивает его истинно-русский, национальный характер. Русская деревня и в своем помещичьем варианте — это Русь, такая, какая есть, далекая от идеала свобододолюбцев, но подлинная, реальная. Для Пушкина еще не играет решающей роли то, что Татьяна — помещичья дочка. Но для него важно то, что она «уездная барышня», живущая в окружении исконно-национальной культуры и в тесной близости к народу. Для него тип культуры, а стало быть и человека, определен по преимуществу признаками историко-национальными и признаками народности как общего содержания исторической жизни демократической массы. Именно это понятие народности как демократического начала приведет Пушкина позднее к понятию классовых категорий. Это произойдет в 30-х годах, под влиянием исторических событий, новых для

Пушкина идейных открытий, развития его собственной мысли. Тогда помещичье воспитание Петруши Гринева, хотя оно и противостоит петербургской светскости Швабрина, очень сильно скажется в его образе и в его оценке. Гринева сопоставлен со Швабриным в качестве воспитанника патриархальной деревенской России; отношение Гринева — Швабрин чем-то напоминает отношение Татьяна — Онегин. Но Гринева — только помещичий сынок, недоросль, хотя и славный малый, не затронутый столичной опустошающей безнравственностью, а Татьяна — идеал русской женщины, воплощение высоко поэтического русского народного духа. Социальное начало в Гринева выражено весьма явственно. Социальное начало в образе Татьяны Лариной, как и в образах Ленского и даже самого Онегина, не является определяющим. Отрицательные черты Онегина и его культуры нимало не связаны в тексте с тем, что он сын помещика, а потом — сам помещик, и образ Онегина меняется вовсе не в связи с тем, что он был беден, а потом стал богат. Богатство Ленского и его положение помещика ничего не определяют в его образе. А ведь бедность Германна — основа всего замысла и его образа и всей повести в целом. Буржуазное, не рыцарское положение Франца — основа всей драмы о нем. Пушкин же 20-х годов определял человека, личность, тип по преимуществу отношением к народной стихии в данных исторических условиях, а самое это отношение объяснял средой.

Татьяна как тип, то есть закономерный характер, и как явление культуры, определена у Пушкина двумя началами по преимуществу. Глубокой основой ее образа является народность, второй элемент ее образа — это ее чтение, книжное воздействие предромантизма (сентиментализма). Наша историко-литературная наука достаточно полно выяснила и объем и характер этого второго начала, формирующего образ Татьяны. Письмо Татьяны к Онегину, как известно, построено в некоторой степени на реминисценциях романов типа «Новой Элоизы», мощно влиявшей на молодежь еще в начале XIX столетия.

Следует только подчеркнуть, что Татьяна у Пушкина воспитывалась на книгах XVIII и самого начала

XIX столетия, еще не затронутых «мировой скорбью» и депрессией развитого романтизма. Это объясняется не только тем, что провинция отставала от движения современной литературы, не только несколько наивным литературным кругозором провинциальной барышни, но и тем, что Татьяне оказались ближе более оптимистические, более нравственно-здоровые писатели, чуждые разлагающейся рефлексии и аморализма психологических штудий Байрона, Констана и др. Морально-патетические и идеальные образы Ричардсона и Руссо — в них «влюблялась» Татьяна с юности. В третьей главе Татьяна, полюбившая Онегина, опять читает Руссо («Новую Элоизу») и Ричардсона («Грандиссона») и с ними — Коттен, Крюднер, де Сталь. Пушкин тут же указывает, что все это литература уже устаревшая, но воспитательно-здоровая, нравственная, несущая проповедь возвышенного идеала (III, 11). Эта характеристика дана Пушкиным в слегка иронических тонах, но ирония эта относится к автору, человеку уже иной культуры, которому «Грандиссон» «наводит сон». В следующей строфе (III, 12) Пушкин контрастно характеризует «новые», романтические веяния, близкие Онегину, но чуждые Татьяне. Эта характеристика опять иронична, потому что автор-поэт, оставив увлечение соответственными книгами Онегину, сам уже преодолел его увлечение, отошел от него. И Пушкин подчеркивает искусственность, аморализм и пессимизм этого романтизма:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен и в романе,
И там уж торжествует он...
...Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

Сопоставление двух традиций романов и поэм — так сказать, онегинской и близкой Татьяне — разрешено в пользу Татьяны. Об этом говорится в следующих строфах (III, 13—14), начатых в прежнем ироническом тоне, но затем освобождающихся от этого тона и заканчивающихся даже несколько умиленно:

Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины...

а в конце романа будет свадьба, как полагается по старине. Так автор-поэт, колеблющийся между Онегиным и Татьяной, несущий в своем образе черты обоих, противостоящих друг другу, своих героев, склоняется к Татьяне. Мораль Пушкина исторична и народна. Он презирает догматическую эстетику нравов; но он отвергает и нравоучительность навыворот, проповедничество аморализма. Он требует от поэта осознания нормы, от личности — подчинения норме. Он и самую «прихоть» объясняет не как проявление всевластного «я», а как проявление железной закономерности истории культуры, только — дурной истории и дурной культуры.

Татьяна остается верна своей литературе положительных идеалов и дальше. Она попадает в дом Онегина и читает его книги. Это, конечно, Байрон, да с ним еще два-три романа,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой... т. д.

(VII, 29)

В черновиках названы эти романы: «Мельмот, Рене, Адольф Констана», в более ранних черновых вариантах — еще Вальтер Скотт и «Коринна» Сталь. Был и совсем другой список, отброшенный Пушкиным, как не идущий Онегину на этом этапе романа (Пушкин, том VI, стр. 438—439). В этих книгах Татьяне «открылся мир иной» (VII, 21). Но вот что примечательно: Татьяна вовсе не увлечена самим содержанием романов, которые были близки Онегину. Эти романы нисколько не покорили ее, она увлечена только тем, что эти романы объясняют ей Онегина. Она ищет в них Онегина и трепещет, замечая, как реагировал на них Оне-

гин. Текст Пушкина в этом отношении не допускает никаких сомнений. В строфе, завершающей это место романа (VII, 24), дающей нечто вроде внутреннего монолога Татьяны, слитого с мыслью и словом автора, содержится довольно нелестный отзыв не только о подражателе — Онегине, но и об его оригиналах:

Кто ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще?
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..

Татьяна осталась чужда онегинской литературе и тогда, когда узнала ее. Она осталась верна своим «идеальным» книжным учителям. Это ясно видно в строфах (VII, 28—29), описывающих ее прощанье с полями, с деревней. Она ведет себя здесь, как самая заправская героиня старинных романов, и произносит нарочито сентиментальный монолог, совсем в духе декламаций в письмах и речах идеальных героинь, прельщавших ее с детства, — и в духе Жуковского, и даже чуть ли не в духе монолога Орлеанской девы. А ведь все это происходит уже после того, как она ознакомилась с библиотекой Онегина. И с тем же ореолом высокого, нравственного, мечтательного идеала в духе Руссо и Жуковского дойдет Татьяна и до конца романа, где как бы отзвуком поэзии Жуковского и декламаций Руссо будут ее слова о ветоши маскарада, о диком саде, о смиренном кладбище, «где ныне крест и тень ветвей» над смиренной могилой няни.

Романы — это книжное воспитание Татьяны. Но оно падает на почву, более глубокую, более органическую, принципиально определяющую внутренний мир пушкинской героини. Недаром еще прежде чем сказать о том, что «ей рано нравились романы» (II, 29), Пушкин говорит о том, как сердце девочки Татьяны «пленяли» «страшные рассказы / Зимую, в темноте ночей» (II, 27), то есть народные сказки. В такой же мере, как образ Онегина в первых главах романа определен салонной искусственностью космополитической цивилизации, образ Татьяны определен органическим складом народной жизни и фольклора. Здесь следует раз-

личать два круга образно-словесных символов, выражающих в тексте романа идею народности — основы душевной жизни Татьяны: с одной стороны, это фольклор, с другой стороны, это русский по преимуществу быт, воздействие национальной, хоть и патриархальной среды. Иначе говоря, и с той и с другой стороны — это воздействия по преимуществу русские. Фольклор и народная жизнь сопровождают образ Татьяны как лейтмотив. Первое появление Татьяны в романе сразу же сопровождается акцентировкой демократичности ее имени, противопоставленного имени Онегина — «Евгений», имени, неприменяемому в демократической среде, книжному и «западному», не русскому по колориту. Замечу кстати, что имя и фамилия — Владимир Ленский — имеют условно-романтический характер. Пушкин указывает по поводу имени «Татьяна»:

...Оно приятно, звучно,
Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспоминанье старины
Иль девичьей!..

(II, 24)

К этой же строфе Пушкин сделал примечание о том, что «сладкозвучнейшие греческие имена употребляются у нас только между простолюдинами». Итак с первых слов о Татьяне ее образ окружен представлениями о старине, о девичьей, о вкусах простолюдинов, причем не противостоит этим представлениям, а как бы сливается с ними. Что же касается имени, то оно до конца романа придавало образу героини его некое звучание простонародности, вплоть до того места, где о княгине сказано совсем просто:

Кто прежней Тани, бедной Тани,
Теперь в княгине б не узнал.

(III, 41)

Стоит отметить, что в черновиках демократические и фольклорные мотивы появляются еще раньше, перед самым введением в роман Татьяны, как бы в виде интродукции к образу героини, введения в тот круг культуры, который будет содержанием ее душевной жизни. Эти мотивы отнесены там к Ольге (II, 226):

Ни дура английской породы¹,
Ни своенравная мамзель,
В России по уставам моды
Необходимые досель,
Не баловали Ольги милой.
Фадеевна рукою хилой
Ее качала колыбель,
Стлала ей детскую постель,
Помилуй мя читать учила,
Гуляла с нею средь ночей...

Контрастное сопоставление с воспитанием Онегина здесь очевидно. Оно дано открыто и подчеркнуто, причем иностранщине и моде как принципу светской культуры противопоставлены Фадеевна, Бова, патриархально-русские молитвы и такое же по колориту выражение: «качала колыбель». Пушкин снял этот пассаж, повидимому, потому, что он был отнесен к Ольге, а не к Татьяне, то есть разбивал ясность замысла: народные мотивы должны были сосредоточиться вокруг образа Татьяны, а образ Ольги должен был сосредоточить совсем другие элементы, типичные для «барышни»: девичьи альбомы, легкая влюбленность, танцы, некая милая банальность; таково же и содержание окончательного текста строф (II, 22—23), дающих первый очерк образа Ольги.

Дальнейшее развитие образа Татьяны совершается в сопровождении фольклора и образов крестьянской жизни. В строфе 27-й говорится о первом воспитании ее воображения: «страшные рассказы / Зимою, в темноте ночей, / Пленяли больше сердце ей» (то есть народные сказки), и тут же речь идет о няне и об игре деревенских девочек в горелки на широком лугу. В третьей главе дана завязка романа Татьяны, первый поворотный пункт ее судьбы: она полюбила; и именно тут, рядом с нею, оттеняя ее, возникает образ няни, простой русской крестьянки, женщины из народа. Именно няня оказывается другом Татьяны в решающую минуту. Пушкин даже не упоминает в соответственном месте о родных Татьяны, об ее матери, об Ольге. Они ступшевались, исчезли из поля зрения чита-

¹ Первоначально было сказано: «Ни mistress английской породы...»

теля. На их месте — няня, которая и символизирует подлинную душевно-культурную среду Татьяны.

Нет необходимости доказывать, что образ няни дан в тонах самого теплого сочувствия, симпатии автора, что он поддерживает высокую оценку Татьяны как идеала. Тут же, в диалоге с няней, опять всплывают воспоминания поэзии народа: «я, бывало, / Хранила в памяти немало / Старинных былей, небылиц, / Про злых духов и про девиц...» (III, 17). Вслед за тем возникает представление о фольклорных образах любовно-свадебной поэзии (III, 18—19), как бы аккомпанирующих теме любви Татьяны: ведь для нее Онегин — и идеальный герой романов, и — глубже — суженый народной песни.

Затем идет письмо Татьяны, и сразу вслед за ним — образы утра и, уж конечно:

...там поток
Засеребрился; там рожок
Пастуший будит селянина...

(III, 32)

Это мотив несколько сентиментальный, но опять вводящий в поле зрения рядом с Татьяной и селянина, и пастуха с рожком, зовущим к труду.

Конец главы — новый поворот, новое событие в жизни Татьяны: грядущее свидание с Онегиным. Мучительное волнение Татьяны опять изображается на фоне фольклорного мотива, на этот раз развернутого и подчеркнутого выпадением из размера и строфы романа. Это песня девушек, появление которой в таком месте романа не может быть объяснено ничем иным, кроме задания быть идейным аккомпанементом решающему мгновению душевной жизни героини. Такова манера Пушкина: он очень скуп на прямые раскрытия психологических состояний своих героев, чрезвычайно сдержан в анализе содержания их душевной жизни, но он восполняет и то и другое сложными сочетаниями образов, окружающих его героев в те или иные моменты их жизни. Не стоит здесь спорить с теми, которые склонны объяснять появление тех или иных мотивов в «Евгении Онегине» произволом. Для таких читателей «песня девушек» — только забавная деталь, не имеющая значения, образ няни — это ком-

плимент Арине Родионовне, свидетельствующей о добрых чувствах Пушкина, но ничего не говорящий об идее его романа, а весь роман в целом — не несущее в себе идеи, хотя и «широкое» изображение помещичьей жизни в России 1820-х годов!

Между тем суть появления «песни девушек» в конце третьей главы заключена именно в фольклорном стиле этого «вставного» стихотворения и в его содержании: ведь в ней говорится о любви девицы-красавицы к молодцу, о любовной игре и смелом выражении любви со стороны девушки из народа. Это и есть эмоциональная тема главы. Напомню, что в черновом варианте этого места романа была другая песня, тоже народная по складу и образам и тоже о любви крестьянской девушки:

Вышла Дуня на дорогу¹,
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 молодая²
Горькою вдовицей.
Вспомяни меня младую,
Аль я приревную?
Вспомяни меня заочно,
Хоть и не нарочно.

(VI, 329—330)

Пушкин отказался от этого текста, заменив его другим. Тема разлуки и измены были неуместны в третьей главе. Могло сыграть роль и то, что в песне есть рифмы, то есть она менее фольклорна, чем песня, вошедшая в окончательный текст. В строфе (III, 40), следующей за «песней девушек», стоит обратить внимание на сравнение, связывающее образ Татьяны с фоном песни, которую Татьяна слушает: «Так зайчик в озими трепещет, / Увидя вдруг издалека / В кусты

¹ Ранее было: «Вышла девка...»

² Ранее было: «Здесь осталась я младая». Пушкин ввел затем более фольклорное ударение: «осталась».

пришедшего стрелка». Этим сравнением, привлекающим выражение и образ народной речи и сказки, охарактеризовано состояние Татьяны. Сравним с этим строфу (III, 7), в которой говорится о том, что Татьяна полюбила Онегина: «Так в землю падшее зерно / Весны огнем оживлено», — сравнение деревенское, взятое из круга представлений землепашца. В главе четвертой о Татьяне говорится чрезвычайно мало, ей посвящено всего несколько строк; даже в сцене свидания внимание автора направлено не на нее, а на Онегина. Зато в главе пятой речь идет больше всего о Татьяне, особенно в первой половине главы. Начинается глава прямо с картины деревни, и вовсе не в помещичьем аспекте ее. Уже в первой строфе говорится о том, что Татьяна увидела зимний пейзаж, и в этом пейзаже — двор, забор, деревья в зимнем серебре (едва ли не фольклорное серебро), сороки. А затем идет общеизвестная строфа (V, 2): «Зима!.. Крестьянин торжествуя...», сгущающая крестьянские мотивы (и предметные, и лексические): крестьянин, дровни, лошадка, кибитка, ящик... на облучке, в тулупе, кушаке, Жучка и др. Крестьянскую, «низкую» народность этой строфы Пушкин полемически подчеркивает (V, 3):

Но может быть такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа,
Изящного не много тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег...

Это не столько комплимент Вяземскому, сколько полемика с поэтом того стиля, который был осужден Пушкиным в образе Онегина и его среды. Отсюда и «высокая» стилистика рядом с симпатией к облучкам, Жучкам и тулупам, звучащая почти пародийно, и изыск — «согретый вдохновенья богом», и роскошный слог, и «неги», имеющие к тому же разнообразные оттенки. Далее Пушкин прямо отказывается от манеры Вяземского, заодно и Баратынского:

Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест, ни с тобой,
Певец Финляндки молодой!

Причина и основание этого отмежевания Пушкина ясны; следующая же строка вскрывает их:

Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему),
С ее холодною красою
Любила русскую зиму...

(V, 4)

Здесь сформулирована тема Пушкина: настоящая, не надуманная народность души, тема, чуждая и Вяземскому и Баратынскому. Эта тема в образе Татьяны будет вслед затем широко развернута. Опять перед нами новый поворотный момент в истории Татьяны: она вновь встретится с Онегиным, и вновь произойдут решающие события, уже трагические, — и вновь, и еще сильнее, чем раньше, зазвучит ее народный лейтмотив, начиная с этой же 4-й строфы, где идет речь о среде Татьяны, которая любила «мглу крещенских вечеров» с их народной обрядностью, гаданьями и фольклорными обычаями; при этом гадали-то «служанки», и им, оказывается, близка Татьяна. Затем, в строфах 5—10-й подробно описывается, как Татьяна, которая верила преданьям / Простонародной старины», гадала и т. д. Татьяна включается в поэзию фольклорной стихии примет, поверий, обрядов, гаданий, и эта стихия недвусмысленно определена не только как национально-старинная, но и как «простонародная». В черновике было и такое выражение: «простонародные приметы» (Пушкин, VI, стр. 381). И так плотно эта стихия пронизывает весь текст этого места романа, что когда в него включаются перефразированные стихи подлинной народной песни «Там мужички-то все богаты», — эти стихи не выделяются из общего окружающего их стилистического фона.

Затем идет сон Татьяны. Эта длинная (почти 11 строф, около полутора ста стихов), внесюжетная, казалось бы, вставка была бы, без сомнения, композиционной ошибкой Пушкина, если бы она только останавливала развитие романа, если бы она была в нем неким посторонним явлением. Между тем именно то обстоятельство, что Пушкин решился пойти на риск задержки хода романа, показывает, насколько важен

был для его замысла, для его идеи сон Татьяны. В самом деле, сон — это средство раскрытия самых глубоких, сокровенных неосознанных глубин, основ душевного склада героя. Сон Татьяны заменяет у Пушкина подробный анализ ее психологического мира, воплощая его в образах. Сон Татьяны — это ключ к пониманию ее души, ее сущности. В его состав входят два элемента. Сначала он слегка окрашен образами и мотивами модных романов, — таков образ Онегина во сне, с его сверкающими очами, таинственной властью, джентльменством, соединенным с страшной губительной силой. Но мотивы романов — отпечаток чтений Татьяны — только ложатся дополнительным оттенком на основное содержание сна. Оно соткано из образов и мотивов народного искусства, народных представлений, фольклора. Таким образом, сон дает как бы формулу душевной культуры Татьяны: основа ее — народность, вторичное влияние — романы. В нашей науке уже приводились материалы, удостоверяющие с достаточной полнотой фольклорный состав сна Татьяны. Сюда относится и медведь, и лес, и избушка, и чудища в ней. Приводились параллели из песен мотивов лубочных картинок и «Русских сказок» Левшина¹. Этот материал можно было бы еще и умножить и уточнить². При этом, пожалуй, важнее, чем сумма отдельных параллельных мотивов, то обстоятельство, что и самое построение сна, его сюжет, сцепление образов в нем также зависят от фольклорных образцов, тем самым обнаруживая как бы народность сознания Татьяны. Сюда относится, например, сближение, которое можно было бы сделать между сном Татьяны и некоторыми структурными особенностями и мотивами свадебного песенного фольклора. Существует обряд народной свадьбы, в котором невеста утром, в день венчанья, поет песню излагаю-

¹ См. сводку этого материала у Н. Л. Бродского, «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина, М., 1937, стр. 271—274..

² Например, следовало бы привлечь к рассмотрению народные анекдоты и рассказы о муже-разбойнике, использованные в 1830-е годы художественной литературой (например Погодиным и др.). Там мы найдем и дом в лесу, и героя, оказавшегося главой бандитов, и ссоры из-за добычи.

щую содержание ее сна в прошедшую ночь. Это песня о так сказать ритуальном сне невесты. Вот о чем, например, «причитает» в таком случае невеста:

Среди да ночки темной
Подневольна красна девушка
Мало спала, много видела.
Мне ночесь во сне казалось,
Будто я, да молодешенька,
В темном лесе одиношенька,
В темном лесе я, во ельнице,
Я со ельница в березнице,
Я с березница в осинице,
Подневольна красна девушка.
В этом горьком осиннику
Стоит маленька избушечка,
Небольшая фатерушецка.
Долотом двери продолблены,
Решетом свету nanoшено.
Я зашла тут, красна девушка,
В эту маленьку избушенку,
У порога там на лавоцке
Там орел да со орлятами.
Во печном углу на лавоцке
Там волциха со волцатами,
Во почетном во большом углу
Там зима стоит холодная
Со крещенскими морозама,
Леса темны все вилавые.
Застрашило красну девушку...¹

В другом «плаче» о ритуальном сне невеста, рассказывая почти о том же, упоминает среди чудовищ в избушке «сидит зверь да на рогатине», а далее уточняется, что это «медведь да на рогатине»². Или еще в одном аналогичном тексте находим такое изображение чудищ в избушке:

Середь избищи-то, башнищи
Муравьища кипучия.
В сутках, под окошечком,
Что медведь со мелведицей.
Под среднем окошечком
Тут вороны черные,

¹ Русские плачи Карелии. Подготовка текста и примечания М. М. Михайлова. Под ред. М. К. Азадовского, Петрозаводск, 1940, стр. 237. (Свадебные причитания М. Ф. Павловой.)

² Там же, стр. 221—222. (Свадебные причитания А. И. Зуевой.)

Во куте, за занавесой
Тут сороки-то вещицы,
На печном-то на столбике
Туто заенько беленькой,
У кирпичного шесточку
Туто ноценька темная,
Под полатам, на лавочке
Тут змея извивается...¹

В этих описаниях ритуального сна невесты — и ее странствие по лесу, и избушка, и перечисление чудищ в избушке, и медведь, и крещенские морозы, и, наконец, то обстоятельство, что среди чудищ — суженый, жених девушки, повествующей о своем сне.

Мотивы этого сна осмысляются в нем как «пророческие», как предвидение будущей судьбы невесты, и избушка означает дом новой семьи, а чудища — новую семью (свекра, свекровь и т. д.); об этом говорится далее в тексте плачей, и среди этих чудищ — и сам жених. Все это повторится своеобразно в сне Татьяны, тоже пророческом и тоже включающем образ «суженого» в окружении его среды, чудищ в лесной избушке. Тексты, указанные мною, записаны в наши дни или в недавнее время на Севере, в Карелии и в Вологодской области. Однако это нимало не мешает предположению, что Пушкин знал аналогичные тексты свадебного фольклора. Исследователь пушкинских записей народных песен, С. А. Бугославский, установил, что записи Пушкина в ряде случаев близки текстам, встречающимся на Севере. Так о записанной Пушкиным песне «Много, много у сыра дуба» он пишет, что она «является сокращенной редакцией песни, встречающейся в более полном виде на Севере», на Мезени, в б. Олонецкой и Архангельской губерниях. То же относится и к свадебной песне «По меду, меду, по паточному», записанной Пушкиным, и к свадебной шуточно-сатирической песне «Как сказали-то Иванушке, хорош да хорош!» (она «очень распространена в нынешнем Архангельском крае»). Вообще, заклю-

¹ «Этнографическое обозрение», 1900, № 2, стр. 56—97. — Свадьба у великоруссов, Вологодская губ., Стрелецкой волости, Тотемского уезда. — Публикация М. Куклина. Ср. также П. В. Шейн, Великорусс, т. I, вып. II, СПб., 1860, стр. 426—427 (№ 1443) и стр. 523 (№ 1697).

чает С. А. Бугославский, «песни, записанные Пушкиным в Михайловском или близлежащих деревнях, обнаруживают самое близкое текстуальное родство с северо-русскими (архангельскими, вологодскими, менее с пинежскими) вариантами»¹.

Интерес Пушкина к свадебному фольклору подтверждается тем, что он записывал свадебные песни, и его «Русалкой», и его планом издания русских песен и статьи о них, где вслед за историческими песнями сразу же идет раздел: «Свадьба: семейственные причины. Элегический их тон. Лестница чувства».

Таким образом, можно думать, что Пушкин в сне Татьяны объединил разнообразный фольклорный материал композиционной формулой ритуального сна невесты. Татьяна, в глубине души мыслящая себя как красну девицу фольклора, а Онегина как суженого, перед встречей с ним, с суженым, и под влиянием святочных гаданий видит сон, который в основе своей есть сон невесты русского фольклора. Так образ Татьяны глубоко и интимно связан с образами народного творчества и быта.

Следует напомнить и тот, не один раз указанный в науке факт, что пятую главу «Онегина» (первую половину ее) Пушкин писал вскоре после «Жениха», имеющего и сюжетные и текстуальные точки соприкосновения со сном Татьяны. А ведь «Жених» — это произведение в народном, и даже в «простонародном» духе. Стоит также напомнить, что писал сам Пушкин по поводу стиха из сна Татьяны «Людская молвь и конский топ», вызвавшего критику и насмешки со стороны пуристов в журнале: «На ту беду и стих-то не мой, а взят целиком из русской сказки: «и вышел он за ворота градские, и услышал конский топ и людскую молвь». «Бова Королевич» (Наброски возражений критикам «Евгения Онегина», (1830). Еще раньше (1826) в заметке-ответе на критику «Атенея» по поводу того же стиха Пушкин писал: «На сие замечу моему критику, что роп, топ и прочее употребляют простолюдины во многих наших губерниях...» Примерно то же сказал Пушкин и в примечаниях к тексту «Онегина»

¹ С. А. Бугославский, Русские народные песни в записи Пушкина. — Пушкин, «Временник», № 6, 1941, стр. 189—196.

(прим. 31). Следовательно, сам Пушкин указывает на русскую сказку и речь «простолюдинов», как на стилистическое основание сна Татьяны или во всяком случае его элементов; Пушкин считает естественным, что сон Татьяны, все-таки дворянской девушки, может излагаться языком «простолюдинов», языком народной сказки.

В шестой главе Татьяне опять уделено всего лишь несколько строк; она в этой главе не участвует. В седьмой главе снова появляется Татьяна, и с нею — отзвуки мотивов народности:

И вот одна, одна Татьяна!
Увы! подруга столько лет,
Ее голубка молодая...

(VII, 13)

Это как бы внутренний монолог Татьяны, несколько романтически-сентиментальный (см. следующие строки), но «голубка молодая» — выражение, отмеченное колоритом народности, так же как и последний стих строфы: «И сердце рвется пополам». В строфе 15-й, в знаменитом описании вечера, — мотивы деревенской жизни: и хороводы, и «огонь рыбацкий». (В черновике было «в селе...», «в деревне...» «кой-где в избах огонь мелькал» Пушкин, т. VI, стр. 425.) Хоровод для Пушкина, конечно, крестьянский (ср. в черновике строфы II, 35: «Крестьянок резвый хоровод». Пушкин, т. VI, стр. 302). Далее Татьяна пришла в усадьбу Онегина — и опять «простонародные» образы: «Ребят дворовая семья / Сбежалась дружно. Не без драки / Мальчишки разогнали псов...» (VII, 16). В следующей строфе появляется Анисья, как бы дублет няни Татьяны, с почти такой же народной речью и обликом. Иначе говоря, опять рядом с Татьяной, бросая отсвет своего образа на образ Татьяны, дружеская фигура крестьянки. Любопытно, что на протяжении шести глав романа, на протяжении ряда мест, где описывается Онегин в усадьбе, нигде не появилась эта Анисья; ¹ при Онегине ее нет, ей не нашлось места. Но стоило появиться здесь Татьяне, и тут как тут добро-

¹ Не в счет глухое упоминание, и то не об Онегине, а о его дяде, что он «лет сорок с ключницей бранился» (II, 8), скорей всего имеющее в виду вовсе не Анисью.

душная крестьянка, речь которой занимает и следующую (18) строфу (она упоминается и в строфах 20-й и 21-й). Наступает зима, последняя в деревне для Татьяны, и эта зима описана фольклорно-мифологическими образами вплоть до: «И рады мы / Проказам матушки-зимы. / Не радо ей лишь сердце Тани...» (VII, 20). Татьяна — в Москве, в чуждой ей и далекой от народности среде. И вот, в конце главы опять речь идет о душевном состоянии Татьяны и опять дается народность и сентиментальные романы:

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...

(VII, 53)

Бедные поселяне, деревня, это не просто руссоизм, а более глубокая связь с народной жизнью. «Льется светлый ручеек», романы — это воздействие книг.

В восьмой главе Татьяна — в новой, в другой и, конечно, в чуждой ей среде. Но именно глубокая органическая народность и моральный строй ее личности обусловили ее победу над светским обществом. Она вовсе не стала светской дамой, такой, как другие светские дамы. Она осталась прежней, той же чистой и возвышенной Таней, преданной деревне, своей полке книг, воспоминанию о своей няне. Это-то и выделяет ее из круга дам и делает ее царицей зал, хотя она даже и не красавица. Поэтому праздны размышления о том, могла ли Татьяна за два года стать великолепной дамой. Темы внутреннего изменения Татьяны в романе нет. В нем указано лишь внешнее усвоение Татьяной светских манер, не более. А в существе своем Татьяна осталась прежней — милым идеалом, бедной Таней. Таков был по Пушкину высший апофеоз простого и скромного величия нравственной народной души: явившись в чуждую ей пышную и искусственную среду, она и ее, даже ее, эту ложную среду, заставила склониться с чувством невольного уважения. Бедная Таня победила высший свет, и в этой победе — залог победы духа народности над всем, ему противостоящим.

Как уже было сказано выше, облик Татьяны обрисован не только чертами народности, но и чертами окружающей ее истинно национальной русской среды, русского жизненного уклада, распространяющегося как на жизнь крестьян, так и на быт семьи Лариных. Этот национальный «местный колорит» выражен и в слоге изображения среды Татьяны, и в подборе предметных деталей, характеризующих эту среду. Здесь тоже намечается контраст по отношению к среде Онегина. Без сомнения, не случайно, что там, где речь идет о Татьяне, в тексте романа чрезвычайной редкостью являются варваризмы, если не считать разговора о ее чтениях. Наоборот, здесь встречаются «руссизмы», то есть слова и выражения подчеркнута русского, национально-идиоматического характера, как и термины, обозначающие предметы и явления типически-русского быта. Сразу после первого появления Татьяны в романе появляются пальцы, и узор на полотне, и примета (II, 26), и тут же указание, что Татьяна даже девочкой не говорила с куклой «про вести города, про моды» (II, 27).

Далее характеристика быта семьи Лариных в русском духе:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на маслянице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод... и т. д.
(II, 35)

В этом же духе характеристика продолжается и дальше, сочувственная и подчеркнута русская, включающая такие выражения, как: «в день Троицын», «пучок зари», «отворились... двери гроба» (почтенная архаика слова), «новый он приял венец» (то же). В черновике было еще и так: «о святках» (в смысле: на святках) или: «любили на святой качели» (в смысле: на святой неделе; Пушкин, т. VI, стр. 301 — 302). Формула этого стиля и среды даны в стихе: «Он был простой и добрый барин», а завершающая строфу 36-ю надпись на могиле Дмитрия Ларина являет как бы стилистическую квинт-эссенцию этой патриар-

хальности. И как резко звучит контраст, когда в следующих строках поэт вдруг переносит нас в иной мир — западного романтизма, городской, книжной культуры Ленского, с его античными реминисценциями, иностранными ходячими цитатами, романтическими метафорами, меланхолией:

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
«Роог Iogik!» молвил он уныло...

(II, 37)

В третьей главе — тот же тон. В семье Лариных Онегину и Ленскому

...расточены
Порой тяжелые услуги
Гостеприимной старины...

(III, 3)

И далее описывается «обряд» угощения с такими «русскими» деталями, как «на блюдечках варенья», «столлик вощаной», «кувшин с брусничною водой», той самой, которую не приемлет привыкший к французской кухне желудок Онегина. Сюда же относится характеристика патриархальной жизни, изображенной в романах старинного стиля (III, 13—14). А затем идет русская речь няни, и ее одеяние — «с платком на голове седой / Старушку в длинной телогрейке» (III, 20) — и опять речь няни:

Пора, дитя мое, вставай!
Да ты, красавица, готова!
О пташка ранняя моя!
Вечор уж как боялась я...
...Лицо твое, как маков цвет.

(III, 33)

А потом — опять самовар и обороты вроде народного приложения: «задумавшись, моя душа, / Прелестным пальчиком писала» (III, 37), «душа в ней ныла» (III, 36), девушки, которые «по наказу пели: наказ, основанный на том...» (III, 39). А в черновике еще: «И сливки Тришка подавал» (III, 37).

Русский склад, окружающий Татьяну, и в обиходе Лариных противопоставлен стилю и складу Онегина. Так эти две стихии жизни и речи сталкиваются в первых строфах третьей главы; Онегин говорит о семье Лариных с иронией; но сквозь его иронию звучит тональность доброй ларинской патриархальности:

Отселе вижу, что такое:
Во-первых — слушай, прав ли я? —
Простая русская семья,
К гостям усердие большое,
Варенье, вечный разговор
Про дождь, про лен, про скотный двор...
(III, 1)

Этой среде противостоит стиль самого Онегина — конечно, книжный, искусственный и нерусский: «Опять эклога!», «да нельзя ль / Увидеть мне Филлиду эту. / Предмет и мыслей, и пера, / И слез, и рифм, et cetera...» В черновике, в отрывке о Лариных, было еще так: «Варенье, сальная свеча, / Помин про Саву Ильича»; а во втором приведенном месте было: «Увидеть мне твою Армиду» (Пушкин, т. VI, стр. 303—304). Ведь и дальше Онегин определяет Ольгу в своей манере, вовсе не подходящей к стилю русского простого дома Лариных: «Точь в точь в Вандиковой Мадоне» (III, 5). В черновике было: «Как в Рафаелевой Мадоне». (Еще раньше: «Подобно девам Рафаеля», «Подобно Рубе[нса]», «Как у Марии Рафаеля», «Как у Мадоны Рафаеля» (Пушкин, т. VI, стр. 307).

Однако подлинным контрастом Татьяне является круг ее московских кузин в седьмой главе и сами эти кузины, изображенные в сатирических тонах. Пошлость и развращенность московской дворянской среды измеряет достоинство идеала, воплощенного в Татьяне.

Что же касается образа автора-поэта, то, как он ни связан во многом с онегинским миром, он несет в своей душе идеал Татьяны. Поэтому он мечтает написать роман в духе ее душевного строя (III, 13—14). Поэтому же он отрекается от «ученых» светских дам в пользу дедовских традиций мира Татьяны:

Но я... Какое дело мне?
Я верен буду старине...
(III, 26)

Начиная с первой главы и до конца «Евгений Онегин» вызывал неодобрение писателей-романтиков, во всяком случае значительного числа из них. Роман — на разных этапах его написания и публикации — бранили и Бестужев, и Рылеев, и Языков, и Вяземский, весьма кисло отозвавшийся о второй главе его, и, наконец, Баратынский, уже в 1832 году составивший резко отрицательное мнение о нем. Я не говорю уже о писателях и критиках реакционного лагеря или о литературных староверах, не желавших простить новаторства пушкинского произведения. Романтики явно не были способны понять «Евгения Онегина», разобраться в его смысле, потому что им был недоступен самый метод Пушкина, язык художественных образов его романа.

Иначе и быть не могло. Если бы романтики могли примириться с пушкинской новой манерой и понять ее, они увидели бы, что Пушкин в «Евгении Онегине» ушел вперед по пути демократизма. Они увидели бы и то, что роман построен на основе проблем, понятий, идей, выдвинутых именно декабристской средой и декабристской романтической литературой, — например, идеи гражданского служения, отрицания высшего слоя с его опустошенной цивилизацией, проблемы национальной культуры и пр. Однако все эти проблемы разрешались и идеи осуществлялись у Пушкина иначе, чем у романтиков, а именно объективно-демократически в пределах, возможных для периода революционного движения дворян, в плане исторического анализа объективных закономерностей жизни общества и народа, то есть реалистически.

В качестве реалистического романа «Евгений Онегин» противостоял романтизму всем своим методом, несмотря на то, что и самый этот метод и ряд его отдельных элементов и особенностей возникли в недрах романтизма, гражданственного по преимуществу. Но «Евгений Онегин» включил проблемы романтизма и в непосредственное свое содержание, в круг основных образов. Все главные действующие лица романа — в большей или меньшей степени романтики. Так, Пуш-

кин начинает своим романом традицию русских великих произведений реалистического стиля, в которых романтизм, перестав быть методом автора, становится его темой; сюда относятся и «Невский проспект», и «Герой нашего времени», и ряд произведений Тургенева, Гончарова и др.

Сам Онегин — разочарованный романтик. Вся логика образов романа приводит к развенчанию этого романтизма, и именно как следствия искусственного, вненародного существования породившей его среды. Следовательно, Онегин — это отрицание романтизма, его бессилия, рефлексии и безразличия, объясненного как отрыв от родной почвы. С другой стороны, Татьяна тоже напитана романтическими настроениями. Недаром она вызывает образ Светланы (и в тексте романа, и в эпиграфе к пятой главе), то есть образ поэзии Жуковского. Она не только начиталась сентиментально-романтических книг, она сама как бы возникла из этих книг со своей мечтательностью, идеальной отрешенностью от «низменного» в жизни, с погружением в мир прекрасных фантазий, обретаемый в ее душе. Пушкин недаром защищал Жуковского от Рылеева и Бестужева. В «Евгении Онегине» он поднял на недостижимую высоту идею душевной чистоты и моральный пафос, осмыслив и то и другое не по Жуковскому. Татьяна противостоит Онегину первых глав романа и как утверждение здоровых элементов романтизма, однако не в качестве метода мысли, мировоззрения, а в качестве психологической и моральной исторической данности. Романтизм же как метод и мировоззрение отвергался сущностью романа, введением критерия народности в пушкинском его понимании. Этот критерий, обосновавший оценку людей, типов и явлений морали в романе, разбивает замкнутость индивидуалистической концепции мира, то есть сам в себе несет глубоко принципиальное отрицание романтизма.

Наиболее непосредственно, прямо тема романтического типа сознания раскрыта в пушкинском романе в образе Ленского. В соответствии с этим Пушкин не только подбирает прямые указания относительно переживаний, мыслей и действий Ленского, но и окружает его образ стилистическими формулами романтизма.

При этом существенно то, что Ленский совмещает в себе признаки обоих течений русского романтизма пушкинского времени — и психологического «идеального» романтизма Жуковского и его школы, и гражданского, политического, передового романтизма декабристского типа. Объясняется это, конечно, тем, что суть образа Ленского — вообще романтизм, как единый принцип культуры. Поэтому было бы рискованно и даже ошибочно пытаться подыскать для образа Ленского реальный индивидуальный прототип, как это делалось иной раз в нашей науке. Нет необходимости отрицать полезность комментаторских и биографических разысканий прототипов литературных героев, в том числе и Ленского. Но, во-первых, всякий литературный герой — это образ, в принципе несводимый ни на какой жизненный прототип¹, а во-вторых, содержание образа Ленского не может быть сведено к жизненному материалу, восходящему к одному человеку, как бы ни были обильны сопоставления, приводимые в этом смысле. Ленский не может быть понят как литературный портрет Кюхельбекера, хотя бы в его образе и были черты, подмеченные в реальном облике Кюхельбекера. Ленский включает в себе и Кюхельбекера и многие другие явления жизни и творчества романтиков, и весь этот «сырой» материал остался за пределами текста и, значит, не играет роли при анализе смысла его (а следовательно, и стиля). Иное дело, если бы в тексте были намеки на определенных людей, рассчитанные на понимание читателя, но в «Евгении Онегине» этого нет, если не говорить об образе автора-поэта.

Романтизм выдвинут как основное определение Ленского с самого начала его появления в романе. Отсюда и то, что он получил образование в Германии туманной, и немецкая идеалистическая философия, и кудри до плеч и др. При этом сразу же вводятся признаки обоих романтических течений. То течение, которое и здесь условно обозначим именем Жуковского, представлено отчетливо:

¹ Иначе обстоит дело с историческими героями исторических романов.

Его душа была согрета
Приветом друга, лаской дев.
Он сердцем милый был невежда;
Его лелеяла надежда...
...Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего... и т. д.

(II, 7)

Это — глубокое определение смысла и характера мироощущения Жуковского и его школы. То же и в следующих строфах, и недаром в них появляются имена Шиллера и Гете. Строфа 10-я содержит характеристику поэзии Ленского, целиком относимую к поэтической практике романтиков этой школы. Эта характеристика дает иронический, полупародийный каталог стилистических ходов, тем и семантических формул школы Жуковского. Таковы выражения вроде «мечтою сладкой» с беспредметным и эмоционально-ассоциативным эпитетом, типичным для изображаемого типа поэтического сознания. Такой же характер имеют и выражения: «И песнь его была ясна», луна — «богиня тайн», «И нечто и туману даль», «Где долго в лоно тишины/Лились его живые слезы...» и т. д. Все это слова неконкретные, оторванные от точного предметно-объективного смысла, слова «психологизированные». В самом деле, «лоно тишины», и «живые слезы» — это как раз то, что приводило в ужас и отчаяние архаиков в поэзии романтизма, чему отдал в свое время дань и сам Пушкин. В той же 10-й строфе дан и ключ ко всей этой полупародии: Ленский пел «И романтические розы». «Романтический» — это термин, раскрывающий объект иронического изображения. Отмечу, что в черновике было иначе: «И умирающие розы» (Пушкин, т. VI, стр. 273); в этом варианте — тот же смысл; только вместо названия явления дан его образец, пример стилистики. В окончательном тексте Пушкин предпочел открыто назвать явление, примеры которого уже фигурировали в достаточном количестве раньше.

Затем, когда говорится о любви Ленского к Ольге, опять появляется нечто вроде дружеского шаржа — пародии на поэзию того же стиля (II, 22). Отсюда и —

Она поэту подарила
Младых восторгов первый сон
И мысль об ней одушевила

Его цевницы первый стон.
Простите, игры золотые!
Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну —
Луну, небесную лампаду...

Заканчивается строфа прямым и остро-ироническим отречением Пушкина от системы поэтики и мировосприятия Ленского, Жуковского, его учеников и своего прошлого 1815—1819 годов:

Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слезы, тайных мук отраду —
Но ныне видим только в ней
Замену тусклых фонарей.

«Младых восторгов» — это эмоциональный, психологизированный условно-романтический эпитет (логически, восторги не могут быть ни молодыми, ни старыми, а молод дух поэта или сам поэт, переживающий восторг); «Цевница» — это признак условности, отрешенности от «простой» реальности, такой же, как венки и лиры в стихах, обращенных Пушкиным к Батюшкову в 1814 году, как античность стихов Батюшкова или — еще — пушкинского послания к Кривцову. «И мысль об ней»...» и т. д. — это синтаксический изыск, разрушающий предметно-логические связи синтаксиса объективной речи (мысль одушевила не поэта, а стон, да еще не стон поэта, а стон цевницы). «Золотые игры» — традиционный эпитет данного стиля («Златые дни, златые ночи» — у Пушкина 1816 года). Развернутое приложение к существительному «луна» — тоже традиционный синтаксический ход, притом включающий и семантику, психологизирующую предметность слова — «небесную лампаду», и лексику условной «батюшковской» античности — «лампаду». «Тайных мук отраду» — оксиморон в духе Жуковского или в духе Пушкинского «Желанья» (1816). В черновике было в этой строфе еще так: «Златые звезды и луну», и в определении луны: «Луны унылую лампаду», то есть еще более нарочито (Пушкин, т. VI, стр. 256). Контрастно этому стилю звучат подчеркнуто предметные, объективные и «низменные» слова: «Замену тусклых фонарей».

Далее говорится, что Ленский читал Онегину «отрывки северных поэм» (II, 16), — видимо, нечто оссианическое и написанное так туманно, что Онегин «их не много понимал» (там же). В черновике было: «Отрывки из своих баллад» (там же, стр. 279), то есть жанра, по преимуществу романтического (в частности, по мнению Пушкина).

То же и в четвертой главе, где опять говорится о Ленском и его любви к Ольге. Он рисует в альбом то самое, что изображал в стихах Жуковский (и его эпигоны):

...сельски виды,
Надгробный камень, храм Киприды,
Или на лире голубка...

Тут и отклики «Сельского кладбища» и «Певца», и нарочитое определение стиха как «безмолвного памятника мечтанья» (ср. «Невыразимое»). В черновике здесь было несколько иначе: «Два сердца, арфу, ручеек» (ср. арфу на заставках к Батюшкову, «Эолову арфу» Жуковского и др.), или еще раньше: «Ручей, два дерева, голубочек» (Пушкин, т. VI, стр. 363). Так идет до конца, вплоть до описания могилы Ленского в седьмой главе, явно построенного на фоне стихов стиля Жуковского, в частности его «Певца», — описания, требующего от читателя воспоминания об этих стихах (VII, 7):

На ветви сосны преклоненной,
Бывало, ранний ветерок,
Над этой урною смиренной
Качал таинственный венок...

И далее (VII, 11) мысль поэта о тени Ленского за могилой также полностью замкнута в круге тем, образов и слов романтизма, его балладной поэзии и его «загробной» лирики (опять в духе Жуковского). В черновике здесь был дан как бы отрывок баллады, традиционный балладный мотив явления мертвого жениха:

По крайней мере, из могилы
Не вышла в сей печальный день!
Его ревнующая тень
И в поздний час, Гимену милый,

¹ В день свадьбы Ольги.

Не испугали молодых
Следы явлений гробовых...

(Пушкин, т. VI, стр. 422)

Немного выше, в пропущенной строфе (VII, 9), было: «Но нам за Летою туманной, / В садах Элизия...» (Пушкин, т. VI, стр. 420); это та же романтическая атмосфера стиля, окружающая Ленского и наполняющая в значительной степени его образ.

Квинт-эссенцией этого стиля, выражающего типическое содержание образа Ленского, являются его стихи в шестой главе романа. Они даны открыто пародийно. В нашей науке уже указывалось не раз, что «в стихах Ленского Пушкиным использованы многие ходячие выражения элегической поэзии того времени. Начальный стих элегии Ленского: «Куда, куда вы удалились» взят Пушкиным у провинциального поэта Перевощикова... Второй стих элегии: «Весны моей златые дни» взят из «Падения листьев» Мильвуа в переводе Милонова: «Как призрак легкий улетели / Златые дни весны моей!» и т. д.¹ Указывалось также и то, что использование чужих стихов, мотивов, слов в элегии Ленского нарочито, что элегия Ленского — это комбинация традиционных элементов. Элегия Ленского пародийна; это не значит, что она только комична, но это значит, что Пушкин хочет, чтобы читатель увидел разницу между манерой, стилем, мировоззрением его, Пушкина, и Ленского, причем манера Ленского эпитонская и отвергается поэтом. Пушкин и в других местах подчеркивает отличие поэзии и настроения Ленского от своих. Так было в пассаже о луне и о фонарях. Так было (в черновике) еще во второй главе, когда Пушкин писал о стихах Ленского с иронией, обращаясь к «певцам любви»:

¹ Г. О. Винокур, Примечания к «Евгению Онегину», Полн. собр. соч. Пушкина, т. III, 1936, изд. «Academia», стр. 445. Ср. И. Н. Розанов, Русская лирика, М., 1914, стр. 409; В. В. Гиппиус, К вопросу о пушкинских «плагиатах». — «Пушкин и его современники», вып. 38—39, 1930, стр. 44; Б. В. Томашевский, Пушкин — читатель французских поэтов; С. Савченко, Элегия Ленского и французская элегия. — «Пушкин в мировой литературе», М., 1926; Н. Л. Бродский, «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина, М., 1937, стр. 287—290.

Не вам чета был строгий Ленский:
Его труды, конечно, мать
Велела б дочери читать.

И тут же был выписан стих Пирона: *La'mère prescriga la lecture à sa fille*» с соответственным примечанием Пушкина (Пушк и н, т. VI, стр. 272) К «певцам любви» относился и сам Пушкин, а стих Пирона был, как известно, поставлен в укор «Руслану и Людмиле» Дмитриевым, что очень задело Пушкина. Откликом этой обиды и явилось это место черновика, выражающее в сущности презрение Пушкина к «идеальной» наставительности Ленского. Именно резкость выпада против Ленского и нежелание «выдать себя» заставили Пушкина отказаться от этого варианта.

Стихи Ленского введены в шуточный контекст:

Берет перо: его стихи,
Полны любовной чепухи,
Звучат и льются. Их читает
Он вслух в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру...
(VI, 20)

Упоминание Дельвига придает этому месту и облику Ленского характер дружеского отношения Пушкина, оттенок симпатии поэта, соответствующий тому, что и вообще образ Ленского мил автору, близок ему. При всем том сравнение с пьяным Дельвигом идет в том же плане, что и слова о «чепухе» в стихах Ленского. Далее говорится в том же шуточно-разговорном тоне:

Стихи на случай сохранились;
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились
Весны моей златые дни...»
(VI, 21)

Ироническое звучание стихов Ленского в этом контексте — вне сомнения. Это не только эпигонские стихи, это весьма неважные стихи и по поэтическому достоинству невозможные для зрелого Пушкина, и по манере чуждые ему. Они действительно туманны, неопределенны по стилю, вычурно-отвлеченны по семантике. «Взор ловит день» — неточность такого словоупотребления — давно пройденный этап для Пушкина. «В глубокой мгле таится» — неопределенные слова,

беспредметность; абстрактно-субъективированный эпитет. «Прав судьбы закон» и т. д. — идея «резиньяции» и прославление горя, несчастья, совсем в духе философии Жуковского. «Паду ли я, стрелой пронзенный» — неуместная стилистика условно-поэтических образов; при чем тут стрела, когда дело идет о пистолетных пулях? Пушкин и позднее возражал против такого смешения античных образов с современной темой (у Батюшкова). Такое же смешение — и именно по отношению к обозначению вооружения — в «Певце во стане русских воинов» Жуковского, избегавшего упоминаний современных предметов оружия и обмундирования, так как они неизбежно создавали бы реальный объективный образ вместо искомой психологически-отвлеченной темы. Сам Пушкин писал иначе, контрастно по отношению к стилю Ленского, писал точно, предметно, объективно о той же дуэли, которую заранее воспеваает Ленский:

Вот пистолеты уж блеснули.
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули
И щелкнул в первый раз курок.
Вот порох струйкой сероватой
На полку сыплется. Зубчатый,
Надежно ввинченный кремль
Взведен еще...

(VI, 29)

Эта точность зрения и слуха, удивительная обстоятельность предметного описания, не боящаяся никаких предметных деталей, не гонящаяся ни за условной поэтичностью, ни за эмоциональной красотостью, эти пули, пистолеты, сероватая струйка пороха, щелкнувший курок и т. д. разительно противостоят «стреле» Ленского, как пушкинское «и падает» (VI, 31) противостоит «паду ли я» Ленского; у Пушкина — точное изображение падения тела на землю, у Ленского — условно-поэтическое обозначение смерти...

То же и во всем дальнейшем тексте стихов Ленского: «Луч денницы», вместо простого — солнце, утро, заря, или мифологически-изысканное: «память... поглотит медленная Лета», или характерный оборот: «Придешь ли, дева красоты» — родительный падеж

оссиановского стиля. И далее: «Слезу пролить над ранней урной», где и лирико-сентиментальное «слезу пролить», и условно-поэтическая «урна» и эпитет «ранний», предметно не связанный с урной, вследствие чего и урна становится не обозначением предмета, а символом смерти, печали, гибели надежд.

Конечно, дело здесь не в отдельных словах, которые порознь могут встретиться и в текстах зрелого Пушкина, а в совокупности их и в общем колорите стиля, сгущенном до степени пародии, и в том, что в таком сгущенном виде этот стиль приводит к некоему лирическому сумбуру, и в том, что «неестественность» этого стиля терпит и такую, например, неловкую явно неприемлемую для Пушкина 1826 года инверсию:

А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень.

Это плохо написано с точки зрения пушкинской нормы 1826 года, тут и безвкусная перифраза: вместо простого «умру» — неопределенное «сень гробницы», да еще: «Сойду в сень гробницы» (логический абсурд), и «романтический» эпитет «таинственную», и повторение: «а я... я», и инверсия, противоестественная, ложно-изысканная.

Сам автор не оставил сомнений в своем отношении к поэтической манере этих стихов Ленского:

Так он писал *темно и вяло*¹
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*²
Тихонько Ленский задремал...

(VI, 23)

Романтизма Пушкин здесь не видел потому, что он хотел называть романтизмом (истинным романтизмом) манеру и метод «Бориса Годунова». Но модную поэтику и модное мироощущение того течения, кото-

¹ Курсив Пушкина. — (Ред.)

² Курсив Пушкина. — (Ред.)

рое мы называем романтизмом с его «идеалом»¹, Пушкин высмеял, хоть и не резко, не враждебно, а с сочувствием к заблуждениям, милым его душе.

С первого же появления Ленского в романе черты «метафизического» романтизма сочетаются в его облике с чертами романтизма гражданского, вольнолюбивого, «мятежного». Еще более резко это видно в черновиках; возможно, что только цензурные условия заставили Пушкина снять некоторые указания в этом плане. Однако и в печатном тексте романа таких указаний достаточно. Либерализм Ленского совсем не то, что разочарованное фрондирование Онегина; это не мода «хорошего общества», а искренние и горячие порывы юного духа, благородные, хотя и беспочвенные, далекие от реальности. В первой же строфе, представляющей читателю Ленского, говорится о том, что он привез из-за границы... «Вольнолюбивые мечты, / Дух пылкий и немного странный, / Всегда восторженную речь»... (II, 6). Конечно, и восторженность речи и пылкость духа — черты вольнолюбца той эпохи, романтика гражданского толка. В черновике было сказано еще так: «Крикун, мятежник и поэт, / Он из Германии свободной / Привез»... (Пушкин, т. VI, стр. 267). Вместо «Вольнолюбивые мечты» сначала было: «Неосторожные мечты», затем «Немного вольные мечты» и лишь затем был найден окончательный текст. Было еще такое выражение: «Дух пылкий, прямо благородный» (там же), ведущий к повышенной политической семантике гражданского романтика. Далее, в строфе 8-й, говорится:

Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника;
Что есть избранные судьбами...

¹ Слово «идеал» Пушкин хотел ввести в словесную характеристику Ленского и его поэзии еще во второй главе; в черновике здесь было:

И сень дубрав, где [он] встречал
Свой верный мирный идеал...
(Пушкин, VI, стр. 273)

и затем пять строк точек, явно многозначительных, намекающих на политическое назначение этих избранников. Такое осмысление точек вытекает и из содержания предшествующих стихов, которые на языке гражданского романтизма звучали политически-содержательно и вольнолюбиво: «принять оковы», «разбить», «клеветника» и др. В черновике было еще яснее: не «За честь его», а «За честь и долг приять оковы» (Пушкин, т. VI, стр. 269), то есть подвиг друзей приобретал не «частный», а общественно-героический характер (типичен и славянизм «приять»). Следует заметить, что эти гражданско-патетические формулы перемежаются с формулами элегического, мечтательного романтизма; так, в данной строфе приведенные стихи непосредственно следуют за такими:

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,
Что безотрадно изнывая
Его вседневно ждет она...

Анафора «Он верил... — Он верил...» еще крепче связывает эти строки о безотрадном изнывании души с возвышенными строками о героических друзьях.

Следующая за этим строфа начинается опять гражданскими символами:

Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь,
И славы сладкое мученье
В нем рано волновали кровь...

(II, 9)

«Негодование» — это политическое чувство (ср. знаменитое стихотворение Вяземского «Негодование»), любовь «ко благу» — конечно, к благу общественному. И тут же оксиморон в стиле Жуковского: «сладкое мученье», а далее — идеал поэта с порывами «девственной мечты». В черновике было опять резче. Первый стих был таков: «Негодование, угнетенье», затем было: «Любовь и месть кипели в нем», или: «И к людям пылкая любовь», «И к ближним пылкая любовь», «Рождали в нем негодование», «ненависть и мщенье» (Пушкин, т. VI, стр. 269). Ниже, в строфе 11-й, черновик дает такой текст (после характеристики любовно-эле-

гической поэзии Ленского): «Но чаще гневною сатирой / Одушевлялся стих его...» (Пушкин, т. VI, стр. 273). И затем вместо печатного (о соседях Ленского): «Их разговор... Конечно, не блистал ни чувством, / Ни поэтическим огнем» (II, 11), в черновике был и такой вариант: «Ни политическим умом» (Пушкин, т. VI, стр. 274). Этот вариант указывал опять на политические интересы Ленского, не находившие удовлетворения в деревенской среде.

В главе четвертой Пушкин опять говорит о Ленском: «Поклонник славы и свободы» (IV, 34). В черновых вариантах: «Поклонник Славы, друг Свободы», или: «Сын Свободы» (Пушкин, т. VI, стр. 368.) Ср. также темы споров Ленского и Онегина в строфе II, 16.

Как бы итогом романтического образа Ленского является строфа о возможном для него пути славы, — поэтический некролог поэта, убитого Онегиным. Строфа эта (VI, 37) вся написанная в тональности самого Ленского, возникает из его поэтической атмосферы, подчиняется закону представлений и образов его типа сознания и культуры. Эту тональность дает уже предшествующая строфа, где автор вместе с читателями оплакивает Ленского в стиле элегическом по преимуществу:

Увял, где жаркое волнение,
Где благородное стремление
И чувств и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?
Где бурные любви желанья,
И жажда знаний и труда,
И страх порока и стыда,
И вы, заветные мечтанья,
Вы, призрак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!

(VI, 36)

Особенно в последних стихах здесь сгущаются образы стиля Жуковского или его школы. И вот затем — более высокий план, приподнятый, торжественно-патетический стиль ораторской поэзии гражданского романтизма:

Быть может, он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон

В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступеньках света
Ждала высокая ступень...

Здесь типична и напряженно-высокая лексика, и ассоциативно многозначительные символы, как «блага мира», «высшая ступень», и ораторски-выразительный перенос (...Поэта...). В конце строфы стиль еще более сгущен:

И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

И вот — прямо за этими торжественными стихами идет контрастно сопоставленная с ними ироническая строфа (VI, 39), содержащая иное предположение о возможном жизненном пути Ленского. Это речевая стихия уже не самого Ленского-романтика, а автора, так непохожего на Ленского, хоть и любящего его. Романтические мечтания рассеялись, и за ними появилось трезвое лицо автора, и зазвучал спокойный голос человека — увы! — знающего цену мечтам, знающего и то, что делается с мечтами и мечтателями в действительности:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел...

Контраст подчеркнут почти ироническим повторением переноса («поэта»...). И далее вместо словесного лейтмотива: «умолкнувшая лира», «гремучий звон», «века», «на ступенях света», «страдальческая тень», «святую тайну», «животворящий глас», «гимн времен», и др., — совсем иной подбор образов:

... женился,
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 постели
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и врачей...

(VI, 39)

Говоря о двух возможных вариантах пути Ленского, Белинский писал: «Мы убеждены, что с Ленским сбылось бы непременно последнее». В самом деле, именно второе предположение полностью исходит от автора; первое же двойственно: оно более определено идеологической атмосферой самого Ленского, чем убеждением автора. Здесь перед нами опять возникает понятие среды. Ленский — романтик, мечтатель; его мироощущение прекрасно, возвышенно, благородно, но оно оторвано от реальности. В этом смысле Ленский тоже все-таки чужд народности — единственной здоровой базы культуры. Ленский тоже вненационален (несмотря на «северные поэмы») и вненароден. Отсюда и вся стилистика, с помощью которой строится его образ, — иная, чем «онегинская», но тоже книжная, космополитическая и внедемократическая.

Какова же реальная среда Ленского? Среда Ленского в его жизненной практике, к сожалению (для Пушкина — к сожалению) именно рядовой быт 1820-х годов. Ведь и раньше мы могли видеть: Ленский чувствует себя близким к простому и доброму барину Дмитрию Ларину и всему быту помещицкой семьи, притом вовсе не в национальном аспекте (о Ларине он говорит: «Роог Yогickl», и пишет ему «надгробный мадригал», и ведь он «полурусский сосед»). Ленский полюбил не романтическую Татьяну, а простенькую и банальную Ольгу, будущую жену улана. Ленский показан в гостях у помещицкой семейки, с самоваром, Дуней, мещанским романсом под гитару и пошлыми планами замужества этой самой Дуни с богатым соседом. И самый роман Ленского с Ольгой, как ни возвышенно любит он ее, нарисован автором в тонах довольно обыденного жениховства, а не романтической страсти, вплоть до удивительных в устах идеального поэта несколько упрощенных восторгов его: «Ах, милый, как похорошели / У Ольги плечи! Что за грудь!» и уж потом, в виде добавления: «Что за душа» (IV, 48). Значителен в этом смысле и Зарецкий, сосед и секундант Ленского. Он ведь тоже «романтический» герой своего рода, лихой бреттер, буян и т. д. А ведь на самом деле он просто трус и пошлейший из пошляков, и он завершает свою жизнь псевдоромантического

героя почти так, как мог ее закончить и Ленский: он теперь «добрый и простой /Отец семейства холостой,/ Надежный друг, помещик мирный» (VI, 4), он «Живет; как истинный мудрец. / Капусту садит, как Гораций, / Разводит уток и гусей / И учит азбуке детей» (VI, 7). И тут же ироническая цитата из Батюшкова:

Под сень черемух и акаций
...Зарецкий мой,
От бурь укрывшись наконец,
Живет, как истинный мудрец... и т. д.

Так вот как выглядит идеал Батюшкова, реализованный в настоящей жизни! Таков удел романтических идеалов в той реальной современности, которая окружала Пушкина, и Ленского, и Зарецкого. Идеал Ленского — это не «жизнь на самом деле». Образ Ленского, как он ни обаятелен, заключает, однако, развенчание романтизма. Между 37-й и 39-й строфами шестой главы помещалась в рукописи «Евгения Онегина» строфа, выпущенная в печатном тексте¹. Она следовала за первым, романтическим, вариантом неосуществившегося жизненного пути Ленского; она излагала этот же вариант судьбы Ленского, но не в освещении романтической мечты, а в реальности политической действительности начала XIX столетия. Иначе говоря, эта строфа давала перевод мечтаний романтика на язык трезвой мысли Пушкина:

Исполня жизнь свою отравой,
Не сделав многого добра,
Увы! он мог бессмертной славой
Газет наполнить нумера,
Уча людей, мороча братьей,
При громе плесков и проклятий
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 Рылеев²

¹ Черновики шестой главы до нас почти не дошли, как и беловой автограф. Несколько строф рукописного текста главы известны по копии, сделанной В. Ф. Одоевским. См. Пушкин, т. VI, стр. 408 и 611.

² Последние два стиха строфы не сохранились. (Ред.)

Смысл этой строфы в композиции всего данного места главы ясен. Допустим, что Ленский был в самом деле гениален (что мало вероятно, если вспомнить его стихи, его наивность и т. д.). Что ж! Разве от этого романтические мечты станут действительностью? Нет, реальность непохожа на них. Он все же не сделает добра людям, потому что обстоятельства исторической жизни не позволяют осуществить «благо мира» на путях мечтательства; он только «исполнит» свою жизнь «отравой». Пусть он достигнет славы — увы! эта слава не выходит за пределы газетных номеров. Пусть он хочет вещать истину, уча людей, — он будет лишь «морочить» собратьев. И если бы даже он спас отечество, — он умрет непризнанным. Или, в воздаяние его героического стремления дать счастье людям, его повесят (шестая глава писалась в 1826 году). Все тщетно. Романтические порывы не принесут блага людям, — так говорит Пушкин, — хотя он опять склоняет голову перед величием благородного подвига и Рылеева и Кутузова. Однако вся эта строфа была основана на предположении. Реальная же перспектива Ленского, рисуемая властью среды над романтиком, дана в строфе 39-й. Ее Пушкин и сохранил в тексте, изъяв из него 38-ю строфу. Разумеется, причиной этого изъятия могло быть опасение цензуры. Но вполне вероятно и другое предположение. Устранив из 38-й строфы Рылеева, Пушкин мог рассчитывать на ее напечатание, и, возможно, он отбросил ее по другим соображениям, не внешним, а внутренним, добиваясь большей выпуклости, отчетливости своей мысли.

Проверка романтизма Ленского реально-трезвым взглядом на вещи самого автора дана не только в строфах 37—39-й шестой главы, — она выступает на протяжении всех глав, в которых говорится о Ленском. Такая же проверка применена во всем романе и к Онегину, и к Татьяне. Автор близок всем трем образам, им описанным. Эта близость дает возможность Пушкину слить речевые стихии и Онегина, и Татьяны, и Ленского с речевой стихией автора, объединить их в едином потоке авторского повествования. При этом речь автора, подчиняясь заданию изображения культурных типов его героев, остается его, авторской,

речью. Онегинской опустошенности автор противопоставляет глубину и силу высоких чувств свободы, творчества, любви. «Идеальности» Татьяны и романтической мечтательности Ленского он противопоставляет жизненность, трезвость, связь с жизнью и поведением передовой интеллигенции, привыкшей избегать внешнего прямого выражения чувств, стыдливо пряча глубокие переживания под дружеской шуткой, легким разговором или подчеркнутой сдержанностью. Во многих местах романа облик автора выступает на фоне салонной речевой культуры Онегина, напряженной романтики Ленского, народности речевой атмосферы Татьяны — с особыми чертами свободной и простой речи, очень русской, но несущей на себе признаки специфического интеллигентского говора, очень простой, но пересыпанной шутками, разговорной и скрыто-поэтической, то есть прячущей эмоцию под покров спокойного тона дружеской беседы. Примеров такого авторского стиля в «Евгении Онегине» можно привести сколько угодно; приведу несколько:

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же).
Его честили так и сяк.
Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!
Уж эти мне друзья, друзья, —
Об них недаром вспомнил я.
А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты,
И только в скобках замечаю... и т. д.
(IV, 18—19)

Тут непременно вы найдете
Два сердца, факел и цветки...
Какой-нибудь п и и т армейский
Тут подмахнул стишок злодейский.
В такой альбом, мои друзья,
Признаться, рад писать и я,
Уверен будучи душою,
Что всякий мой усердный вздор...
...Остро иль нет я мог соврать...
(IV, 29)

И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души, —
А мадригалы им пиши!
(IV, 20)

Ко мне забредшего соседа
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток)...

(IV, 35)

Или в черновике, в обращении к Гомеру:

Твоя Киприда, твой Зевес
Большой имеют перевес
Перед Онегиным холодным...
Но Таня (присягну) милей
Элены пакостной твоей...

(Пушкин, т. VI, стр. 496)

Дело лингвистов исследовать интереснейшее явление: живой разговорный язык дворянской интеллигенции того времени со всем своеобразием его синтаксиса и лексики, с его метафорами, иронией и т. п. Пушкин использует этот язык и для отделения образа автора «Евгения Онегина» от его героев, и для создания языкового единства романа, и для характеристики автора, в дружеской, интимной беседе с читателем становящегося его интимным другом, внушающего читателю симпатию и доверие искренностью и свободой своей манеры говорить с ним. Едва ли я ошибусь, если скажу, что самым обаятельным образом «Евгения Онегина» является образ самого Пушкина, все понимающего, умного, тонкого, жизнерадостного и задушевного поэта.

Пушкинская заметка о Шекспире, написанная в 1830-х годах, начинается следующим знаменитым положением: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков: обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». С поразительной точностью здесь сформулировано несколько тезисов, определяющих манеру самого Пушкина в зрелые годы. Здесь указывается на сложность и противоречивость понимания и изображения характеров, и на объективность всей манеры изображения событий и людей, как бы независимых от произвола автора. Однако, может быть, наиболее принципиальное значение имеют в пушкинском положении

две мысли, чрезвычайно существенные для понимания созданного Пушкиным художественного метода. Первая из них — это тезис о движении, эволюции, изменении изображаемого явления (лица «развивают»). Вторая — тезис о зависимости этого движения, изменения в самом своем качестве и направлении от объективных условий существования соответственного лица (явления): «обстоятельства развивают». Оба эти тезиса, необходимо между собою связанные, устанавливают один из весьма важных признаков реалистического метода зрелого Пушкина. В основе их лежит отчетливый силлогизм: народ, общество, культура, неуклонно изменяются; человек-личность определен в своем характере, мировоззрении объективностью окружающей его исторической среды; следовательно, характер, содержание каждого человека-личности должны неуклонно изменяться в соответствии с изменением среды. Движение истории требует и движения личности, поскольку личность в системе Пушкина выводится из среды.

Здесь было скрыто глубокое противоречие, которому в дальнейшем развитии искусства реализма суждено было сыграть значительную роль и которое впоследствии, в конце XIX века, определило поиски выхода за пределы критического реализма, созданного в России Пушкиным. Дело в том, что в центре искусства критического реализма все же стоит характер как нечто неповторимо-единое, хотя и истолкованное в качестве типа, — «их разнообразные и многосторонние характеры», как сказано у Пушкина. Между тем движение характера под влиянием «обстоятельств» приводит в конце концов к сомнению в реальности самостоятельного характера, заменяемого лишь отражением общего, обстоятельств. Характер, поскольку он зависит в своем движении от среды, весь разлагается, в конечном счете, на элементы среды (не только в социальном, но и в философском смысле). Так, метод критического реализма, объяснив характер, ставит под угрозу его самостоятельное существование. Однако в пору творческой работы Пушкина указанное выше противоречие критического реализма было еще скрыто, хотя оно, конечно, с самого начала потенциально при-

существовало в создаваемой Пушкиным системе искусства.

В 1820-х годах установленный Пушкиным — и именно в «Евгении Онегине» — закон движения характера, эволюции героя в зависимости от объективных обстоятельств его бытия был открытием решающего значения, воплощением самых существенных черт реализма. Можно сказать с уверенностью, что закон развития личности в основном течении мировой литературы не был известен до Пушкина и не мог быть доступен литературе, не дошедшей еще до принципов зрелого реализма. Уклонения от этого положения иллюзорны; так, например, внешняя эволюция Макбета не есть развитие, обусловленное воздействием объективных фактов действительности, а есть образное раскрытие и постепенное осуществление сил, изначально заложенных в душе (характере) Макбета. Иное дело Пушкин. Его Онегин задуман и выполнен как образ, данный в движении, обусловленном «обстоятельствами». Раз открыв этот принцип в своем стихотворном романе, Пушкин останется верен ему до конца и во всех своих произведениях. Он дойдет до виртуозно-сжатого определения эволюции характеров под влиянием исторических событий. Так, на протяжении кратчайшего текста он покажет нам превращение рыцаря-воина в ростовщика в век, когда меч уступил власть «сундукам фламандских богачей» («Скупой рыцарь»). Он покажет как и почему умный «мужик» вырастает в народного вождя («Капитанская дочка»), а провинциальная барышня становится сильной духом женщиной (там же). Он покажет эволюцию и гибель аккуратного и расчетливого инженера, доведенного до безумия жаждой денег («Пиковая дама»). Тот же закон применим и к лирике зрелого Пушкина, исполненной движения темы, незнакомого — в таком понимании — допушкинской поэзии. Ведь тематическое расположение лирики классицизма — это либо рядоположение, либо дедуктивно-логическое сцепление тем; романтик не развивает тему, а длит и углубляет ее как нарастание все той же мелодии. Движение конструктивно-четкой лирической темы даже у Батюшкова внешнее, вполне формальное, почти грамматиче-

ское. Движение лирической темы у Пушкина, например, в «Осени», или в «Полководце», или в стихотворении 1836 года о кладбищах, — это реальное движение внутреннего облика лирического героя, не только изменение его мгновенного состояния, но линия изменения его жизненной позиции, — если не рассказ об его эволюции, то довольно явственное указание направления этой эволюции. Само собой разумеется, что преемники Пушкина усвоили открытый им закон. Он присущ уже творческой системе Гоголя (например, «Портрет», общий замысел «Мертвых душ», существенные черты сценической композиции «Ревизора»), а затем усвоен и Гончаровым (может быть, наиболее ярко в «Обыкновенной истории»), и Тургеневым (например, Ирина в «Дыме» или все герои «Степного короля Лира» и много других), и далее наиболее глубоко из всех писателей XIX века — Л. Толстым.

Выше я пытался указать на идейную сущность образа Онегина, как он дан в исходной ситуации романа, в петербургском свете, и в деревне, в пору его первой встречи с Татьяной. Этот Онегин дан в один из моментов его жизни: зима в Петербурге, лето и начало зимы в деревне. Затем начинается его эволюция. Не вина, а беда Пушкина, что она дана, может быть слишком сжато, в основном на материале восьмой главы и отрывков «Странствия Онегина». Пушкин хотел развернуть эту вторую часть романа пространно, в нескольких главах в соответствии с замыслом построения романа, примерно в двенадцати главах. Затем, как известно, этот план не осуществился, — без сомнения, по причинам цензурных и политических опасений Пушкина. Роман оказался свернутым раньше времени. Две главы, более или менее написанные, выпали. Искусственное сокращение романа под давлением внешних причин поставило Пушкина в тяжелое положение. Это было сразу же замечено современниками, хотя они и не знали рукописей Пушкина, раскрывающих нам теперь замыслы поэта, которым не суждено было осуществиться, не знали и о существовании уничтоженных поэтом кусков романа. Когда появилась последняя глава «Евгения Онегина», читатели заметили, что это неполный, неожиданно сокращенный

конец романа. Так, «Московский телеграф» писал: «Из читавших первые главы Онегина, вероятно, немногие думали так скоро увидеть конец сей повести. Но как бы то ни было, вот последняя глава Онегина!»¹ «Телескоп» писал тогда же: «Блистательная жизнь Евгения Онегина, коего каждая глава бывало считалась эпохой, оканчивается почти насильственно, перескоком через целую главу...»² Сам Пушкин старался дать понять своим читателям, что он не имеет возможности сообщить им полный текст романа, что восемь глав романа — это искусственно свернутая, неполная редакция его. Издавая последнюю главу романа, он оговорил в особой заметке-предисловии следующее: «Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по* России... П. А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение, может быть и выгодное для читателей, вредит однакож плану целого сочинения; ибо через то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным. Замечание, обличающее опытного художника. Автор сам чувствовал справедливость оною, но решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики». Трудно не видеть здесь намек на «независящие обстоятельства», заставившие сократить роман в ущерб достоинству и полноте раскрытия его замысла. Еще раньше, в ноябре 1830 года, когда Пушкин предполагал выпустить в свет сразу две главы (бывшие VIII и IX, впоследствии «Странствие Онегина» и глава VIII), он писал в проекте предисловия к этому изданию, еще яснее намекая на неполноту романа, и именно вследствие цензурных условий: «Вот еще две главы Евгения Онегина — последние³, по крайней мере для печати».

¹ 1832 год, ч. 43, № 1.

² 1832 год, ч. IV, 39, «Летописи отечественной литературы».

³ Ранее было написано: «вероятно последние». Может быть, Пушкин надеялся дожить до более свободных времен и тогда дать читателю более полный вариант своего романа.

Таким образом, «Евгения Онегина» мы знаем в неполном виде по отношению к замыслу Пушкина. Тем не менее, как бы ни печальны были обстоятельства, исказившие этот замысел, перед нами законченное произведение, признанное автором таковым, и мы имеем право, мы принуждены и обязаны рассматривать его в том виде, как оно есть и как оно вошло в историю литературы и культуры России и всего человечества. При этом мы можем и обязаны проверять наши наблюдения и утверждения касательно печатного текста романа всеми данными, которыми мы располагаем для суждения о полном пушкинском замысле. Это тем более целесообразно и возможно, что Пушкин, стесненный цензурой, вовсе не отказался от своего замысла, а лишь сжал его, дал его в неполном виде. Он постарался изложить то, что он предполагал воплотить в нескольких главах «свободного» содержания, в пределах одной главы и притом подцензурно. Это заставило его выражать свою мысль приглушенно, с умолчаниями, намечать ее пунктиром, вместо того чтобы развернуть ее открыто и в широкой галлерее образов. Но мысль осталась, и осталась в сущности неизменной. Прежде всего она и выражена в эволюции Онегина, а эволюция эта намечена и в печатном тексте романа.

Эволюция Онегина начинается значительно раньше восьмой главы окончательного текста романа и стимулируется «обстоятельствами», то есть событиями в жизни героя. Сами эти события — не случайность сюжета; они истолкованы как следствие общего характера среды, определившей типическое в Онегине, то есть закономерность и этой среды и самого облика Онегина. Они необходимы, и, следовательно, необходима и закономерна самая эволюция Онегина. С другой стороны, и закономерности среды, и закономерности развития Онегина историчны, то есть являются функцией эпохи, определенного момента в истории русского общества.

Развитие, эволюция Онегина протекает через три этапа, претерпевает три испытания. В этих испытаниях меняется его прежний образ и воспитывается его характер на новых основаниях. Разбивается воздей-

стве салонной цивилизации, и Онегин движется по пути созревания в нем подлинного человеческого, а стало быть, и гражданского достоинства. Эти испытания — преступление, познание реальной родины и любовь. Они образуют этапы перевоспитания героя, формирования его личности в столкновениях с жизнью. Итак, первое испытание Онегина — это преступление, убийство. В шестой главе повествуется о том, как Онегин без всякого основания, бессмысленно, из-за пустяка убил друга, милого юношу. Пушкин отвергает квалификацию этого убийства как долга или дела чести. Дуэль нимало не оправдывает преступления, — таков смысл текста романа. Уже в строфе 9—10-й шестой главы Пушкин говорит о том, что Онегин «в разборе строгом, / На тайный суд себя призвав», принужден осудить себя за то, что он принял вызов Ленского; он «недоволен сам собой», потому что он признает себя в этом деле «мячиком предрассуждений», и т. д. В дуэли Онегин опять повинуется закону того общества, того «света», которые его сформировали и от которых может проистечь только зло. Отрицание культуры этого общества в романе и находит высшее проявление в том, что эта культура толкнула Онегина на убийство. Иное дело Ленский: он полон романтического порыва. Но Онегин знает, что его дуэль — преступление, и все же совершает его. Почему? В строфе 11-й он сам отвечает на этот вопрос, объясняя себе, почему он не «обнаружил чувств» в этом деле, то есть поступил не по движению души, почему он поступил не так, как должно «мужу с честью и с умом»: он испугался сплетен, шопота, хохотни глупцов, — «И вот общественное мнение! / Пружина чести, наш кумир! / И вот, на чем вертится мир!» Цитата из «Горя от ума» еще более уясняет смысл этих возгласов Пушкина (а не Онегина): Онегин поступил дурно, повинувшись закону фамусовского общества. Это толкование проступка Онегина подсказывается и тем, что рядом с ним (как и рядом с Ленским по другой линии) поставлен здесь Заречкий, ничтожный, но выразительный представитель именно этих противоестественных законов «общества», негодный человек, однако блюститель традиций

«общества»; недаром именно о нем вспомнил Онегин в 11-й строфе, и именно его «забавных слов» он испугался, хотя прекрасно понимал, что следовало бы презреть их. В сущности, аналогичный смысл имеет история с Гильо, комедия, поставившая свидетелем и как бы соучастником убийства русского юноши-поэта безразличного лакея-француза.

В строфе 28-й Пушкин возвращается к теме интерпретации дуэли и еще более явно выражает свою мысль:

Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?..
. Ныне злобно...
...Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...
— Не засмеяться ль им, пока
Не обагрилась их рука,
Не разойтись ль полюбовно?..
Но дико светская вражда
Бойтся ложного стыда.

Последнее двестише ставит точку над и. Убийство совершено во имя светской вражды, во имя страха ложного стыда, по закону дикости внешней цивилизации. При этом строфа 28-я — это и серьезное размышление автора-поэта по поводу происходящего, и как бы внутренний монолог Онегина. На протяжении всей главы в Онегине борется человеческое с типическим, прирожденные черты человека — с искусственными, привитыми ему чертами ложного общества.

Эта же тема опять всплывает в строфах 33—34-й, в которых именно говорится о незаметном, казалось бы, переходе от светской злости эпиграмм и светского ритуала дуэли к убийству. И недаром эта тема вызывает здесь же образы салонного характера: «за бутылкой» и др. Понятно также, почему Пушкину необходимо поэтически подчеркнуть ужас убийства и в строфе 34-й и в строфе 33-й, причем это опять ужас и поэта, и Онегина:

В тоске сердечных угрызений,
Рукою стиснув пистолет,
Глядит на Ленского Евгений...

Естественным итогом такой интерпретации дуэли Онегина в тексте романа является определение Онегина в 42-й строфе: «Убийца юного поэта», и еще раньше: «Поэт, задумчивый мечтатель, / Убит приятельской рукой!» (страница 40), и снова в строфе 12-й восьмой главы: «Онегин... Убив на поединке друга...» Онегин — убийца. И в той же 42-й строфе, рядом с этим определением, другое: «Красавиц модных модный враг...» Модный убийца — это и есть формула всего этого мотива. Преступление оказывается началом перелома в сознании Онегина. Он потрясен совершившимся. Он выбит из обычной колеи. Его хандра приобретает новый смысл. Его преследует образ убитого, его мучит совесть, и он тем самым уже отходит от своей прежней среды. Он бежит из деревни:

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).
Оставил он свое селенье,
Лесов и нив уединенье,
Где окровавленная темень
Ему являлась каждый день...

(VIII, 13)

Кровь Ленского легла между Онегиным и той средой, к которой он принадлежал в первой главе; ведь и Онегин, и поэт знают, что он убил друга во имя закона этой среды.

В дошедших до нас рукописных текстах «Путешествия Онегина» этот процесс выясняется более выпукло. Онегину «наскучило» быть тем, чем он был раньше, опустошенным модным Мельмотом, и он оказался неожиданно полон уже не эгоистическими чувствами, а любовью к отечеству, — без сомнения, в духе Грибоедова, Катенина и т. п.; впрочем, для Пушкина перелом в Онегине вовсе и не неожидан: он-то знал заранее, что все так и произойдет. Ведь Онегин в сущности — хороший молодой человек; среда, его воспитавшая и исказившая его натуру, не до конца убила его духовно, — ведь были же вокруг Онегина не только Фамусовы, но и Чацкие, не только светские модники, но и благородные герои долга перед отече-

ством. Поэтому Пушкин намекнул на возможность любви Онегина к Татьяне еще в четвертой главе, а в черновиках уже во второй главе говорилось об Онегине:

Какие страсти ни кипели
В его измученной груди, —
Давно ль, надолго ль присмирели,
Они проснутся — подожди.

В беловом варианте: «Проснутся — только погоди» (Пушкин, т. VI, стр. 260 и 562). Разумеется, речь здесь шла не только о будущей страсти к Татьяне, а о возвращении Онегина к настоящей жизни, к полноценному, активному существованию вообще.

Текст черновика, говорящий о зарождении в Онегине патриотических чувств, необработан; неясно, что означает иронический тон его; можно думать, что этот тон показался бы Пушкину неуместным при дальнейшей работе над текстом; можно думать, что вообще вся строфа не должна была сохраниться, поскольку глубокое отношение Онегина к жизни отечества должно было явиться результатом его путешествия, а не предшествовать ему; можно думать, что ирония указывает на несерьезность политических мыслей Онегина до путешествия, тогда как в процессе путешествия они станут серьезны и глубоки. Во всяком случае, в Онегине проснулись новые интересы гражданского порядка:

Наскуча слыть или Мельмотом
Иль маской шеголять иной,
Проснулся раз он Патриотом
В Hotel de Londres, что на Морской.
Россия [мирная] мгновенно
Ему понравилась отменно,
И решено — уж он влюб[лен],
Росс[ией] только бредит он...
...Онегин едет, он увидит
Святую Русь: ее поля,
Селенья, грады и моря...

(Пушкин, т. VI, стр. 475—476)

Итак, Онегину открывается новый мир: уже не замкнутый кружок салонов и кабинетов, отрешенный от родной страны, а сама эта подлинная страна, и городская и деревенская. Далее автор показывает впе-

чатления Онегина от родины, и в их подборе проступают черты именно его политического, декабристского воспитания. Пушкин как бы проводит его через исторические воспоминания и политические наблюдения, формирующие свободолобца. Россия открывает ему язвы своей современности и героические традиции своей борьбы за вольность в прошлом.

«Он видит Новгород-Великой», — с этого начинается его знакомство с родиной. Новгород — символ русской гражданственности и свободы, типическая декабристская тема. «Смирились площади... Кипит народ минувших дней» (Пушкин, т. VI, стр. 476—477), то есть народ и теперь тот же, что и во времена веча и Марфы Посадницы. Но этот город свободы «усмирен». Таковы замечания автора по поводу Новгорода, — замечания, очевидно, говорящие и о мыслях Онегина, слитого здесь с автором. В другом варианте той же строфы говорится еще яснее:

Он видит Новгород-Великой.
Смирились площади, средь них
Мятежный колокол утих,
Не бродят тени великанов:
Завоеватель скандинав,
Законодатель Ярослав
С четою грозных Иоаннов,
И вокруг поникнувших церквей
Кипит народ минувших дней.

(Пушкин, т. VI, стр. 496)

Тени великих предков. Был такой вариант: «Встают — и будто тени»... (там же, стр. 477). Среди них — «чета Иоаннов»¹ (вариант: «И с карой оба Иоанна», стр. 477), как будто по Радищеву, слившему в один образ обоих Иоаннов — третьего и четвертого — в «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Новгород»). Прямо говорится о мятежном колоколе. В более ранних вариантах вместо «поникнувших церквей» было: «поникнувших царей», или: «Сидят — и около царей» (там же, стр. 477). Далее Онегин в Москве, и вместе с автором он глубоко, презрительно всматривается в московский барский круг. Его раз-

¹ Стих о чете Иоаннов был и в первой редакции строфы.

мышления — явно о политических вопросах, о возможности свободы. Мрачны его мысли о высшем круге, нет путей к тому, чтобы эти люди стали гражданами:

Москва Онегина встречает
Своей спесивой суетой,
Своими девами прельщает,
Стерляжьей подчует ухой.
В палате английского клоба
(Народных заседаний проба)
Безмолвно в думу погружен
О кашах пренья слышит он...

(Пушкин, т. VI, стр. 497)

Итак, вот он русский дворянский «парламент» (палата)! Почти то же было сказано и в другом (более раннем) варианте рукописи; но там было и отличие:

Глубоко в думу погружен,
Он видит башню Годунова,
Дворцы и площади Кремля... и т. д.

(Там же, стр. 476)

Здесь опять контраст современности и воспоминаний о прошлом. Путешествие продолжается:

Тоска, тоска, — он дале хочет,
Он скачет — Нижний перед ним;
Мятежно ярманка хлопочет...

(Там же, стр. 479)

Нижний — это тема Минина и Пожарского. И рядом — «мятежно». Во втором варианте яснее:

Тоска, тоска! Он в Нижний хочет,
В отчизну Минина...

(Там же, стр. 496)

И опять тот же контраст: на месте Минина и рядом с мятежным духом народа теперь там царят пошлость, обман, низость.

Сюда жемчуг привез индеец,
Поддельны вина европеец;
Табун бракованных коней
Пригнал заводчик из степей.
Игрок привез свои колоды
И горсть услужливых костей;
Помещик — спелых дочерей,
А дочки — прошлогодни моды.

Всяк суетится, лжет за двух,
И всюду меркантильный дух.
Тоска!

(Там же)

Так намечается два ряда впечатлений от Руси, откладывающихся в сознании Онегина: ужас пошлого и отталкивающего уклада современного общества — в е р х о в, и величие истории н а р о д а, или, иначе: негодование по отношению к существующему и увлечение возвышенными идеалами народной героини и мятежными порывами.

Далее Волга («По гордым волжским берегам» — сказано еще выше. — Т а м ж е, стр. 496); Онегин плывет и слышит:

. бурлаки,
Опершись на багры стальные,
Унылым голосом поют
Про тот разбойничий приют,
Про те разъезды удалые,
Как Стенька Разин в старину
Кровавил волжскую волну...

(Там же, стр. 480)

Так в поле зрения, в орбиту Онегина впервые входит ф о л ь к л о р, и какой! «Разбойничьи» песни мятежей, песни о Разине! И тут же бурлаки и унылый тон русских песен, то есть опять радищевские мотивы и мысли (вариант: «Унылым голосом поют», — стр. 498, — пожалуй, еще народнее по тону). Далее, в Астрахани, Онегин «погрузился» (вариант: «углубился») «в воспоминанья прошлых дней» (стр. 480 и 199).

Все это вместе приводит к тому, что восклицание, повторяющееся не один раз: «Тоска! Тоска!» — это уже не просто хандра Онегина, которому скучно, которому нечего делать в жизни, так как он отрешен от нее, а это возглас глубокой печали по поводу увиденного, тяжкая мысль о судьбах родины¹. Этот рефрен — «Тоска! Тоска!» — служит одним из доказательств того, что мысли, наблюдения и оценки, заключенные в цитированных выше строфах, формально как будто принадлежащие автору, принадлежат и Онегину. Такова вся установка текста тех мест «Путешеств-

¹ Ср. Н. Л. Б р о д с к и й, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, стр. 376.

вия», где идет речь об Онегине: ведь возглас «Тоска!» — это возглас не автора, конечно, а Онегина. Между тем он включен в текст окружающих его строф, не выделяется из него, слит с ним; значит, и весь этот текст своего рода внутренний монолог Онегина, что не снимает участия в этом монологе и автора. Иное дело строфы об Одессе, — там идет речь не об Онегине, а только об авторе, и в них нет отзвуков внутреннего монолога Онегина; отсюда и совсем другой тон их, выключивший тяжкие думы Онегина.

Между тем эти думы Онегина — итог воздействия на него впечатлений российской действительности и вольнолюбивых идей — даны Пушкиным в высокодраматическом плане, без всяких признаков того легкомысленного или иронического «байронизма» навыворот, который отличал тональность онегинского стиля в первой главе; отсюда страстно-лирический тон размышлений Онегина на Кавказе:

Блажен, кто стар! Блажен, кто болен,
Над кем лежит судьбы рука!
Но я здоров, я молод, волен, —
Чего мне ждать? Тоска! Тоска!

(Там же, стр. 504, ср. стр. 486)

Смысл и значение впечатлений, полученных во время путешествия, в эволюции Онегина мы можем угадывать по дошедшим до нас отрывкам первоначальной восьмой главы романа. Между тем в полном тексте этой главы, до нас не дошедшем и, повидимому, уничтоженном Пушкиным, этот смысл был выражен еще яснее и бесспорнее. Об этом мы можем судить по свидетельству современника, весьма осведомленного и образцово точного в своих сообщениях, — Катенина. В письме к П. В. Анненкову от 24 апреля 1853 года Катенин писал следующее: «Об осьмой главе Онегина слышал я от покойного (то есть Пушкина) в 1832 году, что сверх Нижегородской ярманки и Одесской пристани, Евгений видел военные поселения, заведенные гр. Аракчеевым, и тут были замечания, суждения, выражения слишком резкие для обнародования, и потому он рассудил за благо предать их вечному забвению, и вместе выкинуть из повести всю главу, без

них слишком короткую и как бы оскудевшую»¹.

П. А. Попов, опубликовавший цитированное письмо Катенина, совершенно справедливо усмотрел в нем доказательство не только того, что первоначальная восьмая глава была написана Пушкиным полностью, но и того, что странствие по России готовило Онегина к глубокому восприятию вольнолюбивых настроений и идей, то есть к сближению с «декабризмом». Он замечает также по поводу текста катенинского письма, что слово «тут» должно относиться не только к военным поселениям... Пушкин едва ли решился бы пожертвовать целой главой из-за политической «резкости» одних только строф, относящихся к военным поселениям. Он имел бы возможность исключить эти строфы. Онегин, путешествуя по России, видел, конечно, кроме военных поселений, многое, что могло вызвать у него «замечания, суждения, выражения слишком резкие для обнародования». Ими, несомненно, было настолько насыщено «Путешествие», что, вынужденный предать их вечному забвению, Пушкин должен был «выкинуть из повести всю главу, без них слишком короткую и как бы оскудевшую»². Впрочем, следует напомнить огромную роль, которую сыграли в революционизировании будущих декабристов именно военные поселения; они были как бы предельным выражением ужасов тирании и угнетения народа в России; поэтому Катенин, без сомнения, правильно выделяет военные поселения как главный мотив политически острых размышлений главы. При этом, так как мы знаем, что размышления и наблюдения в тексте «Путешествия Онегина» отнесены не только к образу поэта, но, пожалуй, в еще большей степени к самому Онегину, указания письма Катенина решают вопрос о его идейно-психологической эволюции.

Недаром и в дошедших до нас черновых отрывках сказано об итоге путешествия героя:

Онегин, очень охлажденный,
И тем, что видел, насыщенный,
Пустился к невским берегам...

(Там же, стр. 505)

¹ П. А. Попов, Новые материалы о жизни и творчестве А. С. Пушкина, «Литературный критик», 1940, № 7—8, стр. 231.

² Там же, стр. 240.

Так осуществляется переход от путешествия к первоначальной девятой главе — восьмой печатного текста. В этом печатном тексте перед нами уже новый Онегин, не совсем такой, как в первых главах романа, прошедший через убийство, лишившее его привычной самоуспокоенности, встряхнувшее его раскаянием, и через наблюдение родины, и через глубокие переживания, связанные с этим наблюдением; хотя, конечно, эволюция Онегина обусловлена прекрасной основой его характера, намеченной еще с начала романа. Тем не менее, он движется и меняется и как бы обретает новую, уже не салонную среду, а почву отечества и его насущных интересов. Это видно в тексте восьмой главы достаточно ясно, и это заметили внимательные читатели, которые могли только намекнуть на это в печати. Как бы с удивлением писал «Московский телеграф» по поводу печатной восьмой главы: «Между тем Онегин, — кто бы поверил, — сделался мечтателем!» Об этом же в сущности писал Белинский по поводу разрешения судьбы Онегина: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — не знаем...» («Сочинения Александра Пушкина»). Еще раньше Белинский писал об Онегине: «В конце романа он воскресает к жизни...» («Русская литература в 1840 году»). Не о том ли писал и Достоевский в 1861 году: «Онегин — член этого цивилизованного общества, но он уже не уважает его... Он уже сомневается, колеблется; но в то же время в недоумении останавливается перед новыми явлениями жизни, не зная, поклониться ли им или смеяться над ними... А между тем, в сущности, душа его жаждет новой истины. Кто знает, он может быть готов броситься на колени перед новым убеждением и жадно, с благоговением принять его в свою душу. Этому человеку не устоять; он не будет никогда прежним человеком, легкомысленно несознающим себя и наивным; но он ничего и не разрешит, не определит своих верований» (статья 1-я, «Книжность и грамотность»).

Итак, в восьмой главе перед нами вновь появляет-

ся Онегин, прошедший через горнило испытаний, уже чуждый тому обществу, «свету», в котором он был воспитан когда-то; и сразу же, с первых же слов о нем, — указание:

Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.

(VIII, 7)

Тем самым устанавливается не только объективная удаленность нового Онегина от общества салонов, но субъективная осознанность Онегиным этого нового его состояния: он сам воспринимает «свет» как мир докучных привидений, тогда как подлинная Русь — это не докучная иллюзорность, а великая и страшная реальность.

Далее Пушкин вопрошает, чем же стал Онегин, «чем ныне явится» он? (VIII, 8). Значит, надо спрашивать это. Значит, прежнее представление об Онегине уже не годится, значит, он не тот, каким мы знали его: «Знаком он вам? — И да и нет». В последующей строфе, 9-й, Пушкин говорит о том, что Онегин незаурядный человек, не «посредственность», а в 10-й и 11-й противопоставляет ему пошлый, «средний» тип человека «общества». И тут же (строфы 12-я и 13-я) воспоминания об убийстве Ленского, о его окровавленной тени и о путешествии, то есть о двух этапах «воспитания» Онегина. И вот такой, новый, Онегин вновь встречает Татьяну.

Новое содержание образа Онегина определяет новую тональность изображения «света» в романе, контрастно отличающуюся от тональности первой главы, хотя объект изображения тот же: салоны и балы петербургской знати. Но если в первой главе этот высший слой изображался шутливо, в тонах легкой иронии и не без сочувствия, то теперь он изображается в тоне острой, мужественной гражданской сатиры. Это и понятно: в первой главе Онегин был сам как бы плотью от плоти света, теперь же он не только чужд ему, он презирает его. Атмосфера Онегина в первой главе — это и был «свет», атмосфера Онегина в восьмой главе — это патетическое гражданственное про-

клятие «свету»¹. Отсюда строфы 24—26-я, заключающие гневную инвективу по адресу света, несмотря на признание благородства внешних форм его общежития. И эта инвектива имеет политическую направленность, правда, более явную (по понятным причинам) в рукописных вариантах, где были такие характеристики:

Тут был граф Д., добрый малый,
Известный важной
Охотой открывать все балы,
А также низостью души...

(Пушкин, т. VI, стр. 512)

или:

Тут был один диктатор бальный,
Тут был нахмуренный,
Известный важностью нахальной
И также низостью своей...

(Там же)

или:

Тут был К. М., француз женатый
На кукле чахлой и горбатой
И семи тысячах душах;
Тут был во всех своих звездах
Правленья цензор непреклонный
(Недавно грозный сей Катон
За взятки места был лишен).
Тут был еще сенатор сонный,
Проведший с картами свой век,
Для власти нужный человек.

(Там же, стр. 680)

Еще раз напомню, что все эти злые сатирические и смелые политические выпады даны в стилевой манере романа как колорит фигуры Онегина. Наоборот, образ автора-поэта в восьмой главе предстает иным, более трезвым, слегка скептическим и по отношению к новым увлечениям Онегина склонным к мудрой усмешке человека, много думавшего о жизни, — над пылкостью страстей своего героя. По сравнению с

¹ Разумеется, весьма существенно то обстоятельство, что восьмая глава романа писалась уже в николаевское время. Хотя действие ее происходит в 1824—1825 годах, но характеристика «света» в ней включает черты уже последекабрьские, и самое отношение к «свету» Онегина осложнено этим двоением его характеристики.

первой главой Онегин и поэт как бы поменялись местами. Поэт и здесь, в восьмой главе, дан контрастно по тону в отношении к Онегину. Но теперь уже страсть и высокая напряженность переживаний — удел Онегина, а удел поэта — грустная улыбка. Но почему Пушкину понадобилось вновь, как в первой главе, противопоставлять поэта Онегину, тогда как в главах второй — седьмой это противопоставление уступило место другому: противопоставлению Онегина и Татьяны? Разумеется потому, что это противопоставление отпало теперь: Онегин более не контрастен Татьяне; новый Онегин неизбежно приближается к внутреннему миру Татьяны, становится на один уровень с нею. И поэту, построившему изображение Онегина во всем романе на контрастных оттенениях его образа, нужен теперь новый материал такого оттенения. Этот материал — поэт, с одной стороны, и «свет» — с другой.

Онегин теперь так чужд «свету», настолько противостоит ему, и именно в области политической, что он совершенно равнодушен даже к проявлению «светом» самых высоких чувств. Онегин влюблен. Он на балу. И вот в залу входит императрица, «Лалла-Рук», и с ней сам царь:

И взор смешенных поколений
Стремится, ревностью горя,
То на нее, то на царя, —
Для них без глаз один Евгений;
Одной Татьяной поражен,
Одну Татьяну видит он...¹

(Там же, стр. 637)

Впрочем, я предвосхитил события. Пушкин развертывает тему гневных инвектив против «света» уже тогда, когда Онегин полюбил Татьяну. Любовь и является в построении романа третьим испытыванием и третьей ступенью воспитания Онегина.

Как уже говорилось выше, Онегин не мог полюбить Татьяну прежде, в деревне, и не потому, конечно,

¹ Эта строфа, конечно, отсутствует в печатном тексте и по цензурным причинам и потому, что появление в романе «Лаллы-Рук» — явный анахронизм: действие восьмой главы происходит в 1825 году.

что она не могла вызвать его любви, а потому, что он тогда не был способен к любви. Более того, Онегин и Татьяна — суженые друг друга, и не будь Онегин искалечен светским обществом, он бы полюбил Татьяну с первого взгляда: ведь это чуть не произошло, так как голос человеческого сразу же зазвучал и тогда в его душе и повлек его к Татьяне. Но этот голос был заглушен в нем ложными привычками «света». Теперь, в восьмой главе, иное дело. Онегин освобождается от гнета светской среды, в нем воскресает подлинное человеческое. В светском обществе он чужой. Иностранщина, вновь возникшая в лексике восьмой главы, уже не окружает его; она скорее окружает Татьяну, хотя Татьяна проходит через нее, не задетая ею. Понятно, что такой Онегин мог — более того, должен был полюбить Татьяну, и он полюбил ее. Эта любовь была суждена ему, и он обрел ее как свое истинное достояние, как рассвет души, как молодость и яркость духа. Это уже не флирт, не «наука страсти нежной», а глубокая, возвышенная и свободная страсть. И эта страсть довершает восхождение Онегина от душевной опустошенности в первой главе к новым вершинам. «Онегину не суждено было умереть, не отведав из чаши жизни: страсть сильная и глубокая не замедлила возбудить дремавшие в тоске силы его духа», — заметил Белинский.

Вспомним то, что было сказано по поводу Онегина первой главы романа; Пушкин измерял опустошенность его культуры тем, что для него были закрыты три стихии, определяющие достойные человека стремления, три высокие страсти: свобода, творчество (поэзия), любовь. Все эти три творческие сферы духа открываются Онегину в восьмой главе.

Путешествие и убийство подготовили Онегина к восприятию истины, свободы. Любовь довершила дело и потому, что высокая страсть очищает дух человека, и потому, что трагизм любви Онегина, его несчастье — тоже следствие дурного уклада общества. И вот Онегин отрекся от света, заперся и «Стал вновь читать он без разбора» (VIII, 35). Пушкин вообще любил определять и характер и душевное состояние своих героев их чтением, он как бы говорил: «Скажи мне, что ты чи-

таешь, и я скажу тебе, кто ты». Книги выражали для него не только эпоху, но и человека, как представителя определенной культуры. Что читал Онегин до убийства и путешествия, мы знаем: это были романы (всего два-три) и Байрон. Теперь, обновленный, Онегин читает другие, серьезные, книги, читает много.

Стал вновь читать он без разбора.
Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо.
Прочел скептического Беля,
Прочел творенья Фонтенеля,
Прочел из наших кой-кого...

(VIII, 35)

Этот список знаменателен; для современника он был понятен. В нем только одно имя вызывает представление о художественной литературе как таковой — Манзони. Остальные — философы, историки, публицисты и естествоведы (физиологи, врачи). Онегин от верхоглядства, светского полуневежества, скрашенного умением говорить обо всем, серьезно погружается в мир знания, стремится «в просвещении стать с веком наравне». Мало того, список авторов ясно говорит о политическом характере его чтений. Гиббон — учитель либералов тех лет, Руссо — пророк революции, бог Робеспьера, Гердер — радикал и ненавистник деспотии и феодализма, провозгласивший идеал народности в искусстве и в общественной жизни, демократ и просветитель, Сталь — с ее манифестами романтизма и либерализма, Бейль и Фонтенель — борцы против церковных авторитетов, готовившие почву для атеизма, для свободомыслия просветителей XVIII века, врачи, физиологи, — в порядке интереса к материалистическим учениям, — все это было чтение будущего декабриста, человека свободомыслящего. Онегин, погрузившись в мир передовой мысли, должен был обрести новое мировоззрение и через него приблизиться к тем основам, которые без всяких книг органически были свойственны Татьяне. В следующей, 36-й строфе, говорится:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко.
Мечты, желанья, печали

Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными очами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.

Наивный читатель мог бы подумать, что эти другие строки — о любви, о Татьяне, — и он бы ошибся. Татьяна присутствует в мыслях Онегина, ибо его любовь к ней — один из стимулов его возрождения. Но прежде всего он думает не о ней. Его мечты и его печали шире и глубже. В его сознании впервые, еще смутно, возникают образы забытой некогда человечности, чистоты и, более всего, н а р о д н о с т и, фольклора — символа и основы того идеала человеческой душевной культуры, который в прежних главах романа был придан только Татьяне, а теперь появляется в духовном мире Онегина. Так идея народности культуры, на которую опирается весь роман, завершается в переждении Онегина:

То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

«Письма девы» — то есть мысль о Татьяне после народной сказки, предсказаний, преданий старины; и оба ряда мыслей в глубокой связи.

Следующая затем строфа 37-я, может быть, еще более знаменательна. Онегин как бы окидывает взором весь пройденный им путь, и вместе с ним Пушкин вновь, с поразительной сжатостью, повторяет три этапа его воспитания и духовного возрождения — убийство, общественное обновление и любовь.

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж, убит!

Это первый этап: раскаяние, навсегда оставившее рану в сердце Онегина, и многозначительное напоминание бездушного возгласа Зарецкого, как символ отвергнутой обновляющимся Онегиным безнравственности его прежней среды и его душевной лени и опустошенности.

То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных.

Это — проклятие Онегина его кругу, его среде первой главы романа, себе самому, каким он был тогда. Милые светские отношения распались, и на их место пришло мужественное и горькое признание уже не только пошлости, но и подлости своего прошлого, окрашенное гражданским гневом и моральным и социальным пафосом. Это слова человека, готовящегося не только порвать с прошлым, но, может быть, уже и действовать против него.

И, наконец, третье:

То сельский дом — и у окна
Сидит она... и все она!..

Это о любви. Важно при этом, что она предстает Онегину не в образе блестящей княгини, а в образе деревенской девушки третьей главы романа. Онегин любит ту, прежнюю Таню, оставшуюся прежней и теперь, в чужой ей среде петербургских гостиных. Онегин по ня л Татьяну в ее глубокой, народной сущности, и его любовь — это и стимул и признак совершающегося в нем перерождения.

Так Онегину открывается мир высокой любви и высокой гражданственности. Ему становится доступен и мир поэзии. Здесь Пушкин опять, и открыто, напоминает читателю Онегина первой главы, как бы ради контраста. В первой главе он писал в тоне шуточки о том, что Онегин не мог «ямба от хороя, /Как мы ни бились, отличить». Теперь, в восьмой главе, в следующей за приведенной только что строфе 38-й, говорится в том же тоне дружеской, сердечной шуточки (но и серьезно):

Он как привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил,
Или не сделался поэтом.
Признаться: го-то б одолжил!
А точно: силой магнетизма
Стихов российских механизма
Едва в то время не постиг
Мой bestолковый ученик.

Сила магнетизма, открывающая Онегину высокие тайны поэзии, творчества, — это, конечно, и любовь, и вся его новая глубокая духовная жизнь. Правда, Онегин все же не стал поэтом, но поэзия теперь близка ему, он готов заняться ею не от скуки, а от полноты душевных запросов и «Как походил он на поэта, /Когда в углу сидел один, /И перед ним пылал камин...»

Непосредственно вслед за строфами 35—38-й, в которых Пушкин дал полную картину внутреннего движения перерождающегося Онегина, следует развязка романа — его последнее свиданье с Татьяной. Эти строфы — законченное изображение той ступени развития, на которую поднялся Онегин в пределах печатного текста романа.

Есть в восьмой главе еще одно место, в котором Пушкин воплотил как бы историю эволюции Онегина, в частности перерождения его в любви к Татьяне. Это — письмо Онегина. Стоит напомнить, что письмо Онегина — это последняя написанная Пушкиным часть печатного текста романа. Вся восьмая глава, кроме письма, была закончена 25 сентября 1830 года, а письмо Онегина написано более чем через год — 5 октября 1831 года. Тринадцать месяцев творческого обдумывания потребовалось для поэта, чтобы создать этот шедевр, в котором конденсированность мысли достигла поистине изумительной степени. О том, что письмо Онегина — это своего рода зеркальное отражение письма Татьяны, придется вспомнить еще ниже. Теперь же скажу, что письмо Онегина включает в себе эволюцию стиля, отражающую и выражающую эволюцию героя.

Онегин начинает свое письмо в тонах некогда привычных для него любовных посланий, которые он, конечно, писал в юности во множестве. Это изыски французского стиля, это тон флирта, салонного же-

манства и галантности, это то любовное лицемерие в духе Вальмона, которое было так свойственно Онегину первой главы и которое он применяет по непреодоленной привычке. Это оболочка, отражавшая сущность Онегина в первой главе и уже устаревшая для Онегина восьмой главы. Отсюда оговорки, смягчения выражений, нарочитая эlegantность их, некий страх резкого и прямого слова о большом чувстве, стремление предупредить обидную для кавалера холодность дамы, ловкие и тонкие комплименты: «Предвижу все...» — сговорка, осторожность, стремление намекнуть на любовное признание, а не прямо сказать о любви. «Печальной тайны объяснение» — изысканно-смягченная салонная перифраза с оттенком эстетизации чувства. «Горькое презрение» — и предположение холодности, и приподнято-поэтический эпитет. «Ваш гордый взгляд» — комплимент в духе салонного идеала гордой дамы и эстетизированный слог. «Чего хочу? С какой целью /Открою душу вам свою?» — опять долгие подступы к теме, медленная подготовка соблазна и искусный намек при утере чувства простой логики, простых отношений и простых слов; ведь эти вопросы в сущности бессмысленны; это любовная риторика. «Какому злобному веселью /Быть может повод подаю!» — опять эстетизм салонной речи, стремление обезопасить себя от неудачи путем скрытой дискредитации добродетели дамы, опутываемой сетями соблазна, ложный стыд кавалера, думающего менее о своей любви, чем о том, как бы дама не посмеялась над ним.

«Случайно вас когда-то встреть. /В вас искру нежности заметя...» — это торжество галантности. То есть, как это заметя? Как искру нежности? Ведь он хранит ее письмо! Но ни слова о ее письме! Это было бы невежливо. Ведь неудобно даме самой признаваться в любви, а тем более письменно. И верхом эlegantной деликатности является — забыть о столь неудобном обстоятельстве. А все же¹ намекнуть о нем следует, притом в формулах самых изящных, тонких, изысканных — не любовь, а нежность, да и то лишь искру нежности, и все это так легко, — при случайной встрече. А далее идет любовная ложь, явная, но тоже вежливая и высоко-приличная, удобно объясняющая происшедшее

тогда, дающая как бы право теперь вернуться к прежней ситуации, право теперь ответить на любовь дамы ответным ухаживанием: «Я ей поверить не посмел». И далее слова нежной игры в любовь: «Привычке милой не дал ходу...» и т. д. Опять любовь не названа. Любовь — это слишком резкое, слишком прямое слово; гораздо изящнее, и деликатнее, и менее ответственно сказать: милая привычка, — описательно, неопределенно, но замысловато и тонко. И вдруг страшная правда: «Еще одно нас разлучило... /Несчастной жертвой Ленский пал...» Гладкие и ловко закрученные обороты прервались многоточиями. Пришла мысль об убийстве. Это начало возрождения Онегина в романе, это и конец той ложной манеры, в которой Онегин начал свое письмо. Мысль о Ленском обрывает плетение кружев «науки страсти нежной». Онегин больше не может удержаться на стиле своей салонной юности. Он еще пытается удержаться, пытается продолжать лживую изысканность вежливых и салонно-элегических перифраз: «Ото всего, что сердцу мило, /Тогда я сердце оторвал», с изящным повторением-игрой слова «сердце» (ср. выше семантически-усложненную игру: «злобному веселью»). Но уже накатила волна подлинной могучей страсти нового Онегина, она рвет сковывающие ее салонные привычки, и вот уже свободно, прямо и резко звучит голос подлинного человеческого страдания, с его воплями и самобичеванием, прямым и сильным словом, забвением условностей и страстным выраженьем.

Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!
Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть.. вот блаженство!..

Это уже не «привычке милой» и не «искру нежности». Это — открытое кипенье страсти, и прямые слова

о ней, и о Татьяне (а не о «даме»), и «влюблёнными» и в «муках», и не смягчения, а усиления: «поминутно», «повсюду», страстное нагнетение набегающей волны чувства: «Улыбку уст, движенье глаз», и не комплимент, а простое и трагическое признание: «все ваше совершенство». И, наконец, вместо тонкого расчета ума почти безумное, эмоционально-мощное выражение чувства: «в муках замирать, /Бледнеть и гаснуть...» — то есть для обычной пушкинской манеры весьма редкая эмоциональная метафоризация антирационального противоречия страсти: «в муках», — «блаженство». А дальше почти грубое, столь резко контрастное по сравнению с началом письма: для вас /Т а щ у с ь повсюду н а у д а ч у», и тоже почти грубые кричащие требования-жалобы: «Мне дорог день, мне дорог час:/ А я...» И опять резкое: «в напрасной с к у к е трачу/ Судьбой отсчитанные дни...», и мрачный, сосредоточенный стон, совсем простой, бытовой, до разговорности искренний: «И так уж тягостны они». И, наконец, строфа, которую так любил Маяковский:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

Здесь поразительно это мучительное нетерпение обогнать время, смертельная жажда увидеть любимую. У т р о м — по традиционному противопоставлению поэзии требует слова — в е ч е р о м, как днем требует слова н о ч ь ю. Так и после стиха «Я утром должен быть уверен» мы ждем, что... вечером... Но Онегин ломает привычные соотношения: нет, не вечером, р а н ь ш е, как можно скорей должен он увидеть любимую, не вечером, а еще днем. Устойчивость, почти логическая, разбита порывом страсти.

Затем идет отречение Онегина от манеры, стиля, типа любовного поведения, выраженных в начале его письма: «Боюсь: в мольбе моей смиренной /Увидит ваш суровый взор/ Затеи хитрости презренной...»¹, и опять вопли: «как ужасно...», и прямое называнье: «Томиться жаждою любви», — не просто любовью,

¹ Ср.: «И круг товарищей презренных».

а усиленно, напряженно, почти как физическое страдание, — «томиться жаждою...»

Исследователи отметили, что письмо Онегина включает реминисценции писем Сен-Пре из «Новой Элоизы», повидимому нарочитые. На это указал еще Кюхельбекер в своем дневнике. В самом деле, уже первый стих письма Онегина напоминает фразу Сен-Пре: «Предвижу вперед всю силу вашего негодования». Указывали и на параллельный одному из мест письма Онегина пассаж из «Метели» самого Пушкина: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно» (Мария Гавриловна вспомнила первое письмо St. Preux)¹. Но примечательно то, что указанные сближения касаются только первой части письма Онегина — «французской» и ориентированной на шаблон. Наоборот, именно вторую часть письма Онегина, и в сущности только ее, имел в виду Белинский, когда писал об Онегине, полюбившем Татьяну и знавшем, что ему предстоит борьба за свою любовь: «И он бросился в эту борьбу без надежды на победу, без расчета, со всем безумством искренней страсти, которая так и дышит в каждом слове его письма», и далее приводится не все письмо, а только начиная от стиха: «Нет, поминутно видеть вас...»

9

Следовательно, в восьмой главе пушкинского романа перед нами обновляющийся Онегин, в муках воскресающий для любви, высоких помыслов и больших чувств. И т а к о й, новый, Онегин полюбил Татьяну. В какое же отношение к Онегину поставил теперь Пушкин свою Татьяну? Ответ на этот вопрос определяет содержание заключения романа в его печатном виде. Дело в том, что Татьяна не видит, не знает того перерождения, которое происходит в сознании и душе Онегина, она видит в нем того, прежнего Онегина, которого она узнала в деревне, которого она поняла,

¹ См. В. В. Сиповский, Пушкин, СПб., 1907, стр. 593; Г. О. Винокур, — Примечания к «Евгению Онегину» в томе III Полн. собр. соч. Пушкина, 1936, изд. «Academia»; Н. Л. Бродский, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина стр. 346.

углубившись в его любимые книги (в седьмой главе), Онегина, не способного ни к прекрасным порывам, ни к настоящей любви, и она, именно поэтому, не поняла нового Онегина, его великой страсти, его духа, растущего и крепнущего в испытаниях. Для уяснения этого положения необходимо вспомнить общий рисунок построения всего романа в целом и в том виде, как он был задуман Пушкиным, и в том урезанном виде, как он был осуществлен в подцензурном печатном варианте.

Композиция «Евгения Онегина» — образцовый пример обдуманного, геометрически законченного и отчетливого сюжетного построения. Весь прихотливо переплетающийся и как бы творчески случайный материал лирических пассажей, очерков, описаний, заполняющих роман, строго подчинен общему ясному и простому рисунку, вписан в прозрачную формулу подобно тому, как многочисленные и, казалось бы, разнообразные, привольно расположившиеся фигуры, например, «Афинской школы» Рафаэля вписаны в твердые геометрически вычерченные и гармонически уравновешенные линии общего простого рисунка, явственно проступающего в сложной композиции. Может быть, исторически более закономерно здесь было бы сопоставление с такими композициями, как «Похищение сабинянок» Давида, или, еще ближе, с грандиозными и кристально ясными симметрическими рисунками русского ампира в архитектуре, например, зданиями Росси или Захарова. Симметрия, заранее предрешающая расположение материала и строящая его в группы великой гармонии, основа всей композиции «Евгения Онегина». Беспokoйный, мятущийся дух самого Онегина и трагическая недосказанность сюжета романа находят свое очищающее и в конечном счете оптимистическое разрешение в гармонии духа автора, выраженной и в построении романа и снимающий противоречия судьбы и сознания его героев. Кстати следует заметить, что ясная организованность построения романа снимает предположение о том, что он якобы рассыпается на отдельные куски и не может быть понят как единство целостной творческой мысли.

Роман состоит из двух частей. По замыслу Пушкина, обе части должны были быть равны по объему: в каждой должно было заключаться, повидимому, по шести глав. Первая часть показывает нам первую встречу Онегина и Татьяны, в деревне, вторая — вторую встречу, в Петербурге. В первой части перед нами Онегин до перелома, во второй — рост и перерождение Онегина. В первой части Татьяна — уездная барышня, во второй Татьяна — княгиня. Первая часть оканчивалась убийством Ленского, кровавым следствием внутреннего закона типа Онегина (шестая глава), вторая часть должна была закончиться восстанием или, может быть, по первоначальному замыслу Пушкина, иным проявлением того же внутреннего пути Онегина, то есть неким действием, следствием внутреннего закона обновления Онегина. В начале романа Онегин закрыт для чувства свободы, любви и творческой жизни, в конце романа он раскрывается для этих же чувств и духовных движений; причем в тексте романа даны прямые отсылки к началу его, контрастные сопоставления последних глав с первыми.

Пушкин не смог осуществить своего замысла. Первая часть романа осталась в том объеме, как была предположена, — шесть глав. Вторая сократилась до двух глав, из которых первая (седьмая глава романа) играет роль перехода, связки и введения; две главы были уничтожены, да, повидимому, и не были дописаны полностью, еще две вовсе не были написаны. Внешнее равновесие двух частей нарушилось (первая часть — шесть глав, вторая часть — в основном одна глава); но внутренне, тематически, идейно и образно принцип равновесия и симметрии сохранял свою силу. Сравним обе части романа, и мы убедимся, что они композиционно как бы повторяют друг друга, но только в обратном смысле, в перевернутом соотношении компонентов. Построение «Евгения Онегина» напоминает зеркальное отражение предмета, который мы видим дважды: в натуре и в зеркале, но то, что в натуре налево, в зеркале направо, и наоборот. Или, еще ближе, она напоминает отражение пейзажа, леса, домов в ясной воде пруда; мы видим два раза

тот же вид, но в обратном расположении: сверху деревья и дома тянутся кверху, внизу они же опрокинуты вниз вершинами.

Вехами, скрепляющими эту систему соотношений, являются картины балов, коллективные образы среды. В первой части их две: бал в первой главе (среда Онегина) и бал в пятой главе — русская провинция. Во второй части их две — обе в восьмой главе, данные в контрастной тональности: не добродушная усмешка первой и пятой глав, а гневный пафос обличения. Скрепой двух частей является изображение бала в конце седьмой главы, и по тону переходное, предсказывающее гневные приговоры восьмой главы, но еще не достигшее их напряженности. Но картины балов — это только вехи. Существо сюжетного построения не в них, а в ходе отношений между главными героями, между Онегиным и Татьяной. И вот здесь симметрия достигает высшего, наиболее явного выражения. Попробуем условно выразить в кратчайшей формуле схему двойного движения отношений между героями, как они даны в романе. Для ясности назовем героев схематически ОН и ОНА.

Первая часть.

- 1) Они встретились
- 2) С первого взгляда она полюбила его.
- 3) Она написала ему письмо.
- 4) Ответа нет. Она страдает.
- 5) Они встретились, они вдвоем, и никого кругом. Она трепещет и молчит. Он произносит речь наставительную и несправедливую, хотя и полную чести и даже теплую. Здесь обрыв линии.

Вторая часть.

- 1) Они встретились.
- 2) С первого взгляда он полюбил ее.
- 3) Он написал ей письмо.
- 4) Ответа нет. Он страдает.
- 5) Они встретились, и никого кругом. Он трепещет и молчит. Она произносит речь такую же, как он некогда. Здесь обрыв; роман закончен.

Это полное и точное соответствие проведено и в ряде деталей. Достаточно указать то, что в монологе Татьяны подчеркнуто напоминает о соответствующем монологе Онегина, и именно в обратном отражении его; «Сегодня очередь моя». Или стоит напомнить о параллельности текстов обоих писем — и ее и его, параллельности, давно замеченной, но текстуально показанной в работе В. В. Виноградова «Язык Пушкина»¹; здесь приведены следующие сопоставления:

В письме Татьяны

Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши

речи,

Вам слово молвить...
Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья,
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как
знать).

В письме Онегина

Какое горькое презренье,
Ваш гордый вид изобразит.
Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,

Внимать вам долго...
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать и разумом всечасно
Смирять волнение в крови.

То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя...
Но так и быть! Судьбу свою
Отныне я тебе вручаю...

Но так и быть! — я сам себе
Противиться не в силах боле.
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь моей судьбе.

Необходимо сделать вывод из указанного принципа, так сказать «зеркально-отраженного» построения романа, по отношению к смыслу заключительной сцены его. Ведь это построение вовсе не только внешняя игра аналогиями; она выражает существо соотношения героев в идейном замысле романа. И если в первой части Онегин не понял любви Татьяны, если его монолог в четвертой главе говорит об отсутствии взаимного понимания героев, то то же положение, только в обратном смысле, должно быть и в восьмой главе, в монологе Татьяны. В самом деле, опять между героями глубокое отсутствие взаимного понимания; но

¹ 1935 г., стр. 226—227. Ср. здесь же замечания о том, что в письме Онегина «гораздо более ярко представлена французская стихия русского литературного языка».

теперь уже она, Татьяна, не поняла любви Онегина. Она говорит ему слова наставительные и несправедливые, хотя и полные достоинства, чести и даже любви. Иначе и быть не может. Для нее Онегин все еще старый, опустошенный, светский и Онегин, убийца друга и поэта, преступник во имя закона «общества», человек, неспособный к простой, глубокой и правдивой любви, хотя и умный и значительный. Поэтому-то она и говорит Онегину жестокие и мучительные, несправедливые слова о том, что он, мол, имеет в виду завязать с ней светский роман-флирт, что он не оценил ее в деревне якобы потому, что она тогда была далека от «суетной молвы», то есть победа над нею не могла тешить его светское самолюбие. И затем:

...Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна,
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принесть
Вам соблазнительную честь?

(VIII, 44)

Все это ужасно и оскорбительно неверно. Ведь мы-то, читатели, уже хорошо знаем, что Онегин теперь не таков, что он вовсе и не думает ни о высшем свете, ни о «соблазнительной чести» в глазах «общества», что он презирает это общество, что он бежал из него, отряхнув прах от ног своих, что связи его с этим обществом, его обычаями, его проклятиями, моральными представлениями и пересудами порваны. Мы-то знаем, что не о флирте, не о соблазне идет речь, не о хитростях любовной игры, а о настоящей высокой страсти; мы знаем, что Онегину нужна только ее любовь, и ничего больше. Но Татьяна не знает этого. Она думает, что Онегин «ухаживает» за княгиней, а он просто любит, и не княгиню, а Татьяну, Таню.

Но ведь Пушкин, или, точнее, поэт-автор романа, сам говорит в 27-й строфе, что Онегин «занят», «вечер

целый /Не этой девочкой несмелой... Но равнодушною княгиней...» и иронически, шутливо замечает по этому поводу:

О люди, все похожи вы
На прародительницу Еву:
Что вам дано, то не влечет...
...Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Что здесь сказано? Во-первых, то, что Онегин полюбил Татьяну уже в облике княгини; во-вторых, то, что автор шутливо подчеркивает трагическую недоступность Татьяны Онегину. Это было то самое, о чем тонко писал Белинский, понявший, что любовь Онегина к Татьяне — борьба, борьба трудная, борьба с тяжкими препятствиями и борьба «без надежды на победу».

Что же касается иронического тона, то он характеризует не Онегина и его любовь, вовсе не шуточную, а позицию автора-поэта в восьмой главе романа.

Кого же на самом деле полюбил Онегин: провинциалку Таню или княгиню, и полюбил ли он ее? Конечно, полюбил, честно и до конца, и полюбил Татьяну, одну в обоих лицах. Княгиня привлекла его внимание, сила духа Тани открылась ему в гордом облике княгини, внутренняя значительность Тани поразила его в победе ее над петербургским «светом», княгиня объяснила ему Таню, и он любит Таню со всей печалью страсти немолодого человека (VIII, 29), с тоской, не внемля пеням ума (VIII, 30), доходя в своем страдании до болезни (VIII, 34). И все же в княгине он любит именно Таню, ту же прежнюю Таню, ту, о которой говорится в 37-й строфе: «То сельский дом, и у окна /Сидит она... и все она!»

И недаром Пушкин в заключительной сцене показал и Онегину и читателю Татьяну, милую, любимую Онегиным, не в виде княгини, а в виде «прежней Тани, бедной Тани», а затем вложил в ее уста слова о диком саде и бедном жилище, о тех местах, где в первый раз встретились его герои, и о няне, символе народной среды Татьяны. Можно вспомнить здесь и то, что Белинский, почувывая тот же принцип зеркальной композиции романа, о котором говорилось

выше¹, решительно отвергает мысль о том, что Онегин полюбил Татьяну только потому, что она важная дама и запретный плод (этому поверила «толпа, благо пришлось ей по плечу»). «Мы лучше думаем о достоинстве человеческой натуры»², — говорит Белинский. Глубокий трагизм заключительной сцены восьмой главы в том и состоит, что Татьяна, любящая Онегина, не понимает его, что между ними опять, как в главах второй — пятой, стена катастрофической недомолвки. «А счастье было так возможно, так близко», — говорит Татьяна, и она ошибается. Нет, тогда, в деревне, счастье было невозможно, потому что Онегин был тогда недостойн и счастья, и Татьяны, потому что он был чужд ее мира. Счастье невозможно и близко только на одно мгновение, и это мгновение наступило именно сейчас, в те самые минуты, когда Татьяна говорит эти слова, потому что в эти минуты перед нами двое равных, потому что Онегин вырос и стал рядом с Татьяной, что его душевный мир открылся ценностям, наполнившим высоким содержанием духовный тип Татьяны. Но теперь она не видит этого. Уже поздно. Между ними стена. В чем же причина того, что отношения между Онегиным и Татьяной сложились так нелепо трагически? Иначе говоря, кто виноват в несчастье обоих этих людей? Этот вопрос неизбежно возникает в тексте романа, и он непременно должен найти ответ, сюжетно выраженный и недвусмысленный. Этот вопрос закономерно возникает в развитии реализма как художественного воззрения. Реализм не удовлетворился изображением человека, его души, его характера. Он взялся объяснить его и объяснил его средой, объективными причинами истории народа, столкновением характера как типа. Но поняв характер в его зависимости от изменяющейся реальности истории, поняв его тем самым в движении, в его судьбе, он должен был объяснить и самую эту судьбу, то есть ход событий жизни героя, типа. А так как критическая

¹ В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина, ред. и примеч. Н. И. Мордовченко, стр. 400—401.

² Там же, стр. 425—426.

основа всего этого литературного движения выдвигала судьбы героев именно трагического содержания, вопрос о том, чем объяснить судьбу героя, и определялся как вопрос, заданный вскоре Герценом: кто виноват?

Кто же виноват в несчастьи и Онегина и Татьяны? Разумеется, тот уклад общества, который исказил духовную природу Онегина и тем обусловил трагический исход первой части романа, тот уклад общества, который создал Онегина первой главы, толкнул его на убийство и привел к безвыходности его судьбы в целом, который заклеил юного Онегина клеймом проклятия. Вина на обществе, которое так дьявольски устроено, что двум хорошим людям никак не найти в нем счастья. Вопрос «кто виноват?» решает и сюжетную судьбу Онегина. Несчастье довершает его воспитание. Он может выйти на площадь четырнадцатого декабря, выйти против того уклада, который отнял у него его любовь, отравив еще в юности его собственную душу, против того общества, которое сделало его убийцей, которое принесло великое горе его Татьяне. Таким образом, неосуществленное заключение романа о том, что Онегин погибнет в восстании, закономерно вытекает из всего смысла книги, из всего развития ее сюжета и идеи. Здесь перед нами возникает вопрос о датировке событий, изображенных в «Евгении Онегине».

В предисловии к первой главе романа Пушкин писал, что эта глава «заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года» (в черновике был такой вариант: «Молодого русского дворянина в конце 1819 года»). В примечаниях к «Евгению Онегину» в окончательном тексте было указано (примеч. 17): «В прежнем издании, вместо *домой летят*, было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю»¹. Последнее

¹ Опечатка, указанная Пушкиным, была в 4-й строфе третьей главы.

замечание имеет несколько шутливый характер, но оно совершенно точно соответствует положению вещей и заключает, без сомнения, указание на подлинное и вполне серьезное творческое намерение Пушкина. Его рассказ прежде всего точно датирован. Когда происходит действие романа? Об этом говорилось и в самом начале десятой главы:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.

«Тогда», то есть именно тогда, когда Онегин встретился с Татьяной, когда она полюбила его, когда над ним разразилась катастрофа, разрушившая возможность его личного счастья, когда эта катастрофа довершила его человеческое и гражданское воспитание. Здесь, в десятой главе, как и в «Путешествии Онегина» (первоначально восьмая глава), выявлялся, обнаруживался конкретный исторический фон романа, его историческая основа. В других главах он не обнаружен автором так ясно (может быть, по цензурным условиям), но он присутствует повсюду, он строит внутренний смысл всего романа. Уже в этом смысле «Евгений Онегин» исторический роман, хотя метод историзма и применен в нем к современному материалу.

В науке уже давно проделана работа уточнения датировок действия «Евгения Онегина». Выяснено, что он, согласно указанию Пушкина, начинается зимой 1819 года и оканчивается весной 1825 года: Татьяна произносит свой монолог примерно в марте этого года, то есть за восемь с лишним месяцев до декабрьского восстания. Сроки близятся. Пройдет еще полгода, и Онегин придет на Сенатскую площадь. Мы знаем точно даты всех главных событий в романе: Пушкин тщательно позаботился об этом. Так, например, Ленский был убит утром 14 января 1821 года (по ст. стилю), через день после «Татьянина дня». Онегин уезжает из деревни весной 1821 года, путешествует с 3 июня 1821 года и попадает в Одессу к 1824 году, то есть именно тогда, когда там жил и Пушкин. Поэтому они и встретились. А затем они разъехались: Пушкин в Михайловское (30 июля

1824 года), а Онегин — в Петербург, и об этом говорится и в «Путешествии Онегина». И если Пушкин пишет, вспоминая свое пребывание в Бахчисарае:

Спустя три года, вслед за мною,
Скитаясь в той же стороне,
Онегин вспомнил обо мне, —

то оно так и получается, поскольку Пушкин был там в сентябре 1820 года, а Онегин — 1823 или самом начале 1824 года (скорее в 1823 году, очевидно летом). В романе последовательно, неукоснительно и точно указываются смены времен года, — например, лето во время первого свидания Татьяны (жара, брусничная вода), затем ранняя осень во время их свидания в саду (сбор ягод, и вечером стекла окна уж «хладные». III, 37). Затем зима, и точное указание, что снег выпал лишь в ночь на третье января и т. д., вплоть до столь же точных указаний в восьмой главе, вплоть до ранней весны 1825 года с нагретым воздухом, синими иссеченными льдами Невы, грязно тающим на улицах, разрытым, но еще не сошедшим снегом, так как Онегин едет к Татьяне еще в санях.

Такая хронологическая точность — своеобразное нововведение Пушкина в литературе. Начиная с «Евгения Онегина» она остается навсегда типической особенностью его произведений. Мы сможем наблюдать ее и в «Капитанской дочке», и в «Дубровском», и в «Скупом рыцаре», где, пользуясь трудом Баранта, мы можем и назвать герцога (Филипп Добрый) и указать почти точно год, когда происходит действие. Как известно, в «Дубровском» эта же точность привела Пушкина к затруднению (несогласованность даты начала карьеры Троекурова и даты действия романа), до конца не разрешенному. Принцип хронологической точности был унаследован от Пушкина Тургеневым и другими. Нет никакого сомнения в том, что этот принцип не причуда, не прихоть писателя; он выражает проясненный до конца и конкретизированный принцип историзма в понимании и изображении человека. Для зрелого Пушкина не существует человека «вообще», как для него нет и русского интеллигента «вообще». Поскольку для него человек, его содержание, его

типическое, самый состав его привычек, его мыслей и чувств обоснованы историей его страны и народа, они должны быть локализованы и национально и хронологически точно. Русский интеллигент — это не то же, что французский его современник. Но русский интеллигент 1820-х годов совсем не то, что русский интеллигент 1800-х годов. Каждый период исторического развития народа имеет свой облик, свои задачи, свои проблемы, свой характер. Все это в свою очередь формирует характер людей. И Онегин — это человек определенного периода истории русского общества, и самая эволюция Онегина обусловлена закономерностями общественного бытия русского общества в данный момент его развития.

1819—1825 годы — такова хронологическая рамка пушкинского романа. Эти даты весьма определительны. Они означают начало и конец декабристского движения. Именно с 1819 года происходит революционизирование тайных обществ, происходит рассеивание иллюзий и надежд на царя, поддержанных еще в 1818 году его варшавской речью-декларацией, — происходит и укрепление аракчеевщины. Для современника не нужно было много разъяснений, чтобы он понял, почуял, ощутил исторический фон событий романа: даты говорили ему красноречивей всяких комментариев. Тем не менее Пушкин хотел дать эти комментарии и разъяснения, — не его вина, что он не смог этого сделать. Впрочем, и без них исторический смысл романа ясен. Ведь вся психологическая, личная и типологическая проблематика «Евгения Онегина» возникает именно из проблем этой декабристской поры. Это проблема отношения к народности, к жизни народа и нации, как она стояла именно в эти годы. В 1805—1815 годах Онегин был бы воином, и его жизнь была бы вполне достойна человека и гражданина с самого начала. В 1819 году она бессмысленна вне «декабризма» и вне органической народности Татьяны.

Тем самым определяется окончательное отношение Пушкина к декабризму и в то же время к романтизму. Пушкин сам пошел дальше романтиков, он отверг субъективизм и иллюзорность мировоззрения

романтизма. Но он признал романтизм закономерным, необходимым и положительным этапом развития русской литературы для определенного момента, для конца 1810-х и начала 1820-х годов, как он признал декабризм самым положительным явлением в развитии русского общества тех же лет, а декабристов — единственными людьми, делавшими в этот момент русской истории в конечном счете подлинно народное дело. Это и был подлинно исторический взгляд на вещи, видевший обе стороны вопроса, подчинивший личные стремления и чаяния пониманию железного закона истории, видевший причины крушения декабризма и все же оправдавший декабризм. Это было торжество историзма и в общественном и в художественном мышлении, это было и торжество реализма, понявшего и изобразившего человека, общество, действительность и объяснившего их исторически.



Г Л А В А Ч Е Т В Е Р Т А Я

...Что в мой жестокий век восславил я свободу...
Пушкин.

Как осуждать отдельного человека за то, в чем виновато все общество?
Чернышевский.

Да и кто, скажите на милость, кто бывает когда-нибудь, в чем-нибудь виноват один? Или, лучше сказать, все мы виноваты— да винить-то нас все-таки нельзя. Обстоятельства нас определяют—они наталкивают нас на ту или другую дорогу и потом они же нас казнят.

И. Тургенев.

1

«Скупой рыцарь» — трагедия человеческой психики и морали в условиях ужасного для Пушкина торжества денег, капитала, в условиях «первоначального накопления», сказали бы мы теперь, — была написана в Болдине в октябре 1830 года. Весь этот год прошел у Пушкина под знаком поисков новых, социальных определений и литературной темы, и человека вообще. Это был год переходный. Пушкин еще не нашел ясного решения проблемы, он еще может удовлетворяться ранее найденными формулами понимания и объяснения жизни, человека, характера, психологической темы. Он еще может удовлетвориться национально-историческим объяснением личности. Но через старую систему, добытую и закрепленную в «Борисе Годунове» и в «Евгении Онегине», все более явственно в произведениях этого года проступают уже черты новой постановки вопроса, нисколько не отменяющей прежнюю, но добавляющей к историзму вообще — признак социологический. Это движение пушкинского метода, ступенчатое, негладкое, но, как всегда у Пушкина, стремительное, может быть наблюдено и в его художественной прозе 1830 года, и в публицистике, и в драматургии, и, наконец, в его лирике того же времени. Так, к 1830 году относится написание стихотворения «В начале жизни школу помню я...», дошедшего до нас неполностью. Это пример и образец исторического реализма в пушкинской лирике. Он раскрывает

сложный мир человека эпохи Данте и, может быть, эпохи Петрарки, структуру сознания итальянца на закате средних веков, когда культура Италии уже прорывалась к солнцу Возрождения. Лирическое «я» стихотворения — вовсе не «я» Пушкина, однако пушкинский зоркий взгляд историка и мыслителя XIX столетия явственно ощутим в каждом элементе стихотворения. Все идейно-стилистическое наполнение его призвано воссоздать дух определенной исторической культуры и вместе с тем оценить, проанализировать, уяснить данный историко-культурный тип с точки зрения исторического сознания XIX века. Герой стихотворения повествует о своем духовном и творческом пути, воспитании, о борьбе в его сознании двух стихий — средневекового католического мировоззрения и новых творческих импульсов возрождения античности. Он весь еще скован старой традицией. Его мышление подчинено навыкам поздне-средневековой схоластики. Оно прежде всего символично, ибо представляет себе мир как мир абстракций, выраженных в символах, аллегориях и эмблемах. Это выражено у Пушкина не тезисами, не суждениями или «высказываниями», а именно самой структурой образов. Абстрактно-символическое понимание мира определяет весь состав стихотворения «В начале жизни школу помню я...»; школа — ведь это школа жизни, школа духа, или наоборот: жизнь — это школа, это воспитание для вечности; идея, лежащая в основе этого символа, разумеется, задумана как средневековая и как аналогичная по духовной структуре всей символике Данте начиная с первых же терцин его «Комедии», с символами пути, леса и т. д. Далее Пушкин развивает ту же символику: «Там нас, детей беспечных, было много. /Неровная и резвая семья». Люди — дети неразумные, разноликие; их ведет, воспитывает и объединяет в семью христианская вера. И вот Пушкин — через сознание своего исторически-типического героя — дает развернутый символический образ церкви. Этот образ характерен. Он лишен расплывчатости, неуравновешенности, многозначности и эмоциональной напряженности религиозной романтики начала XIX века. Он простодушен, отчетлив и спокойно-материален;

это образ обыкновенной женщины, человеческий, почти бытовой. Такова символика средневековья, с ее мадоннами, похожими на простых горожанок, с ее абстракциями, выраженными в образах, по-своему реальных, простых, ясных, вещественных и обыденных, символика статуй и поэтических изображений XIII—XIV веков. Рационализм и простодушие — признаки этого восприятия мира. Прямые логические соотнесения образа и его аллегорического смысла определяют его структурный характер. Отсюда — бедные одежды церкви-воспитательницы, и все детали ее материально-вещественного описания, соотнесенного с пониманием людей как несмысленных младенцев; отсюда даже ее голубые глаза — простой незамысловатый символ ее «небесности»:

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.
Толпою нашу окружена;
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она.
Ее чела я помню покрывало
И очи светлые, как небеса, —
Но я вникал в ее беседы мало.
Меня смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров,
И полные святыни словеса.
Дичась ее советов и укоров,
Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров.

Выразительно здесь и представление о строгости церкви и ее воспитания, сочетающейся со сладким голосом. Выразительно и то, что сам герой стихотворения воспринимает речи воспитательницы-церкви непременно символически, то есть считает, что речь ее непременно требует истолкования, понимания особого, не просто человеческого, причем это истолкование может быть и правильным и ложным, «превратным»; при этом герой Пушкина, воспитанный церковной дисциплиной, готов покаянно признать свое истолкование учения церкви превратным, готов отречься от своей личной мысли, готов смиренно признать понятным и правдивым то, что ему лично чуждо, непонятно, во что он не вникал, что его смущает;

потому что он заранее верует в то, что это чуждое и смущающее (*quia absurdum*) полно святыни и правдиво, ведь оно несет не только советы, но и укоры, страшные и непреодолимые. Так воплощается Пушкиным мысль о внеиндивидуальном, сверхличном начале, средневековом церковном мировоззрении. Этому соответствует и лексика пушкинского текста, бесхитростно смешивающая три стихии духа: простодушие, наивный реализм мировосприятия (одетая убого, школа, вникал... мало, разговоров), возвышенный, идеальный полет чистой и спокойной духовности (беседует, очи светлые, как небеса, спокойных уст и взоров), величественные и мощные хоралы торжественных церковных ритуалов, подавляющих слабую и робкую личность (величая, чела, полные святыни словеса, — а не слова, рядом с «разговорами»). Так опять слово своей семантической структурой, а не только своим предметным содержанием призвано здесь выразить определенное историко-культурное содержание. И вот, контрастно с миром церкви, миром средневекового восприятия действительности возникает мир античности — основа грядущей культуры Ренессанса. Этот новый мир изображен еще человеком старого, церковного средневекового сознания, поэтому мы опять встречаемся с символикой, и изображен не свободно и радостно, а с ужасом и осуждением личности, приученной проклинать свои собственные свободные творческие влечения, и плотские и эстетические. Отсюда сочетание здоровых, прекрасных и вольных образов античного искусства, природы как стихии буйного творчества бытия, искусства как стихии творчества свободного человеческого духа, томления человеческой, земной (а не небесной) любви — и аллегорического понимания всего этого, и церковно-осуждающих формул, подчиняющих свободу человека и природы рабству церковной мысли. А все же победа будет за новым, уже рожденным в недрах старого:

И часто я украдкой убегал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал.
Там нежила меня теней прохлада;
Я предавал мечтам свой юный ум,
И праздномыслить было мне отрада...

Итак, новый мир — это чужой мир, чужой сад, а свободный полет творческой мечты и мысли художника — это «праздномыслие»; самое это слово, схоластическое, церковное, окруженное ассоциациями монастыря, школьной ферулы, молитв, священных речений и книг, определяет внешнюю оболочку культуры героя, перед которой он сам смиряется. Но это лишь внешняя оболочка. Ибо новый мир властно влечет душу героя, и он все же убегает в сад, являющийся выражением нового мира, мира античной древности, и этот сад окружен символикой красоты и величия: «великолепный», «порфирных» (эпитет, вызывающий ассоциации именно античности), «прохлада». То же в дальнейших строфах:

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.
Все — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры —
Все наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах.
Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.
Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гнева полон, гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.
Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный...

Перед нами борьба привычных представлений и победного влечения к новому. Это новое — античность; она прекрасна, человечна, художественна, она светская, она наука, искусство, государство («циркули и лиры», «мечи и свитки»), она слава и мощь человека («лавры», «порфиры»), она гордость человека и страсть человеческая (две статуи богов), она рождена в красоте живой природы («светлые воды», «листья шум», «тень дерев»). Любопытно сравнить применение того же слова-эпитета в двух контекстах в одном стихотворении: «И очи светлые, как небеса» — «Любил я светлых вод и листьев шум»; в первом

случае в слове «светлые» «духовное» значение символа побеждает материально-вещественное значение слова; во втором случае в том же слове торжествует материальный мир природы, сам по себе являющийся ценностью. И весь этот культ античности и будущего Ренессанса дан через потрясенное сознание воспитанника средневекового католицизма; он еще не понимает образов древней красоты, он еще не вкусил учености гуманистов, и для него мраморные изваяния — это изображения бесов, для него Аполлон, подобно Сатане, полон гордости ужасной, для него идеал страсти лжив, это — волшебный демон. Весь состав стихотворения, образный, стилистический, композиционный, мысль, пронизывающая его, — все вырастает из представления о бытии, о человеке, о сознании как определенном историко-культурном явлении. В этих стихах нет ничего не окрашенного исторической проблематикой, — вплоть до их метрико-строфического одеяния, до Дантовых терцин. И они призваны, конечно, включить стихотворение в мир представлений определенной исторической эпохи, в круг ассоциаций Дантовой культуры. Это стихи не о Данте, и меньше всего это стихи, написанные под влиянием Данте. Это стихи о человеке и культуре, стихи о стремлении вперед, стихи о порыве человеческого духа от косного прошлого к неизведанному прекрасному, новому, стихи о творчестве, об эпохе, началом и высшим выражением которой был Данте. Только поэтому нужен Пушкину Данте. И сам Пушкин присутствует во всем стихотворении. Мы ощущаем его прежде всего в самом методе искусства и мысли, в историзме, потому что историзм — это признак мышления никак не эпохи Данте, а XIX столетия эпохи Пушкина. Русский поэт видит в переживаниях своего героя то, что недоступно самому герою, — будущее, расцвет Возрождения, крушение средневекового мышления, победу Дельфийского идола. Он, автор, хорошо знает все о тех богах, статуях, порфирных скалах и т. п., о которых почти ничего еще не знает его герой. Его взгляд различает эстетическую специфику античной скульптуры (по новейшим теориям искусствознания его времени): «И в ликах их печать недвижных дум». Наконец Пуш-

кин видит прелесть духа Ренессанса по сравнению с сухой наставительностью средневековья. В этом смысле существенно то, что герой пушкинского стихотворения, без сомнения, — человек искусства, художник, творец. Именно вдохновенье искусства влечет его к новому, потому что старая «школа» убивала это творчески-художественное начало, а новый мир развяжет и окрылит его. А для Пушкина свобода творчества — это признание ценности данной культуры. Лицезрение образов античности будит в душе его героя вдохновение: «... и слезы вдохновенья, / При виде их, рождались на глазах...» и ниже: «Пред ними сам себя я забывал; / В груди — младое сердце билось — холод / Бежал по мне и кудри подымал» (ср. у Пушкина 1818 года: «И быстрый холод вдохновенья / Власы подымлет на челе...» — «Жуковскому»). Освобождение творчества — таково первое право Возрождения на признание его величия. Освобождение человеческой страсти — таково его второе право; вслед за пробуждением вдохновения образы античности пробуждают в душе героя Пушкина томление страсти: «Безвестных наслаждений темный голод / Меня терзал — уныние и лень / Меня сковали — тщетно был я молод...»

Таким образом стихотворение «В начале жизни школу помню я...» может служить примером продолжения, уточнения, совершенствования исторического метода Пушкина конца 1820-х годов. Но в нем есть и нечто если не совсем новое, то во всяком случае предвещающее новые элементы этого метода, изменяющее и дополняющее прежнее представление Пушкина о мире, истории и человеке. Уже в «Евгении Онегине» Пушкин воплотил открытое им понимание человека как изменяющегося характера, причем изменение его, развитие зависит от изменяющейся, развивающейся действительности, окружающей его и формирующей его характер на всем протяжении его становления и развития. Около 1830—1831 годов перед Пушкиным возник вопрос о прогрессе, — в связи отчасти с его интересом к концепциям исторического процесса, заключенным в трудах новейших историков-социологов. В 1831 году Пушкин в одной заметке прямо сформулировал вопрос о противоречиях

исторического развития, в применении к политическим доктринам: «Stabilité — première condition du bonheur public. Comment s'accommode-t-elle avec la perfectibilité infinie» («Устойчивость — первое условие общественного благополучия. Как согласуется она со способностью к бесконечному совершенствованию?») Как всегда у Пушкина, художественные открытия опережали теоретическое осмысление их. Выход из этого противоречия требовал, во-первых, признания прогресса в истории, во-вторых, отказа от взгляда на историю как смену замкнутых в себе культур и создания подлинного представления об историческом развитии. В недрах одной культуры или одного исторического типа должен был развиваться следующий за ним тип; в соответствии с этим структура каждого из этих типов должна была усложниться, предстать не просто как единство, а как борьба, в сочетании старого и нового. Еще и в начале 30-х годов Пушкин не обрел сколько-нибудь ясного понимания первого звена этой новой системы исторического понимания прогресса. Ему, видимо, мешало торжество капитализма в его дни, торжество, в котором он не мог и не хотел признать факта прогресса. Но второе звено, так сказать, методологическое, Пушкин уяснил себе творчески уже в 1830 году; мы увидим это и в его маленьких трагедиях, это же видно и в его лирике — например, в том же стихотворении «В начале жизни школу помню я...». И это — стихотворение, образная система которого определена характером изображаемой исторической культуры. Это определенная культура (эпохи Данте и, пожалуй, Петрарки), и в то же время культура сложная, противоречивая. Ранее мы видели у Пушкина противопоставление, столкновение, даже борьбу двух культур, — например, в «Борисе Годунове». Теперь мы видим столкновение сил, борьбу внутри одной и той же культуры. Естественно, у Пушкина возникает теперь интерес не к высшим точкам торжества определенных культур, а к моментам остро переломным, динамическим, выявляющим не простую смену культур, а развитие их через борьбу. Это и были революционные моменты истории, и, конечно, художественный интерес к этим моментам

был тоже своего рода образной алгеброй революции в истории русского искусства: он был выражением понимания настоящего как зерна иного будущего, понимания права будущего на отмену настоящего, права, растущего из самого этого настоящего. Само собой разумеется, в этой динамической концепции была заключена могучая активная сила пушкинского творчества, глубокая идейная основа прогрессивного, вооружающего, можно сказать, даже революционизирующего воздействия на умы пушкинских созданий, в том числе и таких, в которых вовсе и не говорилось прямо о политических идеалах грядущего.

Острый момент великих исторических конфликтов, столкновение двух миров истории, — вернее, рождение на обломках старого мира иного, нового мира, — притом момент непосредственно революционный составляет исторический фон, тематическую и стилистическую базу и другого стихотворения 1830 года — послания «К вельможе». Тема «Вельможи» объективно-исторически связана с культурой второй половины XVIII столетия. Эта культура и легла в основу образной системы послания к Юсупову, типическому человеку XVIII столетия. Но Юсупов здравствует и в 1830 году, в эпоху, далекую от эпохи Вольтера, Трианона, Энциклопедии и т. п., отделенную от нее великой катастрофой, революцией. О комплексе культуры XVIII века, о крушении ее в революции и о рождении из ее недр новой культуры и говорит послание «К вельможе». Послание к меценату, написанное традиционным александрийским стихом классицизма, оттененное изысканной стилистикой в духе XVIII века, содержащее и комплименты вельможе и сочувственное изложение философского эпикуреизма его, — все это было законченным выражением стиля XVIII столетия. Николай Полевой почувствовал все это верно, но истолковал грубо-примитивно, когда обвинил Пушкина, за его послание, в лести меценатам. XVIII век присутствовал в стихах Пушкина не как образец, а как стиль, дух эпохи, характеристика темы, колорит ее и как историческое определение характера самого героя стихотворения — Юсупова. Стиль эпохи формулируется с первых же стихов послания:

От северных оков освобождая мир,
Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир,
Лишь только первая позеленеет липа,
К тебе, приветливый потомок Аристиппа,
К тебе явлюся я; увижу сей дворец,
Где циркуль зодчего, палитра и резец
Ученой прихоти твоей повиновались
И, вдохновенные, в волшебстве состязались...

Это и классицизм и даже стиль рококо, вместе взятые и некоторое жеманство старинной эстетики. Именно этим стилем объясняется развернутая и кудрявая перифраза первых трех стихов, где множество слов скопилось в искусной инверсии вместо простого и единственного приемлемого для «собственно-пушкинской» эстетики обозначения — раннею весной, или еще короче: весной. С этим же стилем связано и появление зефира, как и перифрастического описания (перифраза в перифразе!) льда, снега («северных оков»). Отсюда же и в следующих стихах перифраза придворно-салонного склада: «приветливый потомок Аристиппа», — с использованием античного имени в духе классицизма. Отсюда метонимии — «циркуль... палитра и резец», тоже своего рода аллегории, но совсем не похожие на вещественную персонифицированную очеловеченную символику средневековья типа моралитэ, изображений добродетели или порока, или веры в обликах женщин, и стихов самого Пушкина, изображающих церковь в виде смиренной, одетой убого жены. Метонимические же аллегории послания «К вельможе» созданы в духе гравюр, орнаментов, росписей стен и плафонов XVIII века, в духе поэтики классицизма, предпочитавшей именно абстрагирующие метонимии этого типа. И все это, конечно, не просто стиль самого Пушкина, а и стиль Юсупова, стиль его эпохи. Ведь и самая характеристика жизненного идеала Юсупова, близкая к личной и внутренней теме самого Пушкина, все же не может быть принята за прямое выражение мировоззрения Пушкина:

...Свой долгий, ясный век
Еще ты смолоду умно разнообразил,
Искал возможного, умеренно проказил;
Чредою шли к тебе забавы и чины... и т. д.

Едва ли нужно доказывать, что эта философия проказ, умеренности и чинов — не жизненный идеал Пушкина, а портрет эпохи, представленной Юсуповым. Однако далее эта же эпоха обнаруживает себя в гораздо более глубоких и важных своих проявлениях. Она дана не только через забавы Трианона, через разгул и пиры, но и через образы Вольтера, Дидерота, Бомарше, энциклопедистов, дана и в стилистической манере остроумцев XVIII века, эпиграмматически, с вольтеровской остротой и дидеротовской холодной страстностью, с традиционными формулами вроде: «И жадно ты внимал / За чашей медленной афею иль деисту, / Как любопытный скиф афинскому софисту». Таким же образом изображена и французская революция, в характерных для ее стиля словесных формулах, — например, о революции: «Союз ума и фурий, / Свободой грозною воздвигнутый закон...» Это, конечно, стиль речей, статей, картин и карикатур революции («союз ума и фурий») с ее символикой, это — метонимический стиль революционного классицизма и стилистика революционного предромантизма в духе Э. Лебрена, М.-Ж. Шенье и др. («свободой... закон»; ср. стиль оды «Вольность» самого Пушкина). Нет необходимости проследивать далее в образной системе послания «К вельможе» признаки сменяющихся эпох — от эпохи Вольтера до эпохи Байрона, до времени, когда на московских балах блистают Алябьева и Гончарова. Существеннее в данной связи другое, — не только наличие в историческом колорите стихотворения нескольких эпох, стилей, типов культур, и даже не только тема революции, разделившей и связавшей эпохи и культуры XVIII и XIX веков. Существенно здесь то, что характеристика национально-исторических типов культур строится уже не только на признаках так сказать идеологических, но включает в себя признаки нового для Пушкина порядка — социальные, и в этой же связи конкретно-политические. Культура Франции XVIII столетия дана здесь не в монолитном единстве, а в двух различных социальных планах; с одной стороны, это мир «суровый», мир разрушителей старого, мир Дидерота; с другой — мир двора, Версаля, Триан-

нона. Придворно-аристократический характер стиля эпохи выявлен Пушкиным, и это социологическое толкование исторической темы начинает играть некоторую (хоть и не очень еще значительную) роль в его методе. В этом смысле выразительно и отличие Франции и Англии в изображении Пушкина: во Франции — двор, «шумные забавы», сладкая отравка Трианона, в Англии — парламент, как «узаконенная формула» борьбы социальных сил. Рядом с этим содержится контрастное по своему методу изображение Испании; оно дано вполне традиционно, через признаки природы, быта и, может быть, искусства, притом признаки не столько реальные, сколько условные, литературные, почти что оперные, образующие ту систему черт испанского колорита, которую через двадцать четыре года сможет уже пародировать и высмеять Кузьма Прутков («Желание быть испанцем»); тут и нега, и лень, и сладострастие, и балконы, и ревность, и лавры, и апельсины, и любовь, и набожность, и мантилья, и дуэнья (угрюмая тетка), и плащ и т. п., и вовсе нет ничего об общественном строе, богатстве и нищете и т. п. Трудно решить, почему Пушкин показал Испанию не тем методом, что Англию или даже Францию XVIII века; была ли тут непоследовательность, неполнота еще не совсем установившегося принципа, или же Пушкин не захотел характеризовать Испанию социально, как бы выражая тем застойный, архаический уклад ее социального бытия; во всяком случае система изображения Испании в послании «К вельможе» лишь подчеркивает специфические новые черты в изображении других стран. Затем Пушкин остро и отчетливо рисует крушение старого мира и рождение новой Европы: «Все изменилось... / Преобразился мир... / Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти, / Забыты для других. Смотри: вокруг тебя / Все новое кипит, бывшее истребя». И далее идет характеристика нового мира, начатая признаками психологическими и сразу же переходящая к социальным — век капитализма, и тут же признак бытовой и определение литературное:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколенья.
Жестоким опытом собирая поздний плод,

Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог.

Так объединяются в одной картине переживания катастрофы, расходи-приходные расчеты деляческого века и Байрон. На основе того же принципа характеристики — но уже не эпохи, а человека, личности — построен и основной, центральный образ, возникающий из всего стихотворения в целом, образ Юсупова, русского вельможи екатерининских времен. Этот образ историчен; за его плечами стоит картина русского XVIII века, но уже не вообще XVIII века, а определенного социально-дифференцированного аспекта его, XVIII века вельможного (ср. название стихотворения). Русский вельможа, просвещенный, «зараженный» вольтерианством, но сибарит, носитель падающей культуры (см. сравнение с римскими вельможами эпохи упадка) — таков герой послания; в его облике играют роль признаки и исторические вообще, и культурные, и социальные по преимуществу.

Новый историзм мироощущения и художественного метода Пушкина, историзм социологический, дифференцирующий представление о культуре по социальным категориям, отчетливо проявился, даже, пожалуй, восторжествовал в «Моей родословной» (написанной, видимо, осенью 1830 года). Здесь же сформулировано понимание изменчивости исторических явлений («времен превратность»), и здесь же место человека в обществе определено недвусмысленно социальными признаками, причем Пушкин в сущности различает уже понятия сословной и классовой принадлежности человека и его социального самосознания. Так, он различает в своем собственном общественном определении признак сословно-исторический (аристократ — в пушкинском особом понимании) и признак классовой практики, демократического реального положения среди классовых групп России его времени («мещанин»). Он строит в этом же плане определение старой и новой знати, — на скрещении противоречивых сословных и классовых признаков.

Что вся эта социальная проблематика была в

1830 году для Пушкина не стихийно-всплывшей темой и тем более не случайностью полемического задора, а сознательной и продуманной установкой мысли, видно хотя бы из прозаического наброска того же времени, в котором Пушкин писал: «Древне-русское дворянство... упало в неизвестность и составило род третьего сословия» и т. д. (отрывок повести: «Вы так откровенны и снисходительны», 1830). Да и вообще Пушкин в 1830 году много думал именно о социально-исторических проблемах, о феодализме, об аристократии, о роли городов на Западе, о буржуазии, народе и т. д., думал в связи с впечатлениями русской социальной действительности этого времени, а также в связи с работами французских историков-социологов: Баранта, Гизо, Тьерри, которого Маркс назвал в письме к Энгельсу «le père (отец) «классовой борьбы» во французской историографии» (Соч., т. XXII, стр. 48), и в связи со своими собственными изучениями истории России и Запада. При этом он применял новые для него критерии социологического анализа к фактам литературной жизни, к деятельности писателя. Эти темы пронизывают наброски обширной статьи 1830 года «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»; они же легли в основу других набросков, относящихся к полемике вокруг группы «Литературной газеты», вокруг деятельности так называемых «литературных аристократов», — например, наброска диалога «Читал ли ты замечание...» (1830). В 1831 году этот интерес Пушкина вырастает в зрелую систему мышления историка-социолога, владеющего методом классового анализа в неменьшей мере, чем Тьерри или Гизо, но независимого от них в своей исторической и социально-политической концепции. В наброске третьей статьи об «Истории русского народа» Полевого (1830—1831) Пушкин обсуждает вопрос о специфике социальной истории России по сравнению с Западом, о феодализме, его сущности, о классовой роли боярства, дворянства, городов; он обсуждает здесь же и концепцию Гизо, от подчинения которому чувствует себя свободным. Заметки по истории французской революции (1831) дают сплошь социологический материал, хотя конечно, еще без понимания классов, откры-

того Марксом. То же относится и к заметке о народном представительстве в 1789 году (того же времени), к заметкам о русском дворянстве (1830—1835) и др.

В сознании Пушкина начинало выступать не только сословное, но и классовое начало. Последнее пока еще в смутном виде ощущалось как демократическое. Это было связано с представлением о современности как об эпохе демократии, причем для России на первый план выступала мучительная для него проблема демократии народной, крестьянской. Так, образ русской современности приобрел тоже социологические черты; новые социологические признаки пушкинского историзма овладевали и материалом русской современности; картина ее требовала социальной дифференциации, более резкой, чем это было возможно до сих пор.

Так возникает замечательный поэтический набросок «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», написанный в начале октября 1830 года. Он построен на полемическом столкновении мотива ложного, идиллического восприятия деревенской России и темы реального облика ее, открывающегося взгляду Пушкина 1830 года. «Дух эпохи» в нем присутствует: он двойствен принципиально и един в то же время. С одной стороны, он выражен образом субъекта, героя, самого поэта, интеллигента 1830 года, того самого, который принадлежит к изящному свету внешне, но сердце которого совсем плебейское и склонности которого совсем народны (см. собственные слова Пушкина в письме к Е. М. Хитрово от 1828—1829 г.). С другой стороны, он выражен образом объекта, картиной деревни, русской, крепостной, бедной, унылой деревни. Единство тона обосновано именно глубоким сочувствием поэта-интеллигента к деревенской Руси. Этому союзу народа и поэта противостоит целый мир, тоже «русский», но социально резко отделенный от народного мира, — круг ложной цивилизации «верхов», фальшивого искусства, воспевающего «нивы светлые» и «темные леса», а на самом деле прихлебательствующего у стола важного графа. Этот мир Пушкин отбрасывает, исключает из своей картины русской народной современности, и потому, без сомне-

ния, что для него его тема уже определена социально. И, как всегда у зрелого Пушкина, образно-тематический строй поэтического текста выявляет свои идейные тенденции и в стилистическом плане. Речь поэта здесь — это не «поэтическая» речь, как она могла пониматься искусством, лишенным социально-исторического взгляда на мир, — это речь интеллигента-демократа, разговорная, резковатая, лишенная чопорности, открыто называющая вещи своими именами, не противоречащая пушкинской концепции русской аристократии, сомкнувшейся с народом и противостоящей «новой знати», управляющей государством, то есть угнетающей народ. В этом — основание, на котором сочетается интеллигентская речь автора с изображаемым в стихотворении бытием народа. О бедной жизни народа Пушкин пишет не языком народа, а своим, разговорным, домашним, и оказывается, что его язык вполне правдиво выражает суть жизни народа, а это в свою очередь оправдывает всю методологическую, художественную позицию Пушкина, оправдывает ее социально и даже политически, — конечно, в его собственных глазах.

Нет необходимости цитировать общеизвестный текст или напоминая обильные в нем образцы «просторечных» формул, как лексических, так и фразовых; здесь и грубоватая народная шутливость («толстопузый»), и «руссизмы» («трунить»), и разговорные обороты («поди-ка ты сюда, присядь-ка...» «попробуй, сладим ли...»), и словарь вещественного «непоэтического» быта («чернозем»), и, конечно, словарь и семантика, оценивающие все изображаемое взглядом глубокой печали, тоски за народ, окрашивающие текст эмоционально не менее, чем у Жуковского, но с добавлением и реальности объекта, и его социальной определенности («серых туч густая полоса») и полемически-заостренная резкость вещественного слога, противостоящего романтической эстетике: «И листья на другом, размокнув и желтея, чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей» (уж не пародиен ли, не полемичен ли этот Борей?) и т. д.; «живой собаки нет», «несет подмышкой гроб ребенка» и т. д. (едва ли не полемическая «реализация» элегических

кладбищенских мотивов романтизма). Закономерность подобного восприятия народной современности Пушкиным явствует из того, что он, видимо, в том же году еще раз обратился к аналогичным мотивам в наброске «Стою печален на кладбище...»

Те же самые тенденции к социологизации понимания человека и общества, тоже еще не созревшие, но уже явственные, заметны и в художественной прозе Пушкина 1830 года, в частности в «Повестях Белкина» и в «Истории села Горюхина». И здесь, как и в стихах, дело заключается, разумеется, вовсе не в том, что социальный признак *н а з в а н* при изображении того или иного героя или той или иной среды, а в том, что он есть в существе самого изображения, в том, что он строит облик изображаемой культуры, определяет всю атмосферу изображаемого мира людей и отношений, в том, что он обосновывает и объясняет психику людей, героев произведения, их *х а р а к т е р*. Внешне этот признак мог наличествовать в изображении людей и у Пушкина до 1830 года, и у других писателей, до Пушкина. Чтобы не углубляться назад в историю, достаточно вспомнить, скажем, Аблесимова, или еще Попова и Чулкова с их крестьянами, или — в первую очередь — Радищева с его противопоставлением крестьян помещикам, или вельмож Державина. Но, во-первых, во всех этих и подобных случаях отсутствует *и с т о р и з м*, который у Пушкина делает социальное определение человека конкретным, реальным. Во-вторых, во всех таких случаях социальное определение человека остается лишь ярлыком, а характер этого человека, весь склад его представлений, мыслей, чувств строится «вообще», без связи с его социальным обликом, социальным местом и практикой, строится на обще-моральной или абстрактно-психологической основе: крестьяне Аблесимова чувствуют и мыслят так же, как дворяне Княжнина или как турки экзотических комических опер и т. д. С этим связано и то, что вся атмосфера, стилистика, весь тон произведений — допушкинских — в этом смысле нейтральны, обусловлены идеологией и манерой автора более, чем социальным характером людей изображаемого объективного мира, изображаемой *с р е д ы*. Более или ме-

нее внешние знаки народности в стилистике реплик крестьянских героев и у Попова, и у Аблесимова, и даже у великого Радищева, как и такие же знаки в «фольклорной» лирике от Сумарокова до Дельвига, не меняют этой картины. Они либо остаются только внешней декорацией стиля, признаком стилизации, а не стилистическим раскрытием характера, понятого социально, либо выражают общую демократическую тенденцию автора и определяют национальный колорит образа и героя и автора в романтическом понимании нации. Иное дело у Пушкина начиная с 1830 года. Именно внешней стилизации, прямой и нарочитой, у него чаще всего нет, но зато есть внутреннее определение характера человека, общественной среды уже не только национально-историческими, но и социальными чертами их объективного бытия.

Именно такое определение атмосферы, стиля и характера намечается уже в «Повестях Белкина». В частности, здесь социально выделен даже не столько характер героя, сколько вся манера, весь подбор образов, самый сюжет, настроение каждой повести. Каждая из них воплощает особый оттенок мировосприятия, аспект действительности, социально дифференцированный и помеченный как бы научной справкой, указанием на положение лица не изображаемого, а рассказавшего повесть Белкину. В самом деле, все пять повестей построены на материале одной эпохи и одной и той же национальной культуры; все они изображают Россию и русских людей, современных Пушкину, мало того, все пять повестей написаны якобы И. П. Белкиным, то есть одним и тем же лицом, наложившим на них один и тот же отпечаток своего простодушного взгляда на вещи. А между тем они вовсе не единообразны ни по тону, ни по кругу явлений действительности, ни по отношению к ней и пониманию ее. Явственно различны сентиментально-любовные, розовые, мечтательные и несколько условные, невероятные повести «Метель» и «Барышня-крестьянка» и, например, сумрачно-романтический «Выстрел». Совсем особый мир, во многом противостоящий миру очаровательных девичьих мечтаний, томлений, «голубому» миру «Метели», — мир простой и грубоватый, бытовой, серенький и необразо-

ванный в «Гробовщике». Эти разные аспекты действительности обусловлены, или, вернее, помечены, различием социально-культурного кругозора рассказчиков повестей.

Всмотримся в группу близких, аналогичных образов так сказать романтических героев, молодых офицеров, людей одного круга и типа — Сильвио (и графа), Бурмина, Минского, — они все трое гусары, как бы для большего сходства. И все они окружены различной атмосферой, освещены различным колоритом. Дело при этом не в различии их характеров; можно сказать, что характеры их — например, Бурмина, Минского — мало психологически разработаны, оставлены в тени, не определены сколько-нибудь отчетливо. Различия их обликов — это не различия типов, а различия освещения одного типа; следовательно, дифференцирует их образы здесь скорее точка зрения рассказчика, чем различие объектов изображения. Заметим, что Бурмин дан как бы в ореоле девичьего восприятия, украшающем его, придающем его образу черты героев романов XVIII века, которые питали воображение и Татьяны Лариной. Бурмин — это гусар, увиденный глазами «девицы К.И.Т.», рассказавшей повесть Белкину, явно «уездной барышни». Сильвио — это гусар, как бы данный изнутри, увиденный глазами самого Сильвио и военного человека, «романтика в душе» — подполковника И.Л.П. (Не забудем, что «Выстрел» включает не только рассказ армейского офицера И.Л.П., но и рассказы самого Сильвио и графа). Но отличие освещения Минского уже явно социальное: Минский — это тот же тип гусара, но увиденный «снизу», с враждебным чувством социальной униженности и глазами станционного смотрителя, рассказавшего основную часть повести мелкому чиновнику — грамогею, «титularному советнику А.Г.К.», и глазами самого этого чиновника. А Вырин и скромный чиновник, который «находился... в мелком чине, ехал на перекладных и платил прогоны за две лошади», вследствие чего с ним даже «смотрители... не церемонились», — это люди иного социального мира, чем те, которые повествуют и о которых повествуется, например, в «Барышне-крестьянке» и «Метели». Разу-

меется, мир «приказчика Б. В.» и его героя, гробовщика Андриана Прохорова, именно социально отделен от мира других повестей. Нет необходимости характеризовать различия объектов изображения повестей — разных сфер социального бытия: они всем памяты, и очевидно, что социальное определение быта, и типологии, и стиля в «Гробовщике» рядом с «Метелью» и в обеих этих повестях — рядом с «Станционным смотрителем», — что это определение не номенклатурное, а играет существенную роль в построении системы образов. Все эти субъекты рассказа объективны, снабжены обликом, притом с социальными чертами, и помещены в реальную среду. И за ними всеми, в том числе и за Белкиным, возникает единый образ подлинного субъекта повествования всех пестрых рассказов, объединяющего их в единую систему образов — образ поэта-Пушкина. Но и этот образ субъекта объективирован, поскольку ему приданы черты интеллигента 1820-х годов, интересующегося уже социальными вопросами, уже увидевшего внимательным оком бедный быт ремесленников, которых скоро «осветит» физиологический очерк, уже сочувственно вдумавшегося в страдание маленького человека, которого скоро поднимут на щит Гоголь и Достоевский, но еще любовно и нежно говорящего об усадебном счастье Берестовых и Муромских, еще увлеченного романтикой гусарских дуэлей и бретеров-стрелков, прелестью наивных и свежих уездных барышень-мечтательниц. В этом смысле в отношении к проблеме объективного в искусстве, как и в отношении к проблеме реализма вообще, «Повести Белкина» действительно подводят итог развитию Пушкина 1820-х годов и открывают в то же время его новый творческий период 1830-х годов. Впрочем, то же можно сказать и о маленьких трагедиях.

2

О болдинских драматических произведениях Пушкина 1830 года (они были задуманы и, вероятно, частично написаны раньше, но закончены именно в Болдине, и тот текст их, которой мы знаем, конечно,

воплощает мышление Пушкина 1830 года) часто говорят, что они выражают новый этап в развитии драматургии поэта. Этот новый этап видят в том, что Пушкин отошел в своих маленьких трагедиях от широкой политической проблематики, от широкого идейного плана вообще и сосредоточился на чисто-психологических темах. С этой распространенной в течение долгого времени точки зрения маленькие трагедии 1830 года — это психологические этюды, посвященные анализу страстей человеческих и общечеловеческих по преимуществу: скупости, зависти, любви. При этом считается, что как «аполитичность» маленьких трагедий, отсутствие в них злободневности, тенденциозности, агитационности, так и использование в них «вечных», странствующих по литературам разных веков и народов образов и сюжетов, — Дон-Жуан, скупой в конфликте с сыном, страдающим от его скупости, — удостоверяют поворот Пушкина-драматурга к «общечеловеческому» творчеству, к «олимпийству», к уходу от конкретных тем и концепций современности к всепрощающему взгляду на действительность с горных высот бесстрастного объективизма. Вся эта концепция представляется мне глубоко неверной. Она построена на истолковании текста маленьких трагедий, уже потому произвольном, что оно не учитывает вопросов творческого метода Пушкина 1830 года, а следовательно, не учитывает и основного звена художественно воплощенного мировоззрения поэта на данной стадии его идейного развития. Дело в том, что темой и содержанием маленьких трагедий не является просто анализ общечеловеческих страстей или даже характеров. Во-первых, изображаемые Пушкиным страсти и характеры для него не общечеловечески. Во-вторых, суть маленьких трагедий не столько в изображении или даже анализе страстей или характеров, сколько в объяснении их, причем это объяснение и является их идеей, тенденцией, конкретной и активной мыслью, снимающей вопрос о возможности объективизма. «Вечные» темы использованы Пушкиным в двух планах. Они позволяют ему опереться на опыт культуры человечества, вводя в состав его художественных средств чужие краски (отчасти этим достигнута по-

путно и достойная удивления сжатость, краткость текста). Собственно-пушкинский признак разработки «вечных» тем и заключается прежде всего в том, что страсти, безразлично констатированные его предшественниками, он локализует исторически. Так же Пушкин истолковывает и самые темы, им использованные. Например, тема Дон-Жуана у Тирсо де Молина, или у Мольера и Тома Корнеля, и у Моцарта, и аббата да Понте, и даже у Байрона, Дон-Жуан которого не имеет в сущности прямого отношения к «вечному» образу, — тема так сказать общечеловеческая, моральная, психологическая, может быть философски-религиозная, но применимая к любой исторической ситуации; у Пушкина же эта тема тесно связана внутренне и необходимо с эпохой и местностью, ее породившей, с культурной системой, создавшей легенду о Дон-Жуане, именно с испано-итальянским Возрождением; воплощением идейно-культурных тенденций Ренессанса является, по Пушкину, и самый сюжет легенды, и содержание маленькой трагедии. Нечто аналогичное в использовании мотивов, тем и сюжетов мы можем наблюдать вслед за Пушкиным в новеллах Мериме, — например, в его «Душах чистилища» (тоже повесть о Дон-Жуане, относящаяся к 1834 году); впрочем, у него романтический национальный колорит преобладает, заглушая ростки исторического толкования темы.

«Историчность» политических идей, государственного уклада и характеров политических деятелей вскрывается сравнительно легко; более всего очевидно, что именно политическое бытие государств, народов и людей меняется от эпохи к эпохе. Гораздо сложнее и тоньше вопрос именно о так называемых общечеловеческих страстях: любовь, скупость, зависть, — разве они могут зависеть от истории, от общественного уклада и тому подобного? Разве это не такие свойства человеческой природы вообще, которые проявляются в человеке независимо от уклада жизни, от истории. Уже в «Борисе Годунове» Пушкин затронул этот вопрос, показав два типа любви, но там это был мотив второстепенный, данный вскользь, без анализа; притом же и сопоставлялись там не столько чувства,

сколько бытовые и моральные навыки (ведь Марина вовсе не любит самозванца, да и Ксения не может же по-настоящему любить тень жениха, которого она никогда в глаза не видала). Только теперь, в 1830 году, Пушкин поднимается до анализа в драматической форме простейшего, интимного, «общечеловеческого» чувства тем методом, который он добыл в 20-х годах на более простом в данном отношении материале. Он ставит эксперимент: подлежит выяснению, все ли существенное и типическое в человеческом психическом бытии исторично, — если, конечно, оставить в стороне признаки прирожденные, обусловленные физиологически (например, темперамент дон Гуана, возраст Барона, может быть, даже гениальность Моцарта)? Или же историчны только политические, интеллектуальные, культурные функции характера? Этим опытом и являются маленькие трагедии. В них Пушкин дерзает применить свой исторический метод к тем областям души и духа, к которым его применить казалось рискованнее всего. Опыт дал положительный результат. Оказалось, что формы душевного воплощения даже самых интимных, индивидуальных, «внеобщественных» страстей все же историчны, то есть зависят в своем составе и характере от исторических причин, от объективного бытия эпохи, то есть производны от среды. Думается, что и сам Пушкин ощущал такой экспериментальный, почти научный характер произведенных им творческих исследований; может быть, этим отчасти объясняется и некоторая фрагментарность его пьес 1830 года: разрешив проблему, Пушкин не нуждался в развитии темы (иначе говоря, эта проблема и оказывалась подлинной темой пьесы); может быть, отчасти этим же объясняется своеобразный, хоть и точный перевод выражения «*études dramatiques*» в одном из предполагавшихся обозначений жанра маленьких трагедий: «драматические изучения». Так или иначе, не еще одно изображение скупца или не еще один портрет Дон-Жуана, и не отвлеченно-психологический анализ скупости или любви составили содержание «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя», а решающей важности проблема, философская, методологическая и, конечно,

политически актуальная. Ибо ведь пушкинское решение этой проблемы неизбежно (и осознанно для поэта) ставило среди множества других и такие два вопроса: во-первых, вопрос: кто виноват? во-вторых, вопрос о вменяемости личности — два вопроса о вине и возмездии. В самом деле, если чувства, страсти, поведение человека — это функции исторического бытия, то ведь не человек как отъединенная личность виновен в своих дурных чувствах и даже поступках, — его сделало таким историческое бытие, уклад жизни общества; значит, в первую очередь виноват этот уклад. Следовательно, с одной стороны, снимается «морализирование» литературы и истории, отвергается их право карать и миловать, возносить и чернить отдельных людей, с другой стороны, писатель и историк вооружаются правом карать и отвергать другой уклад жизни, то есть такой, который формирует дурных людей и губит все хорошее. Нет нужды пояснять, что эта концепция, сформулированная названием знаменитого романа Герцена, концепция, впрочем, несущая печать своего времени и потребовавшая существенного изменения в наши дни, сыграла огромную роль в революционизировании русской реалистической литературы XIX столетия. В маленьких трагедиях Пушкина она типически выразилась и в отсутствии каких бы то ни было признаков моральной оценки героев. Так, Дон Гуан у Пушкина не осужден и не прославлен, — он объяснен. Что же касается исторической системы, его сформировавшей, то есть «Возрождения», то Пушкин, повидимому, одобряет ее. Барон и Сальери тоже не осуждены и не прославлены, но сформировавшие их исторические системы Пушкин осуждает. Нельзя смешивать концепцию «невменяемости» (в юридическом смысле) личности, как она, скажем, выразилась у Пушкина в болдинских драмах, с «антиморализмом» романтического байронического типа, — например, в «Бахчисарайском фонтане»; там была этическая оценка личности, нормой которой являлось восстание против определенных моральных норм. Здесь этическая оценка личности становится производной, а на первое место поставлена оценка того исторического бытия, которое лежит в основе личности. Затем по мере

нарастания социальной дифференциации исторических систем в понимании и изображении Пушкина «вина» эпохи тоже дифференцируется, она станет уже не виной эпохи, а виной определенной социальной группы, ответственной за зло данной эпохи. И это новое понятие сможет — в проекции — возродить оценку личности, но уже не моральную, в отвлеченном смысле, а социальную. Так и получится в «Сценах из рыцарских времен», — где Альбер и Ротенфельд осуждены, но судом социальной правды, а не личной морали. Впрочем, этот метод оценки только намечался у Пушкина последних лет творчества, но не обосновался прочно и стройно и мало отразился у его преемников. Он воскреснет в новых условиях, в самой радикальной линии русской литературы XIX века — у Герцена, у Чернышевского (отчасти и в «Записках охотника») и у других.

В указанном смысле маленькие трагедии являют картину дальнейшего развития метода Пушкина 1820-х годов, причем развития, по крайней мере в двух случаях, прямолинейного и касающегося более изменения объекта, материала художественного изучения и истолкования, чем изменения или хотя бы обогащения самого метода. Так, «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери», изучая человеческие чувства, объясняют их попрежнему только историко-культурно (в первом случае и национально), без признаков их социального определения. То обстоятельство, что Дон-Жуан — гранд, аристократ, близкий к королю, не отражается ни на его общей характеристике, ни на его отношении к женщинам. То же можно сказать и о Донне Анне, в образе которой как ее бедность и девичество, так и ее высокое положение в замужестве нейтральны; указание на бедность нужно, конечно, Пушкину только для уточнения вопроса о браке Донны Анны: она не любила мужа, брак ее был вынужденный («Он вами выбран был». — «Нет, мать моя / Велела дать мне руку Дон Альвару, / Мы были бедны, Дон Альвар богат»). Моцарт и Сальери — люди одного и того же социального круга, типа и положения; между тем они противопоставлены друг другу как носители различных типов людей, более того — творческих устремлений,

более того — культурных систем. Следовательно, в этих двух драмах Пушкин не ощущает еще необходимости социального признака в объяснении человека как историко-типического явления, в объяснении исторически-определенной человеческой страсти, эмоции и т. п. Тема любви истолкована в «Каменном госте» именно в историко-культурном плане. Весь смысл этого драматического этюда обусловлен тем, что в нем воплощен «дух» Возрождения, на его родине, в средиземноморских странах, под южным небом. Дело не в том только, что Пушкин собирает в тексте своей пьесы детали испанского колорита — плащи, шпаги, гитан, кавалеров (кабаллеро), андалузских крестьянок, Эскуриал, сторожей, кричащих «ясно» (точная деталь) и пр. Гораздо важнее другое, составляющее основу образной ткани «Каменного гостя», — самая атмосфера жизни, нравов эпохи, историческая среда, специфическая для Ренессанса и отличающая Возрождение от средневековья с его церковными идеалами и системой запретов. Эта культурная среда выражена прежде всего в теме свободы личной морали, в теме искусства, в теме чести, и в стиле, в атмосфере земной красоты, культа наслаждения, жадной воли к личному успеху, к радости бытия. Здесь и смелость нарушения королевского запрета — дерзкое возвращение Дон Гуана в Мадрид. Во имя чего? Да просто во имя того, что ему так захотелось, что ему скучно во Франции, ради порыва воли, не знающей удержу; этот человек Ренессанса готов идти на любую опасность так же, как он подвергает свою жизнь каждый раз смертельной опасности, идя на дуэль из-за любого пустяка. Он живет легко и буйно, мгновением, не думая о будущем, он всегда готов и к наслаждению, и к смерти, зато чужую жизнь он не ставит ни во что. И это не столько личная, индивидуальная характеристика Дона Гуана, сколько историко-культурная характеристика эпохи. Сцена любовного свидания над трупом только что убитого Карлоса в этом смысле как бы символически выражает эту тему. Ведь Лаура только что говорила о своей любви к Дон Карлосу, и она говорила правду. Но Карлос убит, — и уже только ее восторг вызывает искусство Гуана убивать людей,

и Лаура считает, что убийство Карлоса — это очередная шалость Гуана, не больше («Эх, дон Гуан, досадно, право. Вечные проказы...»). Круговорот страсти, ярких и мгновенных чувств, радость борьбы — это бешеный темп эпохи, это и темп живого и острого диалога пушкинской драмы, и искренние измены (Лаура легко переходит от Гуана к Карлосу и обратно, Гуан легко переходит от Лауры к Анне), и соседство любви со смертью, придающее пряную яркость переживанию страсти, и увлечение борьбой — будь то схватка на шпагах или рискованная борьба за любовь вдовы убитого им же, Гуаном, человека. И рядом со всем этим такие темы Возрождения, как упоение искусством, свободомыслие; Дон Гуан — это ведь воплощение «кощунства», дерзновенного вызова средневековому церковному мировоззрению, недаром монах называет его не только «развратным, бессовестным», но и «безбожным Дон Гуаном» (сц. I). Благочестие Донны Анны нимало не умиляет Гуана. Его переодевание в монашескую одежду, его искусство обольщения соблазнительны; до высоты философского отрицания, до уровня борьбы, объявленной всему чудесному, всему загробному во имя свободы личности, во имя плотской жизни поднимается вызов Гуана статуе Командора и, особенно, концовка драмы, где и при встрече с загробным миром Гуан не дрогнул, не смутился духом, где он гибнет нераскаянным, не с именем бога, а с именем женщины на устах. И этот мотив, аналог коего вызывал ужас у благочестивого католика Тирсо де Молина, разумеется, импонирует Пушкину.

Вот в этой-то атмосфере Возрождения и возникает тот культ свободной, страстной, плотской любви, который и составляет тематический лейтмотив «Каменного гостя». Это не полумистический культ дамы средневековья, не религиозная «любовь небесная» и не грубоватые и лишенные красоты игривости фавлю. Это — страсть, освобожденная от запретов воли; это — любовь, рядом с которой не только смерть, но и искусство; «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает; / Но и любовь — мелодия...» (сц. II). И Дон Гуан в роли обольстителя — вовсе не обманщик, а поэт любви, искренно увлеченный в это мгновение и

страстью, и вдохновением творчества (см., например, его монолог в начале третьей сцены: «импровизатором любовной песни...»). Этот же характер эстетизации любви отразился на всем стиле пушкинской драмы, на подчеркнутом красноречии любви, великолепии, блистательных орнаментах речи и самого Дон Гуана и даже иногда других действующих лиц. Отсюда и пышность любовной риторики Гуана с ее контрастными ходами, эстетической символикой, приподнятым словарем, общей эстетизацией речи («Смотрю на вас, когда, склонившись тихо, / Вы черные волосы на мрамор бледный / Рассыплете — и мнится мне, что тайно / Гробницу эту ангел посетил...» и т. д.).

Согласно исторической концепции, объективно воплощенной в «Каменном госте», индивидуальная, страстная, плотская и в то же время поэтически-сублимированная любовь, одна из основ психологического бытия человека нового времени, определяется как законное свободное, красивое чувство именно в эпоху Возрождения, освободившего и мысль, и чувство, и страсть человеческую от проклятия небесных устремлений готики. Радость земных усад любви, искусства, мужества, веселья, бьющей через край молодой воли — это и есть «дух Возрождения» и смысл темы любви в «Каменном госте». Следовательно, тема любви получает здесь конкретное историко-культурное толкование.

Так же обстоит дело и с психологическими темами «Моцарта и Сальери», — если только можно говорить здесь о психологической тематике, так как суть дела и здесь, как и всегда у Пушкина, не в психологии как анализе, а в объективном обосновании целостного духовного явления. Есть основание думать, что первоначально Пушкин хотел назвать задуманную им пьесу о Сальери «Зависть»; о зависти идет речь и в окончательном тексте драмы. Но чему завидует Сальери, и почему возникла в нем зависть? Ведь он не лицемерит, когда говорит, что не знал зависти раньше ни по отношению к своим ближайшим товарищам в «искусстве дивном», ни по отношению к «великому Глюку». Завидует ли Сальери гению Моцарта? Нет. Он страдает при виде творческой свободы, творческой радости, творческой легкости Моцарта. Есть ли у нас основа-

ния думать, что счастье свободного полета вдохновения недоступно Сальери? Наоборот, если бы оно было недоступно ему, он бы не тосковал об утрате его. Дело не просто в зависти к большему таланту, а в ненависти к эстетическому бытию, остававшемуся всю жизнь чуждым Сальери. Он, Сальери, сознательно и добровольно «отрекся» от моцартианства, от свободы вдохновения, — и вот, когда уже заканчивается его жизнь, героически построенная на этом отречении, пришел Моцарт и доказал, что отречение было не нужно, что вся жизнь Сальери, что его муки и героизм — ошибка, что искусство — это не то, что делал всю жизнь Сальери. «Моцарт и Сальери» — не пьеса о конфликте таланта и гения, тем более не пьеса о конфликте бездарности и гения. Сальери — не бездарность. Он знал и вдохновение, признак таланта, но «вкусив восторг и слезы вдохновенья», он сжигал вдохновенное создание своего таланта, повинуюсь холодному закону алгебры искусства, превращенного в разумную науку. А разве его детские волнения и сладкие слезы при звуках органа — не признак его таланта? А разве для него не высшая мечта о высшем счастье — «быть может, новый Гайден сотворит / Великое — и наслажуся им» и опять: «быть может, посетит меня восторг, / И творческая ночь, и вдохновенье...» И разве не весь он принадлежит безраздельно искусству? «Моцарт и Сальери» — это пьеса о конфликте, о трагическом столкновении двух эстетических типов, двух художественных культур, за которыми стоят и две системы культуры вообще. Одна из этих систем убивает душу искусства, другая творит подлинно прекрасное искусство. Первая из этих систем мыслит искусство как науку, логизирует его, подчиняет его нормам и правилам, создает культ ремесла в творчестве, поверяет гармонию алгеброй, подавляет вдохновенье. Эта система отрывает искусство от простой, душевной, человеческой жизни: Сальери чужд жизни, все в ней, не входящее в суровый чин искусства, отвергнуто им. Эта система зиждется на запретах и предписаниях, на подавлении воли, на духовном рабстве личности, на жестокой регламентации и схеме. Эта система твердо знает, что высоко и что низко, презирает житейское,

человечное как низкое, чурается шуток, юмора, совершает торжественное служение своему абстрактному и величественному богу «высокого» («Мне не смешно, когда маляр негодный...» и т. д.). И Сальери в ужасе не от того, что Моцарт — гений больше, чем он сам, а от того, что гений может быть «безумцем», «гулякой праздным». Это рушит всю его жизнь, жизнь труда и подвига, это непереносимо для него. И ведь оканчивается трагедия опять темой крушения мировоззрения Сальери, его добытой десятилетиями жертв уверенности в своей правоте, в своем праве на величие, — крушения, принесенного Моцартом.

Сальери старше Моцарта. Его система искусства, мысли, бытия — это система XVIII столетия. Недаром он поминает Бомарше, своего приятеля, его как бы сопровождают тени «старого режима». В этом же смысле показательно, что Сальери говорит словами Вольтера, и именно о Бомарше, повторяя ядовитую и почти кощунственную усмешку старого скептика, представляющего истории как воплощение, знамя, квинт-эссенция XVIII века. «Не думаю, он слишком был смешон / Для ремесла такого». Да и во всем этом месте Сальери выступает перед нами как человек просветительской культуры, рационалист и скептик, смеющийся над мечтами, предчувствиями, романтическими порывами духа («И, полно! Что за страх ребячий! / Рассей пустую думу...» и т. д.).

Духовная гибель Сальери — это крушение всей системы культуры, владеющей им, системы, уходящей в прошлое, вытесняемой новой системой, революционно вторгающейся в жизнь. Опять, как это было в послании «К вельможе» и в стихотворении «В начале жизни школу помню я», Пушкин дает здесь не замкнутый статический образ стабильной культуры, а столкновение двух культур, смену старого новым, исторический процесс, поступательный ход истории, движущейся через столкновения, борьбу эпох. Мертвый хватает живого. Сальери убивает Моцарта. Он убивает его потому, что он, Сальери, — обреченное на гибель прошлое, и за то, что Моцарт — это будущее, это свобода, это революция, это смерть сальеризма, это истина. Но побеждает все-таки истина, побеждает

Моцарт. Будущее за ним. Убив Моцарта, Сальери не восстановил равновесия своего духа, не вернул себе власть над искусством. Он раздавлен новым, свободным мировоззрением и творчеством, и ему уж не подняться, не воскреснуть. Реакция может душить прогресс, — тщетно! Прогрессивное движение в конечном счете побеждает.

Итак, на смену культурно-эстетическому комплексу, сковавшему Сальери, идет новая система мысли, творчества, бытия, создавшая Моцарта. Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в пьесе в образе Сальери, как классицизм, или, точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина¹. Романтизм в этой концепции — это свобода духа, свобода творчества, полет и порыв человеческого гения. Романтизму свойственна простота незамутненной души и естественное влечение к народности (см. отношение Моцарта к слепому скрипачу). Ему свойственно чувство простой человеческой жизни, многогранности ее содержания, целостное ее восприятие; он не чурается жизни даже в самых интимных и вовсе не возвышенных ее проявлениях; отсюда у Моцарта: «Но божество мое проголодалось», — «играл я на полу с моим мальчишкой», и стилистика его речи: «Ага! увидел ты! а мне хотелось тебя нежданной шуткой угостить», «Чудо»!, «Ба, право?..» и т. п. Романтизму свойственна свобода, непреднамеренность духовного действия, неповинующегося никаким предвзятым предписаниям. Он творит, исходя не из логики, а из вольного порыва духа, и он не рядится в тогу величия, так как творчество для него — это сама его жизнь, естественная и легкая. Поэтому-то Моцарт называет свой шедевр «безделицей» и говорит о своем творчестве так легко, как не мог бы, не кощунствуя,

¹ Мысль о том, что в «Моцарте и Сальери» Пушкин показал не просто столкновение личностей, а столкновение классицизма и романтизма, была высказана Б. Я. Бухштабом в его статье о маленьких трагедиях Пушкина, к сожалению, не напечатанной до сих пор. Я воспользовался этой мыслью Б. Я. Бухштаба, с его любезного согласия. — (Г. Г.)

сказать Сальери: «И в голову пришли мне две, три мысли. / Сегодня я их набросал...» Именно в этой естественной легкости творчества есть, с точки зрения Сальери, нечто сверхъестественное, нечеловеческое («Как некий херувим»), и Сальери верно улавливает характер романтизма (по Пушкину): «Занес он несколько нам песен райских, / Чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь!» (ср. с этим распространенный романтический мотив — от «Таинственного посетителя» Жуковского до «Ангела» Лермонтова). Но только для Пушкина люди вовсе не чада праха и их желания не бескрылы; бескрылым чадом праха чувствует себя именно Сальери, и в этом таится причина его гибели. Поэтому же эстетика романтизма Пушкина проникнута пафосом этическим («гений и злодейство»... и т. д.), в отличие от «чистого эстетизма» Сальери. Мир романтизма с его тайнами духа и жизни выражен ярко и остро в эпизоде «черного человека», рассказанном Моцартом, и в его вещем предчувствии, связанном с этим эпизодом; сам же рассказ о черном человеке, недоступный пониманию рационалиста Сальери, — это как бы схема типической новеллы романтизма. Если образная система и мироощущение романтизма воплощены Пушкиным в этой новелле, то эстетическая доктрина романтизма изложена им в кратчайшей формуле в последнем монологе Моцарта, где идеи силы гармонии, вдохновенного искусства, избранничества гения и т. д. выражены в духе учений Любомудров:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предалось бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов...

Таким образом и в «Моцарте и Сальери», так сказать, психологическая тема (зависти) разрешена в плане историко-культурного истолкования ее; личное переживание человека возведено к широкому историческому конфликту, объяснено им и выведено из него.

Само собой разумеется, что при такой постановке вопроса не может быть и речи об отходе Пушкина в маленьких трагедиях от историзма, актуальных проблем жизненного значения и т. д. Драматические сцены 1830 года закономерно развивают и углубляют позиции Пушкина периода «Бориса Годунова». Он и начал обдумывать их и, видимо, работать над ними вскоре после «Годунова», начиная уже с 1826 года. Впрочем, методологическая основа этих произведений, законченных и, конечно, в главных очертаниях созданных в Болдине на протяжении двух недель, не совсем однородна. От статической системы историзма «Каменного гостя» отличается в этом смысле динамическая система исторического конфликта «Моцарта и Сальери», и от «культурного» историзма обеих этих пьес отличается социальный историзм «Скупого рыцаря».

Среди крупных поэтических произведений Пушкина «Скупой рыцарь» — первое, открыто, хотя еще и не вполне четко и не до конца последовательно, ставящее проблему не только исторического, историко-национального, но уже и историко-социального определения человека, его характера, его психики, его нравственного формирования и эволюции. Тема драмы — скупость. Изображение скупцов — «вечная» тема мировой литературы, и в частности драматургии; на протяжении столетий разработка этой темы в драме определялась концепцией ее, данной Плавтом и Мольером. Пушкин порывает с традицией. Прежде всего он изучает это же «вечное» психологическое явление не в его отвлеченно-моральном аспекте, как оно дано даже у Шекспира в «Венецианском купце», а в историческом, то есть его интересует скупость в той своей форме, в которой она становится явлением исторически-типическим, исторически-характерным. Его драма обнаруживает, что начало того периода истории, когда страсть к деньгам становится типическим явлением, относится к эпохе, которую мы назвали бы эпохой первоначального накопления. Этим обусловлен выбор исторического момента, изображенного в пьесе. Разумеется, именно тема скупости, денег способствовала выдвиганию социально-экономического момента в

историзме Пушкина, но никак нельзя все объяснять этой темой самой по себе. Ведь Мольера эта же тема не привела к тому историко-социальному взгляду, который воплощен в драме Пушкина. Скорее наоборот: методологические искания Пушкина обусловили выдвигание в его сознании темы денег, их власти над человеком. Эта же тема возникала в 1830-е годы у ряда писателей Европы, так или иначе ставивших проблему капитализма и человека в условиях капитализма: у Бальзака, у Жюль Жанена («Chemin de traverse», 1836) и др. Пушкин, как всегда, опередил своих современников и в постановке, и в разрешении острой темы эпохи. Но, в отличие от них, он анализирует эту тему не в условиях современности, а в ее историческом истоке, в ее социальном зарождении. Современный аспект этой темы он даст в «Пиковой даме».

А. Н. Плещеев писал А. Н. Островскому 23 октября 1867 года: «...расскажу вам чрезвычайно остроумное изречение Шумского, с которым нередко случается обмолвиться справедливым словом. Федотовы предлагали ему играть Скупого Рыцаря в бенефис свой. Он отказался. Скупого, говорит, я еще в себе могу найти, но уж рыцаря никак не найду»¹. В самом деле, обратим внимание на название пушкинской драмы, — не «Скупой», как у Мольера, а именно «Скупой рыцарь»; Пушкин и сам сначала хотел назвать свою пьесу «Скупой», но затем нашел название, более полно выражающее его замысел, — именно «рыцарь», название, повторенное и в выдуманном заглавии пьесы Ченстона, из коей он якобы заимствовал свои «сцены». Дело именно в том и заключается, что скупцом оказался рыцарь, именно в двойственности, и даже в некоей противоречивости определения человека двумя словами пушкинского названия. Рыцарь — по «нормальному» представлению историко-культурных явлений не должен быть скупым; ему это не свойственно. А свойственно рыцарю быть, скажем, храбрым, верным, влюбленным (романтический идеал), верующим, или — в ином плане — драчливым, грабителем, гор-

¹ «Неизданные письма из архива А. Н. Островского», М., 1932, стр. 409.

дым, непокорным (Гетц фон Берлихинген) и т. п., но ни при каких обстоятельствах рыцарь не должен быть накопителем, ростовщиком, скупцом. А вот пушкинский рыцарь — ростовщик и скупец; вернее, он стал ростовщиком и скупцом, сделался им, и в этом его трагедия. Мало того, в этом — трагедия всей истории Европы, делавшей и даже делающей из рыцарей ростовщиков и скупцов. Здесь открыт второй «парадокс» пушкинской драмы, — парадокс с точки зрения традиции. До Пушкина драматургия разрешала тему скупости в жанре комедии, она смеялась над скупцами. Пушкин разрешил эту же тему как трагедию, и его скупец приводил в ужас: ужасный век, ужасные сердца! В этом вопросе точка зрения Пушкина совпала с точкой зрения Бальзака, и совпадение это знаменательно. Следует оговорить здесь особое место «Венецианского купца» и традиции драматических произведений о скупцах. Но, во-первых, Шейлок — не только скупец и прежде всего не скупец, во-вторых, тема скупости дана у Шекспира тоже внеисторично (иначе это и не могло быть в век Шекспира), в-третьих, тема скупости Шейлока дана в аспекте морально-бытовом и окрашена национально — она служит «отрицательной» и национальной характеристике персонажа, наконец, в-четвертых, «Венецианский купец» — все-таки комедия, а не трагедия. Тем не менее Пушкин не мог не учесть опыт Шекспира, создавая свою трагедию, разумеется, вполне независимую от него. Скупость — это не тема характера у Пушкина. Скупость и не сущность характера Барона — ни как «типа», ни как индивидуальности. Пушкин занят не столько изображением или анализом скупости, как страсти, сколько объяснением ее, и он прослеживает откуда она берется. Иначе говоря, тема скупости дана в драме динамически, в движении, формировании и следствиях. Пушкинская формула характера, развивающегося под воздействием «обстоятельств», примененная им к Шекспиру, полностью осуществилась в характере Барона, несмотря на то, что внешне, формально, действие всех трех сцен драмы происходит на протяжении либо одного дня, либо нескольких дней. Характер Барона, конечно, не меняется за эти дни.

Но Пушкин с величайшей сжатостью, художественной компактностью сумел нарисовать эволюцию Барона в перспективе прошлого, в предистории своего сюжета. То же, что происходит перед глазами зрителя в трех сценах пьесы, — это как бы итог, завершение эволюции Барона. Динамическое толкование характера в «Скупом рыцаре» несколько отличается от динамичности раскрытия характера Онегина. Герой романа в стихах эволюционирует под влиянием закономерных фактов своей собственной жизни (убийства, любви) и под влиянием объективной окружающей его действительности (путешествие); но сама эта действительность взята в разрезе, статично, то есть в пределах одной эпохи. Герой драмы эволюционирует под влиянием коренного изменения самой действительности, перелома эпох. Он переходит из одной эпохи в другую, и потому его характер, или, точнее, проявление сущности его характера, меняется. Динамическое толкование характера оперлось на динамическое понимание истории.

Пушкин глубоко справедливо сказал об Отелло: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» («Table talk»). Тот же принцип — в основании внешнего проявления страсти искать более глубокую внутреннюю пружину ее — он творчески обнаружил в построении динамического образа Барона. Можно с полным правом сказать о нем: Барон от природы не скуп, он властолюбив. Стремление к власти, привычка власти — это свойство, вполне подходящее рыцарю, феодалу, Барону рыцарских времен, согласно любому пониманию и толкованию рыцарства. Весь монолог Барона, заполнивший целиком вторую сцену драмы и сосредоточивший в себе почти целиком психологическую характеристику Барона именно как скупца, построен на теме власти. Вначале Барон сравнивает себя с царем, повелевающим своими воинами. Это сравнение вводит нас в суть темы. Он, Барон, ростовщик, сидящий на своих сундуках, показан не столько как богач, сколько как властитель, царь. Тему эту Пушкин сразу же подхватывает и развивает: подобно царю, Барон взирает на мир «с высоты» своего холма: «Могу взирать на всё, что мне подвластно. / Что не под-

властно мне? Как некий демон | Отселе править миром я могу...» Нет необходимости следить за обильным развертыванием темы власти в следующих за этим стихах; эта тема — их подлинный стержень, вплоть до слов: «Я знаю мощь мою...» и т. д. Та же тема развертывается и в заключительной, самой напряженной эмоционально части монолога: «Я царствую!.. Какой волшебный блеск!|Послушна мне, сильна моя держава:/ В ней счастье, в ней честь моя и слава!|Я царствую...» И самый слог здесь, вся терминология Барона — это формулы державного величия, формулы «священного» ореола власти монарха, формулы вековых традиций, а вовсе не делового расчета денежного туза. И сделавшись ростовщиком, Барон мыслит и живет формами феодального обаяния власти. Отсюда и сакральное сочетание: «честь моя и слава», отсюда, в следующих за приведенными стихах, и метафоризация легитимного наследования державы, и торжественные слова: «но кто вослед за мной | Примет власть над нею? Мой наследник!..» причем слово «наследник» в данном контексте звучит явственно более как престолонаследник, чем в плане представлений об имущественном наследовании.

Барон был подлинным феодалом, воином, человеком меча и верности в молодости, когда он, видимо, не думал о сундуках с дублонами. Ведь мы узнаем о нем, что тогда, в молодости, несколько десятков лет назад, он вовсе не сидел в своем замке над сундуками и не занимался ростовщицеством. Как рыцарь он служил своему сюзерену, государю — служил мечом, и он был, без сомнения, великолепен на своем боевом коне, в полном вооружении воина, весь пропитанный культом битв, приносивших тогда и честь, и славу, и власть. О тех временах вспоминает Герцог в третьей сцене трагедии, он говорит о Бароне:

Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом...

В этой картине, по-пушкински сжатой, весь дух, весь пафос воинственного феодального рыцарства. Эта

тема развивается дальше. Является Барон и произносит привычные смолоду слова феодальной преданности сюзерену: «Я счастлив, государь, что в силах был / По приказанию вашему явиться». Затем — грубоватая любезность Барона, выражающая и его благоговение перед династией его государей, и в то же время его гордую феодальную независимость:

О, вы были
Ребенок резвый. Мне покойный герцог
Говаривал: Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...
Пред вами то есть...

Мы узнали, стало быть, и то, что Барон тогда, в молодости, жил при дворе герцога и был близок с герцогом, первым среди равных баронов, и попутно узнали, наконец, в последней сцене пьесы имя героя — Филипп, имя королей и герцогов.

Барон уклоняется от приглашения вернуться ко двору. Но опять он говорит формулами своей всинственной рыцарской молодости, когда война воспринималась как утеха и радость чести, когда культ войны, меча освящался культом религии и верности государю:

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Рыцарь еще не умер в старом Бароне. Поэтому он, естественно для себя, реагирует на оскорбление брошенной перчаткой с традиционной формулой: «Так подыми ж, и меч нас рассуди!», поэтому же он потрясен оскорблением именно в присутствии герцога: «Я лгу! и перед нашим государем!» Поэтому же еще в монологе второго действия он так по-рыцарски говорит о своем мече:

Не страх (о нет! кого бояться мне?)
При мне мой меч, за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит... и т. д.

Барон был рыцарем. Барон стал ростовщиком. Почему? Индивидуальна ли причина этого перерождения личности? Нет. Эта причина исторична, более того — социальна. Барон любил власть, он привык к ней. В дни его молодости власть давалась мечом, рыцарским достоинством, баронскими привилегиями, воинским делом. Тогда он и был воином и феодалом. Но времена изменились. Произошел страшный по своим последствиям переворот. Власть больше не принадлежит безраздельно мечу и родословному дереву. Власть стал захватывать денежный сундук. Он научился покупать и меч, и родословное дерево, и самую корону. Обнищавшие герцоги не могут ни пировать, ни воевать, ни устраивать турниры, если им не дадут на это денег реальные властители нового мира, банкиры. Банкир чувствует свою власть и пользуется ею осторожно, но твердо. Капиталы богачей складываются примитивно, на крови бедняков, прежде всего на ростовщических операциях, крупных и мелких. Пушкин знал все это очень хорошо. Он прочитал обо всем этом в знаменитом многотомном труде Баранта «История Бургундских герцогов», труде глубоком, пронизанном отчетливой социологической схемой, повествующем о гибели средневековья, рыцарства, романтики феодализма под ударами буржуазии. Именно поэтому Пушкин перенес действие своей маленькой трагедии в Бургундию, в эпоху, описанную Барантом. И материал, исторический и бытовой, он взял у Баранта, вплоть до словесных формул, как «турниры и праздники» (часто встречающаяся у Баранта стилизованная формула «les tournois et les fêtes»). Пушкинский Герцог — это, конечно, третий из герцогов Бургундии (их было всего четыре) — Филипп Добрый (ср. слова Герцога о своем деде-герцоге).

Итак, наступили трудные времена для рыцаря. Рыцарство больше не приносит власти. И властолюбец-рыцарь ищет нового орудия власти — денег. Пушкин, в свойственной ему манере стилистического воплощения исторических эпох в их сущности, сталкивает символику двух сменивших друг друга культур еще в первой сцене, экспозиционной не только в отношении к сюжету драмы, но и в исторической пробле-

матике ее, — в диалоге Альбера и еврея-ростовщика. Прежде всего мы узнаем из слов последнего, что рыцари обеднели, «никто не платит» долгов. И рыцарь, баронский сын Альбер, тоже принужден унижаться перед богатым евреем, которого он презирает. А затем он говорит:

Ты требуешь заклада? Что за вздор!
Что дам тебе в заклад? Свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?..

Здесь все, каждое слово знаменательно. Рыцарь готов все спустить, — и нечего ему спускать. Что у него есть за душой? Во-первых, «свиная кожа» — пергамент с родословным древом, с гербом или с рыцарскими, баронскими, феодальными патентами и правами. Но уввы! Он и сам презрительно говорит об этих правах, ибо им — грош цена. Символ вековой власти, устои родовых прав и родовой чести, священная хартия благородства — она теперь стала обыкновенной, бесполезной свиной кожей, и только. Во-вторых, у Альбера есть его честь, его рыцарское слово. Уввы! и сам Альбер прекрасно знает, что в новый век и рыцарское слово чести — пустой звук, и за него никто не даст ни гроша. Умершей символике гербов и чести противостоит ныне другая, реальная и неодолимая сила. Пушкин назовет ее. Ростовщик отвечает Альберу уклончиво, виляя:

Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.

Рыцарское слово Альбера не отперло и не отопрет ему ни одного сундука. Альбер тщетно будет посягать на блага жизни. Все они — и прежде всего власть — заключены именно в сундуках фламандских богачей. Историческая гибель меча, пергамента и рыцарской

чести перед лицом сундуков фламандских богачей (о них немало рассказано у Баранта) составляет реальную базу морального перерождения Барона. В век сундуков ростовщического происхождения властолюбец, ищущий реальной силы, сменит меч на сундук с золотом, честь на скупость, верность государю на истовое служение дублону, родовые связи на жадный эгоизм накопления, турниры и праздники на самоотречение страсти к наживе. Ведь даже самое мужество юноши в новом веке становится уже не проявлением рыцарского духа, не служением даме, не борьбой за честь и славу, не гордостью феодала, а следствием денежного интереса, слугой дублона, и это вовсе не только у Барона, а и у Альбера, все еще благородного рыцаря. Деньги вступили в мир, смешали все карты и воюют свое злое царство в душах. Бедность Альбера перерождает его, как страсть — Барона. В подвиге на поле чести он все же весь погружен в неотвязную мысль о деньгах; его могучий удар за-мертво свалил богатого графа Делоржа, но он недоволен, он говорит о графе:

А все ж он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианский,
А грудь — своя; гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.
Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога...
...О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда Делорж копьём своим тяжёлым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажу; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала
И славили герольды мой удар:
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? — скупость...

Между тем Альбер вовсе не скупец. Он отдает последнюю бутылку вина больному кузнецу. Но таков уж

закон, такова сила денежного интереса. Деньги, их власть деформируют, искажают все проявления человеческой жизни, самые лучшие движения человеческой натуры, все нормальные отношения жизни. Деньги — страшная, черная сила. Они несут миру злобу, подлые стремления, забвение всего человеческого, отраву и безумие. Люди, подчинившись деньгам, повинуются порочной страсти, злу. Вторжение в мир этой черной силы и гибель человеческого духа в атмосфере ее скверны и составляет в собственном смысле сюжет «Скупого рыцаря». Барон был нормальным человеком, рыцарем, воином и придворным. Альбер — хороший юноша, которому свойственны все нормальные душевные стремления молодости. И оба они морально гибнут, втянутые в отвратительный водоворот жадности денег; прежде всего и больше всего гибнет Барон. Это показано в последней сцене драмы. Еще из его монолога мы узнали, что деньги сделали его бесчувственным, жестоким, холодным извергом. В диалоге с Герцогом он доходит до патологии зла во имя денег; он клеветает на родного сына, он обвиняет его в замысле отцеубийства и в еще большем преступлении — в покушении обокрасть отца; характерна здесь самая градация обвинений, — в сознании Барона обокрасть его — это хуже, чем убить. И вот разыгрывается гнусная сцена смертельной ссоры отца и сына из-за денег. «Что видел я? что было предо мною? / Сын принял вызов старого отца! / В какие дни надел я на себя / Цепь герцогов!..» О каких днях говорит Герцог? Об эпохе Возрождения с ее великими культурными завоеваниями? Нет, об эпохе, когда новая сила истории, сила денег, исказила лик человечества. Далее эта тема развита еще острее. Юноша обезумел от злобы: «Так и впился в нее когтями! изверг! / Отдайте мне перчатку эту...» И Барон, умирая от потрясения, думает не о сыне, не о смерти, не о душе своей, а только о своих сундуках с золотом: «Где ключи? Ключи, ключи мои!..» Это его последние слова, и за ними — последние слова трагедии — Герцог: «Он умер. Боже! Ужасный век, ужасные сердца!»

Ужасный век — разумеется, никак не «рыцарские времена», не средневековье, а именно век денег, начи-

нающийся на глазах Герцога и окончательно развившийся в своих гнусных очертаниях в XIX столетии, в эпоху короля капиталистов Луи-Филиппа и свободы капитализма в Америке, в эпоху торжества буржуа на Западе и наступления купца в России, в эпоху Бальзаковских героев, страданий Жюльена Сореля и безумия Германна, в эпоху, угаданную Пушкиным еще до Бальзака, до Стендаля и до его собственной «Пиковой дамы». Это та же тема, которая вскоре воплотится в истории художника Чарткова (Черткова) в гоголевском «Портрете», которая даст позднее грандиозные образы и страстный обвинительный акт миру и в «Преступлении и наказании», и в «Подростке», и в «Братьях Карамазовых», которая раскроется в серии романов и Золя и Мопассана и в новом качестве предстанет у Горького. Методологический ключ к этой теме сам Пушкин сформулировал в последней строке «Скупого рыцаря»: ужасный век формирует ужасные сердца. Характеры образуются эпохой.

Тот же принцип позволил Пушкину, возведя анализ «общечеловеческой» страсти к основаниям социологии, понять свою тему и в остро политическом плане. Потому что «Скупой рыцарь» — это драма, заключающая в себе глубокие и невеселые раздумья поэта о политическом ходе событий его эпохи, о политических исканиях его самого, заключающая их не в прямо выраженных суждениях, а глубже — в принципах и в методе рассмотрения самой действительности. Уяснив в «Скупом рыцаре» моральную, да и социальную, суть капитализма, как он его понимал, Пушкин тем самым решил для себя и вопрос о ценности движения истории его времени, о значении капиталистического общества, а стало быть, и буржуазных революций, рождающих это общество. Он отверг и само это общество, и его иллюзорную свободу, и пафос его революции. Ему во многом открыла глаза именно июльская революция — как бы продолжение и завершение революции конца XVIII века. Что ж! Вся кровь, все усилия народов, весь пафос и весь гений великих людей революции, весь героизм и все жертвы — все это принесло миру замену Людовика XVI Людовиком-Филиппом, замену маркизов банкирами, замену салонов коммерческими конто-

рами, омертвевшего классицизма водевилями Скриба, произвола короля произволом богачей и страданий крепостных страданиями «работников» на фабриках? Свободы, равенства, братства, расцвета вольных искусств не принесла с собой буржуазия. Наоборот, она сделала из человека скупца, Барона, Луи-Филиппа. И Пушкин отвергает ее, отвергает и иллюзии буржуазной революционности, несущей, по его мнению, торжество денежному сундуку. Тогда же, в 1830 году, в Болдине, он отверг «времен превратность», превратившую русского аристократа в мещанина. Позднее он осудит американскую демократию в «Джоне Теннере», английскую буржуазную свободу в «Разговоре с англичанином», вообще лживые, по его мнению, лозунги буржуазной свободы и демократии в стихотворении «Из Пиндемонта». Он осудит все это потому, что увидит, что буржуазная выборная система основана на подкупе голосов, что парламент вовсе не представляет народ, что власть в странах буржуазной демократии находится «в руках малого числа»; увидит и страдания «английских фабричных работников», и «тиранство» капитала в колониях, и классовую борьбу рабочих с капиталистами, и лицемерное служение культуры денежному сундуку, и лживость «свободной» прессы буржуазии, и рабство в капиталистическом Западе, не меньшее — по его мнению, — чем рабство в крепостнической России («Разговор с англичанином»). И все это менее ясно, еще без достаточного материала социальной истории, еще со следами «моральной» постановки проблемы, но в принципе так же он угадал уже в 1830 году, в пору победы короля-банкира, в своем «Скупом рыцаре». Победа принципа капитала — это в сюжете «Скупого рыцаря» трагедия не только Барона, но и всей Европы, гибнущей в скверне денежного безумия. Тема комедий стала темой трагедии. В самом деле, если толковать тему «скупости» в плане «общечеловеческой» страсти, индивидуального порока, толковать скупость как морально-психологическую аномалию, то она прежде всего смехотворна и глупа. Человек имеет кучу денег и не тратит их, не пользуется ими, а живет, как бедняк, и умирает с голоду на сундуках с золотом! Ну, не глуп ли он? За-

служивает ли его нелепая страстишка, впрочем, обидная только для его семьи, чего-либо, кроме смеха? — Иное дело у Пушкина. Поняв скупость как искажение человеческих стремлений, являющееся необходимым следствием наступления черной власти золота, он не мог смеяться над нею: он увидел в ней психологическое проявление принципа, несущего миру зло, страдание, разврат, моральную и социальную гибель, в теме скупости он увидел психологический фокус исторической драмы человечества. И драма эта тем страшнее, что она неотвратима, она закон истории. Тщетны все самые благородные попытки противостоять ей. Бессилен герцог пушкинской драмы со своими изящными усилиями спасти положение, примирить непримиримое, насадить гармонию идеалов Ренессанса; иллюзорен его мир «турниров и праздников», его дворцовое благодушие и благородство. Ему не совладать с мутным потоком, захлестнувшим всю Европу, ему нечего противопоставить мощи сундуков фламандских богачей, кроме красивых слов.

Что же именно делают с душой человеческой деньги, и что их сила творит с культурой, с обществом, с историей,— об этом говорит достаточно выразительный монолог Барона (вторая сцена). О том, что деньги дают власть, речь идет почти во всем монологе. Но важно то, что это власть злая, жестокая, развращающая. Она несет развращение культуры и морали, ибо она покупает их. Она покупает любовь, творчество, труд, добродетель, и она тем самым губит эти высшие проявления человеческого духа, порабощает их злу; таков закон капитализма:

Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою,
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды...

Это тема, которую потом разовьют не только Гогсль и Бальзак, но и Флобер, и Золя, и все писатели, морально, творчески, как художники и представители трудовой культуры, возненавидевшие буржуазный мир.

Сила денег несет миру великие страдания бедняков, преступления, совершаемые во имя золота:

Кажется немного,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!

Здесь и слезы вдовы с тремя детьми, и преступление Тибо; именно эти два мотива — слезы и кровь — определили в данном пассаже монолога появление образов вдовы и Тибо:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных...

Вслед затем Барон сравнивает свое сладострастие скупца со сладострастием убийцы, вонзающего в жертву нож, — сравнение, знаменательное в чисто пушкинской обобщающей манере. А далее — опять тема власти денег, которые правят людьми, а не наоборот; денег, подчиняющих себе даже своего обладателя, на самом деле их верного слугу. Барон обращается к деньгам: «Ступайте, полно вам по свету рыскать, | Служа страстям и нуждам человека. | Усните здесь сном силы и покоя. | Как боги спят в глубоких небесах...» Деньги — бог мира, им подвластного, фетиш, которому служит купленный ими мир. Отсюда ниже, в речи о деньгах, не только символика власти, но и символика культа, религии капитала: наследник Барона «разобьет священные сосуды, он грязь елеем царским напойт...»

Наконец последний пассаж монолога раскрывает тему борьбы человека с мрачным наваждением золота, борьбы, в которой золото побеждает и покоряет всю силу духа мощного человека, — ибо Барон тоже титаническая фигура, человек могучего духа, человек шекспировского масштаба.

Таким образом, психологическая тема, — в данном случае тема скупости, — представляющая у Пушкина как принцип построения характера, сложного, противоречивого и движущегося, развивающегося, находит свое

обоснование уже не в качестве типического проявления эпохи, исторической культуры, духовного облика данной историко-национальной среды и идеологической системы: она ищет в дополнение ко всему этому обоснования социального, подчиняя человека уже не закону истории вообще, но и закону социальной истории в частности, включая сюда проблемы экономики, социального расслоения, классовой дифференциации общества. Рождается классовое понимание человека и художественного типа. Это понимание сразу же находит свое выражение и в стилистических, семантических принципах. Речь Пимена — это речь, воплощающая стилистически идею древнерусской культуры вообще, в целом, но в ней нет никаких признаков, определяющих боярскую принадлежность Пимена (мы узнаем о ней из содержания сцены в келье), равно как нет никаких социально-дифференцированных определений в речи Григория (он — «из роду Отрепьевых, галицких боярских детей», — см. сцену «Палаты патриарха»); величие торжественной речи Бориса — не признак его аристократизма, конечно, а воплощение исторически-типической идеи божественной власти, и в то же время воплощение титанизма Бориса как могучей личности. Уже несколько иначе — в «Скупом рыцаре». Речевая манера Барона не вообще выражает эпоху, а возникает из образа рыцаря, феодала, барона (мощные слова, символика власти и оружия и т. п.), то есть и из социального колорита образа; она противостоит речи Герцога, более светской, салонной, любезно-изящной, в плане новых времен и новой социальной функции двора, с его изящным бездельем, сменившим тяжелые шлемы и дружины придворных — воинов сурового прошлого.

Разумеется, это вовсе не значит, что и понимание принципов социальной дифференциации и концепция классовой борьбы в мировоззрении, в творческом мышлении Пушкина 30-х годов могли совпадать с научным пониманием этих же вопросов и терминов, открытых Марксом. Самое понятие класса наполнялось для Пушкина по преимуществу культурно-психологическим содержанием; самые проблемы экономики волновали его в первую очередь как факт и фактор «нравов». Что же касается самого искусства, Пушкин мыслил его как

силу, долженствующую стоять выше материальных интересов борющихся групп общества, хотя в действительности слишком часто подчиненную тирании всякого рода; см. для 1830 года стихотворение «Поэт» («Поэт, не дорожи любовью народной...»), для 1833 года — отрывок неоконченной поэмы «Езерский», не вошедший в «Родословную моего героя» («Допросом музу беспокоя...»), для 1835 года — роль поэта Франца в «Сценах из рыцарских времен». Повидимому, у Пушкина оставались в сознании и пережитки взгляда на монархию как на некую абсолютную силу, стоящую вне классов и над ними; отсюда и представление о Петре I как революционере на троне, и характер оценок действий того же Петра в выписках для исторического труда о нем. И все это не мешало Пушкину, скажем, в «Истории Пугачева» дать глубокий и острый классовый анализ движущих сил крестьянской войны в России.

Социологизм мышления Пушкина, начинающий развиваться уже в 1830 году и, может быть, впервые ощутительно оформившийся в «Скупом рыцаре», соответствует движению передовой общественной мысли тех лет. Пушкин 1830-х годов солидарен с историками и философами своего времени в том, что мыслит человека в его социальной функции как проявление исторических закономерностей бытия. В человеке Пушкин видит тип, порожденный типическими обстоятельствами. Но он противостоит своим современникам на Западе, историкам и философам, как и последователям их в России вроде Полевого или отчасти Вяземского (с его книгой о Фонвизине, написанной в основном в 1831 году), в самом истолковании содержания процесса истории. И Гизо, и Тьерри, и Полевой, и юристы-историки были в более или менее явной форме апологетами буржуазного прогресса. Для них капитализм и буржуазная демократия и буржуазная «законность» — это идеал, к которому стремится весь исторический процесс общественного развития, как к своему итогу и завершению. В то же время для них характерен был культ отъединенной и абсолютно свободной, асоциальной личности. Этот культ обнаруживает романтическую основу мировоззрения и у доктри-

неров, и у Полевого. Они плутают в дебрях романтизма, бьются и не могут освободиться от его пут, фатально суживающих их кругозор, закрывающих им глаза и низвергающих их неизбежно в реакцию, вместе с классом, которому они взялись служить. Посты буржуазных министров для доктринеров и в конце концов версальский террор 1871 года, усердно организованный Тьером, позорный блок с Булгариным для Полевого — это неизбежный путь романтиков, прорвавшихся в 1820—1830-е годы к идеям нового историзма, но не поднявшихся над индивидуалистическими идеалами буржуазного романтизма.

Иное дело Пушкин 1830-х годов. Он близок к Гизо и другим в том передовом, что принесла их мысль, боевая в начале их пути, и он враждебен им в их буржуазном и романтическом взгляде на вещи. Для них буржуа — высшее явление истории, для Пушкина — это страшная фигура ее, несущая разврат, гибель высокого, это потомок Скупого рыцаря. Для них капитализм — это свобода и законность буржуазной демократии, для Пушкина капитализм — это подлая власть денег, губящая человека, это бездушная, торгашеская цивилизация мещанина, это предательство по отношению к благородным традициям национальной культуры, это мучительная эксплуатация «работников», это «тиранство» в Индии, это обман продажного «представительства» в парламенте. Они воспевают и прославляют эру капитала и буржуа — Пушкин презирает и негодует, наблюдая их торжество. Для него-то история никак не кончается ни королем-грушей, ни дискуссиями вигов с тори, ни конституциями, радующими душу парижского лавочника, берлинского чиновника или бирмингемского фабриканта. Пушкин принял идею коллектива в истории всерьез и с глазами, открытыми на правду. Принцип коллективизма как основа понимания общественного бытия и объяснения человека приобрел у Пушкина свое подлинное идейное наполнение: он стал орудием демократизации мысли и творчества. Для Пушкина идея демократии, по условиям самой русской исторической действительности, могла быть только народной, а не буржуазной. Пушкин и стремится неуклонно к такому пониманию принципа

среды, принципа типа в искусстве, которое могло бы воплотить демократически народную сущность как высшее единство. Поэтому он и уходит от романтизма все дальше и дальше.

Из этого вовсе не следует, что Пушкин оторвался от своего времени. Этого не могло быть и не было. Пушкин вместе со своей эпохой мучительно переживал гнет индивидуализма и в плане социальном, и как бремя внутри своего собственного духа. Проблема романтизма как болезни века будет стоять перед ним до конца, как она стояла перед Гоголем, создателем «Невского проспекта» или «Портрета», как она стояла перед Лермонтовым с его Печориным, как она стояла еще перед Тургеневым и Гончаровым. Именно Пушкин впервые обнажит противоречие между личностью и средой, уже не в романтическом примитивно-механистическом понимании, а в глубоко трагическом постижении критического реализма. Среда и личность заявят каждая свои права в поздних творениях Пушкина и не смогут найти примирения друг с другом, хотя личность и понята уже как следствие среды. Но ведь и здесь, как и в других случаях в истории искусства, направление движения, воплощенное в созданиях гения, даже важнее, чем результаты, добытые на данной точке этого движения. Великое явление искусства — не столько верстовой столб, отмечающий расстояние, пройденное человечеством по пути прогресса, сколько стрелка на этом столбе, указующая пути дальнейшего движения вперед. Пушкинское творчество даже в пору «Медного всадника» и «Сцен из рыцарских времен» не могло не нести на себе знаков своей даты — 1830-х годов, но оно могло указывать и указывало направление движения и к Герцену, и к Тургеневу, и через их голову к Толстому.

3

В 1830 году Пушкин пробивался к художественному постижению социальной сущности человека, к идее социальной дифференциации типов, их классовой обусловленности. Эти принципы впоследствии сдела-

ются доступными рядовому писателю, воспитанному на том же Пушкине и усвоившему творческие завоевания Гоголя, развившего пушкинский социальный реализм. Так, Плетнев в 1842 году писал в статье о «Мертвых душах»: «Теперь странно вносить в художества неопределенные идеи, верные по изучению сердца человеческого вообще, но не схваченные на известном месте и в известное время. Такого рода художественные задачи забыты в старых книгах и отяжелевших школах»¹. В самом деле «такого рода художественные задачи», задачи романтизма, задачи Жуковского, забыты в 1842 году даже Плетневым, не поднимавшимся над ними и считавшим их вполне актуальными и передовыми еще в 1820-х годах. Но он теперь, в 1842 году, тоже отстал, он остался при «известном месте и известном времени», при определении психологической темы признаками народа и эпохи, то есть в пределах метода Пушкина 1820-х годов, метода «Евгения Онегина», посвященного ему, Плетневу. Метод Пушкина 1830-х годов, метод Гоголя, которого он, Плетнев, некогда «выводил в люди», остался ему недоступным до конца. Иное дело — писатели, творившие в окружении Белинского в эти же годы. Ведь Белинский даже к анализу «Евгения Онегина» приложил в своих классических статьях этих лет критерий социального реализма, рассматривая пушкинский роман 20-х годов так, как будто бы он был написан в 30-х, видя в его образах черты социально-специфические. В 1845 году в «Отечественных записках», пронизанных в эти годы идеями Белинского, был напечатан рассказ Говорилина, то есть А. Я. Кульчицкого, с названием «Необыкновенный поединок» (романтическая повесть). Это было полемическое разоблачение романтизма 30-х годов, Полевого и Кукольника, своего рода остроумная пародия на их «риторику» и фальшивое, искусственно-приподнятое мировосприятие, на их надутый стиль и т. п., борьба с вредным влиянием романтизма на умы и души молодежи. Не случайно уже во второй строке

¹ «Современник», 1842, т. 27. Статья за подписью «С. Ш.». Ср. Собр. соч. П. Плетнева, т. I.

рассказа появляется имя учителя — Гоголя. Вторая же глава повести начинается характерным размышлением, изложенным в полуироническом, отчасти тоже гоголевском, тоне: «Читатель, верно, захочет знать, что это были за враги и из какого звания происходили? На это автор, — сколько он ни чувствует в себе готовности сделать всякое одолжение читателю, — принужден однакож отвечать с крайнею осторожностью. Вообще в последнее время распространился странный вкус у читателей: хотят непременно знать не только то, в какой земле или в каком царстве происходит действие предлагаемого романа, повести или рассказа, но еще и то, из какого звания или сословия действующие лица. Смею спросить: для чего это? к чему поведет, и не это ли бывает причиной тех личностей, о которых говорит Гоголь? Встарину было не так. Вы читаете роман — и ни за какие блага в мире не догадаетесь, где происходит событие, и кто такие его герои: немцы ли, французы, маркизы или сапожники»... и т. д.¹ Видимо, для Кульчицкого, усвоившего то «историческое и социальное направление» «новейшего европейского искусства», о котором писал Белинский в тех же «Отечественных записках» в 1842 году², вопрос о сословной принадлежности действующих лиц существенно определяет в свою очередь вопрос об отнесении литературного произведения к «современной», то есть реалистической школе, и, наоборот, отсутствие таких указаний связывается с представлением о высмеиваемом им романтизме. Следует заметить тут же, что сам Кульчицкий так и не называет социального звания своих героев-разночинцев, но весь материал повести построен так, что она весьма конкретно рисует их среду, их социальный тип. То, что было ясно даже Кульчицкому в 1845 году, о чем в 1852 году писал даже Авдеев в любопытном введении к своей повести

¹ «Отечественные записки», 1845, март, т. XXXIX, стр. 111.

² Статья о брошюре К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя...», «Отечественные записки», 1842, т. 23. Белинский здесь совершенно напрасно заявляет, что это направление европейскому искусству дал Вальтер Скотт; его создал в полной мере только Пушкин.

«Нынешняя любовь»¹, то, что обнаруживает связь всего мировоззрения реализма с проблемой социально-исторического понимания и объяснения человека как типа, подводило к отрицанию романтизма с позиций реализма и в мышлении Пушкина 1830-х годов. Именно тогда, когда Пушкин в великом творческом усилии находил предельную для критического реализма формулу социальной причинности среды в отношении к человеку как объекту художественной мысли, он переживал все более острое, хотя, может быть, и не совсем осознанное отталкивание от романтических традиций литературы. Он мог более или менее высоко оценивать одаренность автора «Собора Парижской богоматери» или любого другого романтика, но романтическую литературу он в 30-е годы чаще всего воспринимал как чуждую или даже враждебную. Байрон для него — давно пройденный этап, мертвый в творческом смысле; немецкие романтики всегда были чужды ему; французские отвергнуты им, особенно в поэзии. Собираясь издавать свою газету, Пушкин в сентябре 1832 года писал Погодину: «Одно меня задирает: хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Véganger не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, т. е. истины, что романы A. Vigny хуже романов Загоскина, что их журналы невежды, что их критики почти не лучше наших теле-скопских и графских. Я в душе уверен, что 19 век, в сравнении с 18-м, в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией». Следовательно, XIX век во Франции Луи-Филиппа неприятен Пушкину и как век романтизма. А как резко, можно сказать озлобленно, нападает Пушкин в 1836 году на «Кромвеля» Виктора Гюго, этот манифест воинствующего романтизма, нападает и на Виньи — в

¹ В этом введении М. В. Авдеев говорит о различных «признаках любви» в различные эпохи и в различной среде. Именно в том, как выражалась любовь, «исключительно проявлялся дух каждой эпохи. Всегда и во всякое время — это была струна, по звуку которой можно было узнавать внутреннюю настроенность современного человека...» и т. д.

статье о Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая»! Эта статья в сущности представляет собою памфлет против французских романтиков. Примечательно, что «Кромвеля» Пушкин бранит именно за отсутствие в нем историзма («В сцене, не имеющей ни исторической истины, ни драматического правдоподобия...»). С точки зрения Пушкина 1836 года, историческая декорация Гюго — не есть историческая истина в искусстве.

И в русской литературе Пушкин в 1830-х годах борется против романтизма, в эти годы празднующего новые иллюзорные победы и в прозе, и в поэзии, и в драме, шумно завоевывающего восторги публики, всплывающего на поверхность литературной жизни, заполняющего журналы, книжные прилавки и сцену. Он более чем холоден к новоявленному кумиру широкой публики Бенедиктову, за победной колесницей которого покорно пошли не только сидельцы книжной лавки Смирдина, считавшие, что он, Пушкин, не стоит Бенедиктова, не только чиновники и армейские офицеры, похожие на поручика Пирогова или майора Ковалева, но и старый Жуковский, и юноша Некрасов. Он скептически относится к напыщенному творчеству Кукольника, объявленного дружественной ему журналистикой русским Гете, поэтом поглубже Пушкина. Он окончательно развенчивает в своем сознании Полевого. Между тем поэты, воспринимавшиеся еще недавно как литераторы его, пушкинского круга, но оставшиеся романтиками тогда, когда Пушкин строил реализм, приняли с восхищением новую волну романтизма 30-х годов, — и даже Жуковский, друг Пушкина, уже начинавший у него учиться принципам реалистического стиля и лучше многих понимавший значение его стремительной творческой эволюции, а все же пребывавший до конца дней романтиком. Поэтому-то он и мог увлечься Бенедиктовым. А вот Н. М. Языков, еще недавно примыкавший к декабристскому крылу русского романтизма, пишет в 1833 году (18 апреля) своему другу В. Д. Комовскому о пресловутой лирической драме Кукольника: «Читал Тасса — кто это Кукольник? видно, что он птенец, развивающийся вроде немецких пламенных мечтателей. Ждем и надеемся от

него больше и много. Поддерживайте его...»¹ Так же он воспринял Марлинского: «Лейтенант Белозор меня восхитил. Какой мастер своего дела А. Б.! Какая широкая кисть и какой верный взгляд и искусство ставить предмет перед глазами читателя, живо, ярко и разительно. Что после, или даже далеко, лет за восемь прежде этого Белкин!» (письмо к брату от 22 декабря 1833 года²). Романтик 20-х годов Языков, еще раньше презрительно отвергавший достоинства «Евгения Онегина», тянется к романтику 30-х годов Марлинскому, противопоставляя его не угодному ему реалисту Пушкину. Это и неудивительно. Ведь и сам романтик 30-х годов Марлинский — это романтик 20-х годов, и теоретик воинствующего романтизма этой эпохи Александр Бестужев — живая связь эпохи Катенина с эпохой Бенедиктова, живое воплощение застоя романтизма в пору пушкинского движения вперед. Но ведь и сказки Пушкина тот же Языков ставит ниже сказок близкого ему романтика Жуковского («Сказка Пушкина, meines Erachtens, не в пример хуже всего, что писано в сем роде Жуковским»)³. Слепые на все, что открывал и делал Пушкин, люди романтического мышления не могли даже увидеть его великого своеобразия. Ведь Пушкина 30-х годов журналисты-романтики готовы были толковать как безидейного поэта, чуть ли не поэта гостиных. А неглупый и образованный брат Языкова, Александр, ехидно замечает о Пушкине в письме к тому же Комовскому: «Видели ли, как Полевой превозносит Пушкина и унижает всех остальных; впрочем, любопытно бы было вычислить, сколько у Пушкина своего»⁴. Разве не так же в сущности «понимал» Пушкина такой тонкий и культурный ценитель поэзии, как учитель Любомудров, учитель Тютчева, Раич? А разве так уж далек от подобного же отношения к Пушкину в 30-е годы Ба-

¹ «Литературное наследство», № 19—21, М., 1935, стр. 101.

² Там же, стр. 83. М. К. Азадовский, Н. М. Языков и В. Д. Комовский.

³ Там же, стр. 76. Письмо к В. Д. Комовскому от 17 апреля 1832 года.

⁴ «Литературное наследство», № 19—21, М., 1935; стр. 96. 1833 года.

ратынский? И это было неизбежно, потому что Пушкин сжигал корабли, отрекаясь от романтизма, из которого он вышел десятилетием раньше и от которого он теперь уходил. Доктрины и требования романтизма начинают раздражать его: они неприменимы к творческим задачам, которые он разрешает. По поводу своей истории Пугачева он пишет И. И. Дмитриеву 26 апреля 1835 года: «Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не Байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону». Реалистические искания приводят Пушкина к пересмотру историко-литературной методологии, также в направлении отказа от романтических концепций. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин писал: «Каким чудом посреди (общего ничтожества французской поэзии, недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса) вдруг явилась толпа истинно-великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людовика XIV были причиною такого феномена? Или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блескит и исчезает? Как бы то ни было, вслед за толпою бездарных, посредственных и несчастных стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступают Корнель, Паскаль, Боссюэт и Фенелон, Буало, Расин, Мольер и Лафонтен». Пушкин ставит здесь принципиальный, методологически важный вопрос истории искусства и культуры вообще; он приводит, как бы излагая чужие мнения, два возможных ответа на этот вопрос, и оба ответа он явно отвергает. Первый ответ — казенно-официальный, восходящий к периоду теорий просвещенного абсолютизма, ко временам Вольтера. Пушкин достаточно демократичен и достаточно усвоил метод мысли современной ему передовой исторической науки, чтобы не поверить этой казенной версии; он иронизирует над нею («политическая щедрость», то

есть продиктованная посторонними делу культуры расчетами, «тщеславное покровительство...»). Второй ответ поставлен в ряд с первым и тем самым тоже отвергнут; он отвергнут и отказом присоединиться к одному из двух решений задачи («Как бы то ни было...»); этот второй ответ дает объяснение исторического факта в духе романтизма, он исходит из мысли о неизменности наций-«народов», сменяющих друг друга на подмостках истории. К тому же этот второй ответ дает романтическое толкование факта с помощью таинственной судьбы. Пушкин не знает, как объяснить данный факт научно, реалистически, но он, очевидно, ищет такого объяснения. Что же касается до понимания фактов истории культуры, предлагаемого как явно устаревшей концепцией просвещенного абсолютизма, так и концепцией романтизма, то оно не удовлетворяет Пушкина в 1834 году: оно не объясняет фактов.

Еще в 1830 году Пушкин писал в рецензии на «Карелию» Глинки: «Из всех наших поэтов Ф. Н. Глинка, может быть, самый оригинальный. Он не исповедует ни древнего, ни французского классицизма, он не следует ни готическому, ни новейшему романтизму». Здесь прежде всего примечательно это разделение и классицизма и романтизма на два типа. Пушкина, в силу завоеванного им историзма мышления, не может больше удовлетворить антиисторическое представление о классицизме и романтизме. Пушкин отделяет друг от друга четыре эпохи и стиля: античность, средневековье, классицизм XVII—XVIII веков, романтизм своих предшественников и современников. И все эти четыре эпохи и стиля, видимо, не ощущаются Пушкиным как близкие ему. Он явно хвалит Глинку, к творчеству которого он, вообще говоря, относился скептически и даже иронически, но которого он лично уважал и считал нужным поддерживать. Он хвалит Глинку как раз за то, что тот не исповедует ни один из четырех указанных типов творчества. Именно эта позиция импонирует Пушкину, тем самым отмежевывающемуся от романтизма как своего стиля.

Навстречу тенденциям антиромантического развития Пушкина в 30-е годы шли и новые особенности стиля, манеры изложения, слога его прозы, над кото-

рой поэт усиленно работал в эти годы. Именно начиная с 1830 года, с болдинской осени, с «Повестей Белкина» и «Истории села Горюхина» твердо устанавливаются и приобретают ясные, последовательные очертания принципы пушкинской прозы, получившие наиболее отчетливое и совершенное осуществление в «Пиковой даме» (1833) и в «Кирджали» (1834). Можно считать, что пушкинская прозаическая манера хронологически локализована в 30-х годах, и это приращение ее к данному периоду творческой работы Пушкина имеет принципиальное значение, поскольку сама эта манера глубочайшим образом связана с основами реалистической системы, окончательно определившейся в художественном сознании Пушкина в эти годы. Нет необходимости останавливаться на описании и характеристике пушкинской повествовательной манеры в прозе, краткого, лишённого украшений и рас пространений, стремительного, суховатого и делового слога Пушкина-прозаика, тех самых черт его манеры, которые привели к замечанию Льва Толстого, что «повести Пушкина голы как-то» (1853). Много раз приводились в систему и заметки Пушкина, критические и теоретические, в которых он говорил о своих нормах слога и изложения в прозе и которые удостоверяют принципиальность работы Пушкина в данной области. Общеизвестные черты его прозы, почти полемически противостоящие цветистой, обильной, орнаментальной прозе романтиков его времени, были выражением существенных черт реалистического мировоззрения Пушкина. Критический реализм, в отличие от романтизма начала XIX века, только и з о б р а ж а в ш е г о или в о с с о з д а в а в ш е г о образ человеческой личности, стремился объяснить эту личность, истолковать ее путем воссоздания п р и ч и н ее формирования и бытия именно в таком, а не ином виде. Этими причинами оказывалась историко-социальная с р е д а, породившая и воспитавшая личность и оказывающая свое воздействие на нее в дальнейшем ее развитии. Романтизм, как бы включавший весь мир в содержание личности, не имел материала для объяснения ее, ибо вообще не видел, не признавал никакого бытия вне души человека. Наоборот, критическому реализму на пер-

вых его ступенях было свойственно построение образной системы на двух устоях, некая динамическая, хотя еще и не проясненная, связь двух аспектов мира, связанных между собой, но не слитых еще в высшем единстве. Этими двумя устоями и аспектами были: личность как результат и следствие и среда как причина. А это, в свою очередь, придавало реализму в данном его виде характер научного истолкования человека. Романтизм не хотел, да и не мог апеллировать к научно-обязательной авторитетности логического суждения в построении своей образной системы, ибо он ничего не объяснял, но лишь констатировал, притом убеждал лишь путем интроспективного самораскрытия. Поэтому он и обосновывал истину своего искусства с помощью понятий вдохновения, наития поэта-пророка и провидца, поэтому он и апеллировал к философским концепциям, утверждавшим интуитивное слияние с мировым духом творческого «я». Отсюда и романтический герой — художник по преимуществу, и романтический алогизм, и отмежевание романтического искусства от «низменной» практической жизни. Наоборот, реализм рождается в первой половине XIX столетия как искусство, близкое науке, искусство, ищущее достаточных оснований своего понимания и истолкования человека, искусство, не только не чурающееся прозаической науки, но идущее навстречу разумным доказательствам, искусство, способное вещественно и общепонятно объяснить человека и в этом наукообразном процессе видящее и свободу духа, и радость, и вдохновение. Искусству открылся анализ, уже не абстрактно-дедуктивный, как во времена классицизма, а привлекающий к рассмотрению обильный материал живой эмпирии, то есть не лишенный индуктивных процессов мысли, включающий сумму наблюдений и даже эксперимент в целях проверки поведения героя в различных условиях. Уже «Борис Годунов» — это своего рода художественное исследование вопросов государственного бытия и роли личности в истории, проведенное методом эмпирического наблюдения на основе реальной науки истории (а ведь романтики, насаждавшие исторические жанры, как раз были чужды научной истории и научного метода историзма). Прой-

дет немного времени, и литература 40-х годов демонстративно выдвинет как тезис свою ориентацию на науку, и даже на естественные науки, называя один из актуальных и излюбленных своих жанров «физиологическим очерком». Сборник «Физиология Петербурга» явится как бы манифестом передовой группы литераторов-реалистов, во главе с Белинским. «Существенность», «дельность» станут требованием, предъявляемым к произведению искусства. Точность, разумная обоснованность образного построения — это необходимые признаки реалистической эстетики, выдвинутые в 1830-е годы Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым, определившим свой роман как научно-медицинский акт установления диагноза общественного заболевания. Отсюда общий дух логической осмысленности, дух трезвого и разумного размышления, основанного на наблюдении фактов, дух точности и убедительности, стремление отречься от туманов эмоционально-зыбкого вдохновения во имя «мыслей, мыслей и мыслей», неприязнь ко всяческой орнаментации, строгость делового изложения, свойственные реалистической тенденции этой эпохи.

С другой стороны, научный — на фоне романтического искусства — характер имело самое понятие типа, типического.

Если личность, характер формируются средой, то, значит, аналогичная среда должна формировать аналогичные личности; эти личности, индивидуально отличающиеся друг от друга чертами общественно случайными (физическая внешность, темперамент, гениальность или глупость и т. п.), совпадут друг с другом в чертах социально-исторических, закономерных. Именно эти общие черты и существенны для искусства реализма, так как они, во-первых, объяснимы, во-вторых, объяснимы социально и исторически, в-третьих — общезначимы, то есть наблюдаемы в жизни как писателем, так и читателем и тем самым проверяются в своей истине эмпирически. Реализм, не игнорируя индивидуально-случайных черт образа, выдвигает на первый план общие черты, порожденные средой и свойственные многим личностям, сформированным той же средой. Тем самым он и строит обра-

зы т и п и ч е с к и е. Процесс выдвижения вперед общих, типических признаков объекта рассмотрения и изображения аналогичен процессу научно-логического отвлечения. Понятие типа и типического также сближало искусство с научным методом. Оно несло с собою, особенно на первых порах, когда еще неизбежно обострялись новаторские черты реализма, когда они как бы полемически подчеркивались, дух некой сухой прозрачности, пафос строгой ясности и общности, так сказать математичности научного отвлечения.

Все это и определило характер пушкинской манеры вообще, и прозы в частности. Впрочем, и поэзия Пушкина в 30-е годы стремились к «прозаичности». Слог прозы легче усваивал те тенденции реализма, которые условно и сокращенно можно обозначить как тенденции «научности». Поэзия крепче удерживала признаки «неземного вдохновения», но и она уступила в конце концов и в «Медном всаднике», и в «Анджело», и в александрийских стихах 1835—1836 годов («Полководец», «Из Пиндемонта», «Когда за городом...» и др.). Аналогичные стилистические искания наблюдаются в стихах Пушкина уже с начала 30-х годов.

Пушкинская проза прежде всего точна, ясна, логична. Это «протокольная» проза, противостоящая внешней эстетичности и имеющая общие признаки как в художественном произведении, так и в деловой статье, и в научном труде, — скажем, в «Истории Пугачева». Ее принцип — логическая осмысленность, ее критерий — достаточное, а не максимальное, и тем более не предвзято-изящное. Она избегает сравнений, метафор, распространений как синтаксических, так и тематических. Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение. «Сражение было жестоко. Резались атаганями», — такова центральная батальная картина в «Кирджали». Достаточно трех слов для выражения ее экспрессии, первое слово прямо определяет тему, точно, деловито: «жестоко». Второе слово характеризует эмоциональное напряжение темы, дает как бы оценку свирепости битвы, но без всякой окраски отношения автора, а лишь точно констатирует факт: «резались». Третье слово определяет и восточно-турецкий колорит картины, воссоздавая ее зрительный об-

раз (костюм бойцов и т. п.), и остервенение боя: враги режутся грудь с грудью (ятаган — короткая сабля; кинжал), и опять это не слово — эмоция, а слово — точная справка: «ятаганами», притом не в привычно-эстетизированном звучании — ятаган, а в более точной, научной форме — атаган. Вообще, «Кирджали» и по слогу и по построению, может быть, наиболее типическое выражение тенденций пушкинской прозы. Да и по жанру — это не то рассказ, не то очерк, не то историческая справка, или и то, и другое, и третье вместе: и произведение искусства, и журналистика, и наука в единстве, — и в этом-то и заключается в данной системе мощное чисто художественное обаяние этого очень короткого произведения. Самая манера изложения его как бы подчеркивает научность пушкинского стиля. Достаточно вспомнить начало: «Кирджали был родом болгар. Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец. Настоящего имени его я не знаю». Три фразы. Первая — без всяких вступлений и подступов (таковы вообще знаменитые пушкинские первые фразы, круто вводящие *in medias res*), дающая начало биографии героя, явно в манере научных биографических справок о знаменитых людях, без стремления сделать эту биографию внешне художественной. Вторая — точная и вполне научная и по слогу и по содержанию справка лингвистического порядка, как бы выписка из лексикона, почти сохраняющая строение фразы словаря. Третья — оговорка осторожного, добросовестного ученого, спокойно отмечающего не только то, что ему известно, но и то, что ему неизвестно, ради полноты освещения вопроса. Художественная литература обычно поступает иначе: автор-художник все знает о своем герое, даже то, что думает и чувствует герой. Ему незачем упоминать о том, что он чего-нибудь не знает, и если он не хочет сообщить чего-либо о герое (например, о его внешности, имени и т. п.), он просто опускает эти данные как художественно неактуальные. Если же он и говорит о том, что то или иное в судьбе героя осталось тайною (например, его гибель и т. п.), то это лишь для эффекта таинственности, для эмоционального колорита, причем читатель прекрасно понимает, что автор-то знает, что и как, но лишь не говорит, прида-

вая событию увлекательность тайны. У Пушкина иначе: у него изложение не «художественно», а «научно». Нет необходимости оговаривать, что эта научность и есть пушкинская эмоция и идея художественности, что она является образом, стилем, то есть принципом искусства. Между тем в приведенных фразах начала «Кирджали», аналогии которым встречаются в рассказе на каждом шагу, и синтаксис, и семантика, и самая лексика деловитого, суховато-прямого названия вещей — все слито в едином стремлении, в едином эстетическом характере. И та же манера краткого, точного, деловитого рассказа в «Пиковой даме», да и других прозаических вещах Пушкина. Вспомним хотя бы «Заключение» «Пиковой дамы». «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере...» и т. д. Этот «17 номер» типически выражает тенденцию пушкинского стиля. Почему в 17-м, а не в любом другом? Ведь читатель не связывает с этой цифрой никакого образа, никакой эмоции. Но здесь торжествует точность, фактичность, деловитость речи, — не пышное описание страшного места, а деловая справка с «номером», не допускающая сомнений и как бы предлагающая проверить подлинность факта, — вроде ссылки на источник в научном труде. Далее — в той же манере — краткие справки с деталями о Лизавете Ивановне и Томском («Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине») — справка и из послужного списка, и из светской хроники, — и глубокая мысль о том, что Томские блаженствуют на свете, тогда как Германны погибают.

В рецензии на «Фракийские элегии» Теплякова (1836) Пушкин выписал непонравившиеся ему выражения: «Тишина гробницы, громкая как дальний шум колесницы; стон, звучащий, как плач души, слова, которые святее ропота волн... все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит». Отмеченные Пушкиным выражения — это слог романтизма 30-х годов; Пушкин признает его неточным, фальшивым и бессмысленным, он стремится к точности, истине и осмысленности во всем. Точность — это ведь доказательность; истина и осмысленность доказываются; пушкинский ре-

ализм стремится к доказательству, объяснению во всем.

Здесь ради ясности вопроса следует сделать некоторые оговорки. Во-первых, указанное выше методологическое обоснование пушкинской прозаической манеры не может и не должно исчерпать вопрос. Разумеется, эта манера несет в себе и другие идейные комплексы. Она, кроме того, связана с индивидуальными особенностями пушкинского склада ума и мировосприятия, она неповторимо своеобразна. Недаром она не была в ряде своих специфических черт унаследована ни великими, ни второстепенными писателями 40-х годов. Но мне важно подчеркнуть, что в ней были и такие черты, которые находят обоснование в реалистических устремлениях Пушкина 30-х годов, что она не может быть понята исторически только как проявление личных, как бы случайных вкусов гениального поэта, что в ней тоже отразились объективно-закономерные принципы создаваемого в 30-е годы реализма как цельного мировоззрения, что она, наконец, несет в себе идейные потенции определенного философского и общественного звучания. Дело шло не о том только, что Пушкин хотел писать прозой хорошо, ясно, точно и кратко, а о том, что он стремился воплотить в самом слоге своем, в самом характере изложения определенные черты понимания человека, общества, мира.

Рациональность осмысления мира и некоторый схематизм уяснения связей явлений мира в пушкинской прозаической манере в принципе отличны от абстрактности образной структуры классицизма, лишь самым внешним образом напоминающей пушкинскую манеру своей логичностью, стремлением к ясности, недоверием к индивидуальной метафоре, неодобрительным отношением к всяческой туманности и т. п. Классицизм не объяснял человека, не дедуцировал идею о нем из общих понятий бытия. Напротив, пушкинский реализм дает в отвлечении не человека, не какую-либо конкретную данность вообще, а связи мира и общества; он унаследовал от романтизма понимание и изображение человека как конкретной индивидуальности, нимало не абстрактной (см. образы Германна, Кирджали и др.), но он стремится к обобщенному объяснению

этой конкретности, то есть к установлению закономерной схемы отношений между индивидуально-конкретными явлениями (данная среда и данная личность). И классицизм и реализм противостоят романтизму как эстетическому мировоззрению, старающемуся преодолеть рациональные обоснования явлений, — и в этом их сближение. Но рациональность их обоснований качеств объекта различна в самом своем существовании. Поэтому эмоциональной зыбкости стиля романтизма противостоит ясность и трезвость стиля и классицизма и реализма, но и эти черты в обоих стилях заполнены различным содержанием.

Пушкинский реалистический стиль прозы вовсе не исчерпывает возможных и наличных стилистических путей реалистической прозы 30-х годов. Доказательством этого служит проза зрелого Гоголя, глубоко реалистическая и в то же время нимало не сходная с пушкинской ни в синтаксическом, ни в композиционном отношении, не вытянутая в одну линию деловитого протокола событий, не лишенная нарочито экспрессивных элементов, не «прозрачная». Между тем именно гоголевская манера оказала могучее воздействие на формирование русской прозы 40-х годов, на Тургенева, Гончарова, Герцена, Панаева и многих беллетристов того времени. И пожалуй, лишь Лермонтов усвоил некоторые черты пушкинской манеры. Она была не единственной реалистической манерой 30-х годов, но первой по времени реалистической манерой. Она закладывала основы, проясняла тенденции эпохи, подчеркивала соответственные черты нового художественного мировоззрения. Сразу после того как Пушкин заложил фундамент нового стиля, можно было, усвоив его принципы, больше не возвращаться к художественному доказательству их и идти вперед. Пушкину надо было доказать, что мир в искусстве объясним, подлежит точному анализу, а не вдохновенной поэтизации, что поэзия строится на доказательности, на основах разумности, — и он доказывал это, между прочим, стилем своей прозы. Зрелому Гоголю не надо было более настаивать на этом, для него это уже было готовым результатом, достигнутым его предшественником. Ему надо было не делить мир рационально, а объединить

его дробные и уже разделенные явления в высшем синтезе. Отсюда речь Гоголя, организующая простые предложения в синтетически-сложные конструкции. Отсюда метафоризация, связывающая отдельные явления, но не сливающая их в безразличном монизме эмоционального тумана, как это было в романтизме. Гоголевская обильная и сложная манера прозы — это следствие несходной с ней пушкинской манеры, хотя и в новых культурно-эстетических условиях, но никоим образом не возвращение от Пушкина к романтической пестроте. Недаром Гоголь так явно противостоит романтикам 30-х годов в литературной борьбе эпохи, недаром он так едко высмеивает романтическую стилистику и в «Ревизоре» («Мы удалимся под сень струй» и т. п.) и в «Мертвых душах» (излияния Манилова, диалоги дам и т. д.). Пушкин и Гоголь писали свою прозу почти одновременно. Оба несходные между собою пути прозаического стиля реализма 30-х годов могли мирно сосуществовать и даже находиться в союзе. Ведь Пушкин принял в свой журнал такую вещь, столь резко выявляющую тенденции стиля Гоголя, как «Нос», не принятый романтическими друзьями Гоголя в «Московский наблюдатель». Да и вообще Пушкин и Гоголь объединились в «Современнике» (хотя и не совсем на одной платформе). Однако обе эти тенденции были исторически последовательными. Лермонтовское восприятие ряда черт пушкинской прозы было не только утверждением идей Пушкина, но и пересмотром их, перенесением их в новую среду. Ни о каком повторении пушкинской манеры в прозе Лермонтова не может быть и речи. Позднее, у Тургенева и у Герцена, опять возродятся некоторые тенденции пушкинской манеры (в сочетании с гоголевской). Это только доказывает, что, логически предшествуя гоголевскому, пушкинский стиль не был отменен Гоголем в своей идейной сути.

4

Великой победой пушкинского метода 30-х годов, его реализма было колоссальное лицо Германна, могучее, типическое обобщение, образ, созданный на осно-

ве глубокого уразумения социального процесса проникновения капитализма в самые основы русской жизни. «Пиковая дама» — это повесть, продолжающая и развивающая идейно-тематическое задание «Скупого рыцаря». И здесь и там в центре произведения титаническая личность, побежденная злом, и это зло — не просто моральное зло, метафизическое понятие, а зло исторически неизбежное. Оно реализуется в характере героя, в психике людей, в моральной сфере. Но его основания — не в морали, предстающей как результат, не в характере, осознанном как следствие, а в развитии капитализма. Это зло — власть денег. В «Скупом рыцаре» Пушкин проследил зарождение этого зла в западноевропейском обществе. В «Пиковой даме» Пушкин изучал распространение этого же зла, пришедшего с Запада, уже в России, в своей современности, в его полном — в пределах наблюдения самого художника — развитии. «Скупой рыцарь» и «Пиковая дама» уясняют собою крайние пункты трагического пути Европы, начало и конец морально-психологического разложения человека под влиянием темной силы денег.

Конечно, на самом деле Германн не был концом этой темы: жизнь, реальное развитие капитализма в России будет и после Пушкина выдвигать ее. Мы встретимся с нею многократно в 40-х годах, — достаточно вспомнить «Банкрота» («Свои люди, — сочтемся») Островского и дальнейшее расширение и углубление ее в драматургии того же Островского, вплоть до «Бесприданницы». Мы встретимся с нею у Достоевского, от «Преступления и наказания» до «Подростка», ротшильдовская мания которого как бы восходит к идеям «Пиковой дамы». Она определит многое в темах Щедрина (см., например, «Смерть Пазухина»), она же многократно и настойчиво будет ставиться второстепенными писателями, от Даля до Мамина-Сибиряка, Станюковича и Боборыкина. И, наконец, она вспыхнет разительно ярко в последний раз в русской литературе в творчестве Горького, от Фомы Гордеева до Достигаева. Можно сказать, что Пушкин со своей «Пиковой дамой» тут ни при чем: ведь тема капитализма выдвигалась самой действительностью все более

настойчиво и жутко. Но Пушкин впервые в России дал художественный анализ этой темы и художественный метод ее раскрытия, — изображение черной силы денег, губящей личность, мораль, психику человека. Эта формула осталась основной в традициях русской литературы. Впрочем, Пушкин наметил эту тему и формулу ее разрешения безусловно первый именно в «Скупом рыцаре». «Пиковая дама» писалась уже тогда, когда и Бальзак, и Стендаль могли подсказать Пушкину некоторые идеи для его повести. Появилась повесть уже тогда, когда Гоголь писал свой «Портрет». И все же «Пиковую даму» никак нельзя свести к идейно-тематическому содержанию произведений Бальзака и Стендаля, а «Портрет» появился вслед за «Пиковой дамой». (Повесть Пушкина — в мартовской книге «Библиотеки для чтения» 1834 года, повесть Гоголя — в «Арабесках» с цензурным разрешением от 10 ноября 1834 года; вышли в свет «Арабески» в январе 1835 года.) Следует заметить, что тема Германна звучит у Гоголя не только в «Портрете», но и в других так называемых петербургских повестях и что «Портрет» связан с «Пиковой дамой» не только тематически, но и некоторыми художественными особенностями, — вплоть до фантастики.

В 1833—1834 годах Пушкин уже ясно осознал силу вторгшихся в русскую социальную действительность капиталистических отношений. О них уже говорили и писали вокруг него, их приветствовал ненавистный ему Булгарин, им радовался Ник. Полевой, ими восхищалась «Северная пчела», их поощрял, хотя и умеренно, Николай I, ими возмущались бывшие любимудры. Баратынский готовился заклеить железный путь века в «Последнем поэте», Гоголь в преддверии 1834 года писал: «Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности...» и т. д. («1834»). Пушкин никак не приветствовал восходящую зарю буржуазного мира, но он и не гневался безотчетно. В этом отличие и его «Пиковой дамы» от точек зрения Баратынского, Шевырева, даже Гоголя. Они борются против денежного наваждения, как против зла, как бы

случайного, которое можно побороть или от которого можно отмежеваться, уйти. Пушкин видит в нем чудовищную закономерность, центральное явление жизни, современного Левиафана, по отношению к которому бессмысленны и крики гнева, и морализующие lamentации, что вовсе не значит, будто Пушкин примиряется с этим Левиафаном или занимает по отношению к нему пассивную позицию; наоборот, глубина и серьезность его понимания темы денег вооружает его более острым оружием вполне активной борьбы со злом. Германн, одержимый денежным наваждением, — не случайная аномалия, а воплощение огромной силы мрачного общественно-исторического закона.

Историчность «Пиковой дамы» вне сомнений. Действие повести и внешне и внутренне датировано, — оно протекает около 1830 года, уже во времена Николая I. Ни в какую другую, предшествующую эпоху русской истории сам душевный конфликт Германна, сама проблема повести, эта мания денег, не была бы типична, характерна как явление социально-необходимое и важное. При Петре I Германн мог бы стремиться выдвинуться в битвах, или стать строителем каналов, или приблизиться к царю, при Екатерине он прельщал бы не Лизавету Ивановну, а императрицу, в 1829 или 1831 году он мечтает о деньгах, дающих силу, власть человеку. Да и самая сосредоточенная в Германне воля к жизненному успеху — это дух людей новой эры, уже буржуазной по своим тенденциям. Люди прошлых эпох видели цель жизни в чем угодно, — но не в той всепожирающей страсти самоутверждения, не в том пафосе вознесения себя как личности над другими людьми, которые сводят с ума Германна.

Историзм «Пиковой дамы» дифференцирован социально. Германн никак не аристократ, он, так сказать, «разночинец» — это его сословное определение: Германн небогатый человек — это его социальное определение. К этому добавляется то, что Германн человек «железного» XIX века — и это его историческое определение. И то, что Германн обрусевший немец, — и это его национальное культурное определение. Но только эпохой и национальными признаками никак не объяснить Германна. Он непонятен без социальных при-

знаков. Если бы Германн был богачом и аристократом, как Томский, не только не было бы сюжета повести, но не было бы и души Германна, всего его образа и характера. Скромные средства и скромное положение в обществе (то и другое связано между собою) — основа всей проблемы Германна. Все элементы повести пронизаны этой социальной тематикой. Психика, поведение, образ Лизаветы Ивановны исходят из ее положения бедной и зависимой девушки. Томский лишен вообще индивидуальных черт; это образ вполне социального обобщения — молодой аристократ, богач, и только.

Тему Германна Пушкин разрешает в привычной для него со времен «Бориса Годунова» манере контрастных сопоставлений. Но здесь эта манера усложнена. Германн включен в два контрастных сопоставления: одно — современное, то есть сопоставление с кругом лиц той же эпохи, но иного социального типа, другое — историко-эпохальное, то есть сопоставление с людьми другой эпохи.

Германн окружен в повести средой, ему социально и типологически чуждой и отчасти даже враждебной, средой богатых и знатных бездельников-аристократов, представителем и персонификацией которых является Томский. Этим людям легка жизнь: они и играют, и любят, и женятся, и прожигают жизнь бездумно и весело. Им все дается даром, тогда как для Германна жизнь тяжела и погружена во мрак. С первых же слов повести Пушкин вводит читателя в атмосферу жизни Томских, составляющую контрастный фон для сумрачной фигуры Германна: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Игра, аристократически-блестящий полк, аристократически звучащая фамилия — это признаки среды, в которой развернется драма, это символика последнего блеска русской аристократии. Веселый разговор, шампанское довершают картину. Но этот блеск не спасет былого величия. Предсказанием новых времен в общество жизнерадостных богачей входит его враг, Германн. Уже великолепное прожигание жизни попадает в лапы спекулянтов, организующих компанию по эксплуатации наследственных богатств русских вельмож: «В Мо-

скве составилось общество богатых игроков, под председательством славного Чекалинского, проведшего весь век за картами и нажившего некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги». Мир Томских подобен Версалю перед 1789 годом; он веселится над бездной.

Но, с другой стороны, столкновение Германна — человека скромного достатка и скромного общественного положения — с миром Томских обосновывает и самую драму Германна, его страсть, его манию, его преступление и гибель. Германн в маленьком городке, в окружении скромных бюргеров, мог бы и сам быть скромным бюргером, и его «наполеоновские» страсти могли бы заглухнуть. Но в окружении людей, видимо, менее значительных, чем он и по силе воли, и по жизненной энергии, и по уму, а все же имеющих все, чего он лишен, людей, легко бросающих кучи денег, не ценящих тех благ, которые они получают даром, он испытывает тяжелое чувство социальной ущемленности. Карточные столы, на которых мгновенно рушатся и создаются состояния, на которых, повинувшись таинственной прихоти случая, вершатся судьбы людей и происходит как бы концентрированная битва людей за успех, за власть, за богатство, ослепляют Германна. Он относится к игре иначе, чем Томский и люди круга Томского. Для них карты — это увлечение, дорогая забава, веселье азарта, переплетающегося с шампанским и ночными бдениями кутежа. Для Германна карта — это опасная, страшная сила успеха в жизни, это — деньги, это всепоглощающая страсть к победе над людьми, приводящая к безумию. Карты могут дать Германну оружие победы над миром Томских, миром старой графини, миром дворцов, угнетающим его. Он поднимает бунт против барского мира, и этот бунт индивидуалистичен, как и подобает бунтарству буржуа: он движим идеей личного преуспевания, вознесения своего «я» над средой аристократов более, чем идеей отрицания самой этой среды. Разве не таков же пошлый бунт чрезмерно честолюбивого Люсьена де Рюбанпре в «Утраченных иллюзиях» или же Жюльена Сореля в «Красном и черном?» И разве не тот самый личный идеал самовознесения через обогащение будет свойствен бун-

тарю Раскольникову? Германн противостоит миру Томских, но именно это противопоставление рождает его бунт, его страсть и безумие; иначе говоря, он в то же время и порожден этим миром как его враг. Здесь заключены диалектические прозрения Пушкина, те же, которые отразились в формуле наброска третьей статьи об «Истории русского народа» Полевого (1830—1831): «он видит...и феодализм... и в сем феодализме средство задушить феодализм же».

В образе Германна скрыто еще одно противоречие, возникшее как выражение противоречия самой действительности. Германн — безумец, маниак, страстный игрок, романтик, и в то же время он человек, наименее, казалось бы, подходящий для увлечения, азарта, человек расчета и твердого самоограничения. «Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (гл. II). Таков новый век, и таково новое общество XIX столетия, основанное на расчете, на бухгалтерской книге, на накоплении и в то же самое время несущее в себе беззаконие индивидуалистической анархии, дикие страсти эгоизма и фантастическое мечтательство романтического буржуа, — общество, выдвинувшее Наполеона, гения холодного расчета и знамя воинствующей страсти битв всех против всех, полуфантастическую легенду романтиков.

Русским барам Германн противостоит как немец. На первой же странице повести это выдвинуто вперед: «Германн — немец, он расчётлив, вот и все! — заметил Томский». Общая характеристика Германна во второй главе начинается тем же: «Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал». Итак, в качестве немца Германн расчетлив; он человек западного закваса, человек уже буржуазного мира. Его социальная база — не поместья, как у его

приятелей, а капитал, приносящий проценты. Отсюда же и социально-типическая сентенция Германна, характерная и по расчетливому содержанию своему, и по тому, что Германн руководится в жизни сентенциями, прописями, наставлениями, предписаниями самому себе. В первой главе, в самом начале повести, первые же слова, произнесенные Германном, таковы: «Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Во второй главе эта же формула повторена, причем говорится, что Германн «р а с с ч и т а л...» (см. выше), а в первой главе: «Он расчетлив». И самое имя Германна, нарочито германское, привычно ассоциируемое с представлениями о Западе, звучит диссонансом среди русских аристократически звучащих имен его товарищей.

Первое, что читатель узнает о Германне, кроме его нерусского имени, это то, что он инженер («А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера...»). Инженер для русского дворянского общества начала XIX века — это человек нового века техники, промышленности, человек века, идущего «железным путем», века, занятого насущным и полезным, века расчета. Инженер, в частности военный инженер, это человек, который работает, делает полезное дело специфически нового характера (Томские ничего не делают, и работа им не пристала никак). Дворянская феодальная старина не знала инженеров, теперь инженер вошел в общество Томского, но он все же — инженер. Еще гораздо позднее будет ощущаться этот контраст инженера в среде помещиков, дворян *par excellence*, например, в «Нови» — Соломин, или в «Бешеных деньгах» — Васильков. Как человек Запада, как инженер и полуплебей, Германн — человек не только расчета, но и твердой практической воли, человек трезвый, он не верит романтическим фантазиям: «Сказка!» — заметил Германн по поводу рассказа Томского о тайне трех карт. Он живет одним жалованьем, накапливая проценты на капитал. «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот, что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» — так гонит от себя

Германн наваждение, и в его словах вся житейская мудрость, вся программа и доктрина буржуа. «Я не мот, я знаю цену деньгам...» — говорит он графине. Он обычно не пьет много вина. И самая осада сердца Лизаветы Ивановны, предпринятая им, обнаруживает упорство, терпенье, расчет (часы простаивания под ее окном и т. д.). Но Германн, именно потому, что он человек буржуазного, промышленного века, — индивидуалист, и романтик, и аморалист, и его страстный аморализм сочетается с терпеливым расчетом, эгоизм стал культом его души. Он немец, — и он выписывает любовные письма, нежные, почтительные, из немецкого романа; но наступает время, и он более не переводит писем с немецкого, — «Германн их писал, вдохновенный страстью, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения». Он ведет себя с Лизаветой Ивановной, как заправский романтик, сначала играя роль, потом войдя в нее... «Черные глаза его сверкали из-под шляпы». «Он был скрытен и честолюбив». И Томский набрасывает Лизавете Ивановне портрет Германна в духе романтизма; этот портрет «сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошрое лицо пугало и пленяло ее воображение». И Германн действительно романтик, окаменевший душою, отвергнувший все нормы зла и добра ради единственного блага, торжества своего «я», Германн ждет графиню. «Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести, и снова умолкло: он окаменел». Германн открыл Лизавете Ивановне все, она в ужасе, «но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения». В этом суть пушкинского анализа романтизма в образе Германна; он не только органически сочетается с филистерством накопителя, его глубочайшая основа в душе Германна — эгоизм, а в условиях общественной среды, в кото-

рую поставлен Германн, эгоизм приобретает черты маниакальной жадности денег. В Германне может зазвучать вдруг романтическая нота Мельмота: «Может быть она (тайна трех карт) сопряжена с ужасным грехом, с погубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте, вы стары, жить вам уже недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу...» В его душе глубоко вкоренился романтический мир. «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения». И все это только ради обогащения. «Эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовью! Деньги — вот чего алкала его душа!» Ведь все это мысли Лизаветы Ивановны, но это — слова Пушкина. И это могучее слово «алкала его душа!» Ведь все это вовсе не «снижает» образ Германна, не делает его мелким; он остается титаническим образом, ибо зло, заключенное в нем и губящее его, не пошлый порок отдельной личности, а дух эпохи, властитель мира, современный Мефистофель, или, что то же, смысл легенды о Наполеоне. Поэтому-то Германн связан воспоминанием о Наполеоне. «Этот Германн, — продолжал Томский, — лицо истинно романтическое — у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля..» и ниже: «Он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Наполеон — это символ эры индивидуализма с ее аморализмом, самоутверждением, морями крови, это — гений века, рождающего безумие Германна. И опять, Наполеон — это кумир Жюльена Сореля, и он же основание доктрины Раскольникова. Наполеон, его путь восхождения и вознесения своей воли над всеми людьми — это ярчайшее воплощение карьеры человека, победившего в битве жизни, это исторический символ и недостижимый образец всех юношей, отравленных горячкой века алчности, века жадности личного восхождения. Наполеону — оружие, Германну — деньги, такова ирония истории и трагедия Германнов.

Второе контрастное сопоставление, на котором

основана образная композиция «Пиковой дамы», объемлет первое, как более широкое историческое соотношение. Указанное выше сопоставление Германна и окружающей его среды Томских уясняет социально исторический смысл образа Германна как типа. Считая, без сомнения, Германна существенно важным для XIX столетия, Пушкин позаботился о сопоставлении его эпохи в целом с предшествующей ей, с XVIII веком, данным в его типических культурно-социальных явлениях. Тем самым не только специфика века, рождающего Германнов, контрастно обрисовалась еще ярче, но и сам образ Германна оказался подчеркнутым в своей закономерности и типичности.

Подобно тому как в «Борисе Годунове» древняя Русь уяснена параллельным изображением несходной с нею национальной культуры панской Польши, в «Пиковой даме» параллельно раскрытию темы XIX века изображается во всем несходстве с ним век предшествующий. Это осуществлено путем введения в повесть фигуры старой графини. Пушкин неоднократно переносит читателя из своей современности в прошлый век. Этот «монтаж» картины двух эпох начат уже в первой главе рассказом Томского. Сразу же за первым появлением сумрачной фигуры таинственного инженера мы попадаем в Париж 1770-х годов, в круг космополитической аристократии, в атмосферу всеобщего увлечения красавицей à la mode: она была там в большой моде. Народ бегал за нею, чтоб увидеть la «Venus moscovite» — с французским мифологическим обозначением вполне в духе комплиментов и салонных poésies fugitives XVIII века. И тут же многозначительное по историческим ассоциациям имя Ришелье, и тон любовного угара, поглощавшего жизнь, и стиль любовных изъяснений той эпохи: «...и бабушка уверяет, что он чуть было не застрелился от ее жестокости». Затем — опять ассоциативное имя герцога Орлеанского (в итоге «старый режим» встает в воображении читателя), тщательное скопление черт эпохи: «Приехал домой, бабушка, отлепившая мушки с лица и отвязывая фижмы, объявила дедушке о своем проигрыше и приказала заплатить». Тут, и дальше, кроме воссоздания внешнего облика дамы XVIII века, рисуется кар-

тина жизни аристократической семьи той эпохи, с ее игривым, легким распутством, характерными отношениями супругов и т. д. Далее — намек на базу всей этой легкой жизни, игры, знатных имен, изысканных мод, любви, приятного азарта и легких утрат огромных денег, — супруг «доказал ей, что в полгода они издержали полмиллиона, что под Парижем нет у них ни подмосковной, ни саратовской деревни...»; далее — опять характерный для эпохи обычай не платить долги «мелким людям» («каретнику»), легендарный Сен-Жермен, философский камень масонов, Казанова, Версаль, *jeu de la Reine*. В следующей главе — подробная характеристика графини, ее манеры, ее речи (даны ее диалоги с Томским и Лизаветой Ивановной), ее литературных вкусов, ее быта и обычаев — все в духе старинного русского аристократизма, заносчивого, самонадеянного, нерасчетливого, властного и грубого, и все это противостоит трудному, мучительному, трагическому душевному тону жизни Германна. В третьей главе Германн, человек XIX в., попадает в атмосферу XVIII в. в спальне графини: тут и сочетание старинных икон и золотой лампы с штофной мебелью, пуховыми подушками, позолотой и китайскими обоями, и образы прошлого на портретах, писанных *à la mode Lebgrin*, «по всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного *Legou*, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольефьевым шаром и Месмеровым мегнетизмом». И в четвертой главе, уже после смерти графини, то же игривое, легкое, сластолюбивое видение XVIII века в его аристократическом изводе. Германн «стал сходить по темной лестнице, волнуемый странными чувствованиями. По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный *à l'oiseau royal*, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться». Этот мир, окрашенный французскими словечками, мир легкомысленный, но все-таки обаятельный, умер; его смела

революция во Франции, его убивают Германна во всей Европе, и уже в России. Лучший ли мир приходит ему на смену? Пушкин сомневается в этом. Тот старый мир был придворным, помещичьим, искусственным, лживым и распутным. Новый мир мрачен и порочен вместе, эгоистичен и лишен прелести, он трезв и безумен в одно и то же время. Эпоха графини и эпоха Германна противопоставлены в «Пиковой даме» на единой тематической основе, и там и здесь сплетаются карты и любовь: графиня — ее игра — три карты — Чаплицкий, и Германн — игра — три карты — Лизавета Ивановна, — это как бы параллельные ряды, и все в этих рядах контрастно. Для людей XVIII века карты — это забава, любовь — услада, для Германна карты — это обогащение, дело, риск жизненного успеха, а любовь — расчет. Графиня играет и проигрывает легко, Германн — трагически. Графиня отдает тайну карт Чаплицкому; как будто бы здесь намек на ее роман с Чаплицким, — если это так, то выигрыш она отдает любви. У Германа наоборот, — игра в любовь приносит в жертву деньгам, выигрышу, картам. Контрастное сопоставление двух культур в «Борисе Годунове» сталкивает два типа жизни и мышления, одновременные, но различные географически и национально. В «Пиковой даме» сталкиваются две исторические эпохи, более того — два социально-различных и социально-враждебных типа культуры, каждый из которых характерен для своей эпохи: аристократически-барский для XVIII века и приобретательский, буржуазный для XIX. Хронологические рамки могут быть раздвинуты, и чисто хронологический контраст уступит место социальному: Томский скорее принадлежит миру графини, чем миру Германна, — и в его отношении к картам, как и к любви. Он живет в XIX столетии, но не он типическая фигура этого века. Конфликт: Германн — мир Томских сливается с конфликтом: эпоха Германна — эпоха графини; оба конфликта окрашиваются в тона социального столкновения. И тем естественнее и заманчивее усмотреть некий, вероятно невольный, но объективно выразительный символ в сцене смерти графини: именно Германн, именно его жажда денег должны принести смерть старой графине, несущей

в своем образе обобщение барства XVIII века. Во всяком случае старое общество не лишено блеска в глазах Пушкина, хотя и новые люди, при всем ужасе, внесенном ими в мир, имеют одно качество: силу, некий титанизм. Но этот титанизм направлен на презренное, мелочное, пошлое, проявляется прежде всего в страсти наживы, и это лишает его и смысла и обаяния. Так, позднее Печорин будет растрчивать свою духовную мощь на ничтожные дела, но тогда центр тяжести вопроса будет заключаться в уяснении того, что этот титанизм героя и а ш е г о времени есть здоровая возможность, то есть акцент будет поставлен на силе, опошленной «нашим временем». Так именно, и глубоко, истолковал Белинский Печорина в знаменитой своей апологии лермонтовского героя. А у Пушкина акцент поставлен на отталкивающем духе времени, сводящем героя с ума, разоблачающем сущность наполеоновской легенды тем, что «Наполеон» — стяжатель, эгоист, игрок. Даже бывшее понятие чести старого мира опошлилось до схватки капиталов. Люди сражаются не на шпагах и не за честь, а за богатство. Дуэль заменилась карточным ограблением друг друга в игре; идеал воина сменяется идеалом банкира или банкюмета: «Германн снял и поставил свою карту, покрыв ее кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом». Появившись среди пушкинского деловито-неприкрашенного изложения, это сравнение, эти экспрессивные фразы приобретают значение подчеркнутой автором мысли. Теперь и убивают-то друг друга не оружием, не в честном бою, а банковскими билетами, с комфортом и с вежливой улыбкой.

Так, образ Германна в композиции «Пиковой дамы» наполняется смыслом и становится мощным обобщением вследствие того, что он сам обоснован социальной средой. Отношение Германна к среде, его породившей, не совсем то, которое свойственно образам «Евгения Онегина». Там герой, как личность, характер, тип, вытекал из среды, его выдвинувшей и воспитавшей. Не сливаясь со средой, сохраняя черты индивидуальности, он был в историко-культурном отношении параллелен своей среде, он был ее порожде-

нием и как бы отражением. Здесь, в «Пиковой даме», отношение Германна и породившей его среды сложнее, и оно несет в себе диалектическое противоречие. С одной стороны, он — порождение этой среды, с другой — он восстает против нее, бунтует и борется с нею, однако не имея ни силы, ни перспективы выскочить из нее. Он и сидит за карточными столами — и не играет. Он и член компании Томского — и враг ее. Он и разыгрывает героя романа, по нормам понимания Лизаветы Ивановны и даже Томского, — и лицемерно использует эту игру в своих целях, чуждых им. Его страсть порождена азартом разгула Томских — и она направлена на победу над ними. Даровое золото барственных богачей возбуждает в душе небогатого Германна жажду золота, уж вовсе не барского характера. И все же Германн никуда не уйдет от того же мира золота, богачей, азарта или уйдет лишь в безумие.

Это двойное отношение к среде станет после Пушкина одной из идейных формул социально-психологического анализа героя в русской литературе XIX столетия. Еще при жизни Пушкина и еще в значительной мере в романтической оболочке мы встретимся с нею в «Маскараде» Лермонтова — в том же окружении образов карточной игры, компании игроков, крупных проигрышей, карточной дуэли двух при напряженном внимании других. И Арбенин — демоническая личность, противостоящая пошлому кругу Казариных, но в то же самое время он сам плоть от плоти этого круга, и Казарин — как бы опошленный двойник его самого. Впрочем, и здесь Лермонтов передвигает акцент по сравнению с Пушкиным: если Пушкин подчеркивает противостояние Германна обществу, породившему его психологическую драму, то Лермонтов подчеркивает подчиненность Арбенина законам общества, против которого он восстает. То же двойное отношение к среде и в «Герое нашего времени». Далее мы увидим то же двойное отношение, например, у Островского. В пьесе «Свои люди — сочтемся» этого еще нет: здесь отношение среды и героев прямое, параллельное, отношение выражающего и выражаемого. Но в «Грозе» Катерина, как это вскрыла совместная критика Добролюбова и Писарева, и противостоит темному царству,

бунтует против него, рушит его устои, и возникает из этого же темного царства, вся пронизана его миро-воззрением.

Еще более остро, глубоко и осознанно то же органическое противоречие героя заключено в «Бесприданнице», где оно именно и лежит в основе трагедии героини. В комедийном плане мы столкнемся с этим же двойным определением героя, например, в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». Нет необходимости приводить другие примеры.

Но ведь и у Пушкина та же проблема нашла отражение не только в «Пиковой даме», но и в «Дубровском», написанном непосредственно перед повестью о Германне, причем здесь тот же мотив дан более прямолинейно и упрощенно — в бунте Дубровского, превращающемся в ничто в доме Троекурова. И, пожалуй, тот же мотив отразится и в «Медном всаднике» — вплоть до безумия героя. Возникновение этой проблемы двойной ориентировки героя на среду не случайно; наоборот, она выражает глубоко заложенное в методе критического реализма противоречие, в свою очередь отражающее глубочайшее противоречие самой культуры середины XIX века в общеевропейском масштабе. Объяснив героя средою, критический реализм не мог преодолеть дуализм своего художественного зрения, выразившийся в том, что герой неизменно отделялся от среды. Герой и выводился из среды, и оставался целью художественного изучения именно как личность. Критический реализм в его основном русле в XIX столетии не смог свести героя и среду к подлинному единству. Впрочем, первые и поистине гениальные попытки добиться этого единства были сделаны в XIX веке Чернышевским и некоторыми другими его современниками. Разрешить проблему такого единства суждено было только Горькому и его эпохе, то есть только социалистическому мышлению и искусству.

Не только вопрос о взаимоотношениях героя и среды в «Пиковой даме» включает ранние наброски решений, которым суждено было дальнейшее развитие в литературе; многозначительно в этом смысле и то, что герой пушкинской повести получает профессию: он инженер. Это, конечно, следствие социальной харак-

теристики героя, но это и некое уточнение социальной характеристики, конкретизирующее ее, придающее ей дополнительные черты реальности. Психологический тип Германна определен его общественно-социальными чертами небогатого человека, его профессия пополняет эти черты. Еще Дидро считал чрезвычайно важным и определяющим фактом в характеристике героя его «condition», положение в обществе, понятое главным образом именно как профессия; еще Мерсье изображал судью, разносчика, клерка, подчеркивая профессиональные действия каждого из них; однако у Дидро или Мерсье профессиональный признак героя, во-первых, не обобщен как социальный тип, дан внешне, то есть только в плане изображения бытовых навыков, занятий героя, а во-вторых, он не влияет на психологический образ героя, строящийся все же в общечеловечески-моральных категориях добра и зла, темперамента, возраста и т. п. Появление признака профессии в 1830-х годах — совершенно иное явление, связанное с социально-реалистическими исканиями, в такой мере недоступными XVIII столетию и его писателям, даже наиболее близким к будущему реализму, таким, как Дидро, Мерсье, Фонвизин, Радищев. В литературе 1820-х годов профессиональный признак героя отсутствовал, даже если он случайно и был назван; и у Пушкина кавказский пленник, Алеко, Евгений Онегин — люди, не имеющие профессии. Нельзя же в самом деле считать профессией Алеко вождение медведя. Это связано и с тем, что герой этого времени в реальной жизни чаще всего ничего не делал, будучи дворянином и не нуждаясь в труде ради пропитания. Однако же к этому обстоятельству вопрос не сводится. Ведь изображались же в литературе и этого времени, например, военные, офицеры, но их каждодневные занятия, учения, время, проведенное ими с солдатами, совершенно исключались из поля зрения искусства. Человек для литературы 1820-х годов предстает не «скованный» делами быта и практики в своей индивидуально-отрешенной сущности (романтизм) или в своем отношении к истории и культуре определенного периода.

Разумеется, и Германн вовсе не показан в «Пико-

вой даме» в своей профессиональной деятельности. Его профессия тоже только названа. Но его профессия — не обычный ярлык, типа: офицер, чиновник, помещик и т. д. Она специфична и не шаблонна, она обращает на себя внимание самой своей необычностью, «непоэтичностью» и точностью указания: служба в инженерных войсках, офицер именно инженерных частей. Она специфична и в том прежде всего смысле, что не случайна, так как внутренне связана с характером героя как выражение его социальной и личной типичности, что она служит определению его и по линии внешне-социальной (в инженерных войсках аристократы не служили), и по линии социально-психологической (человек промышленного века, расчета и т. п.). Поэтому-то инженерство Германна — это зерно, из которого вырастет впоследствии многое в русской литературе, — еще в большей мере, чем профессиональные занятия пушкинского гробовщика, данные в очерковой, описательной манере как некая бытовая экзотика, применимая к людям «низов». Еще у героев Тургенева профессионального признака либо нет (какая профессия у Рудина, Лаврецкого, Литвинова?), либо он играет весьма второстепенную роль (даже у Базарова), хотя инженерство Соломина уже имеет существенное значение в ткани романа. Но естественно-научный характер интересов и занятий Базарова типичен социально-исторически, а естественники у Чернышевского даны с попыткой раскрыть их профессиональные занятия.

Это давалось литературе нелегко. Физиологические очерки описывали профессии, но это были опять почти исключительно внешние описания, и в психологический образ они не превращались; к тому же они сохраняли экзотический характер, касаясь главным образом «низовых» социальных типов, ввести профессиональный признак в роман, в повесть с сюжетом, с психологией, с героями, развитыми духовно, им не удавалось. Как пример этого можно указать, скажем, любопытную повесть Даля «Колбасники и бородачи» («Отечественные записки», 1844, т. 34), вызвавшую похвалы и Белинского и Тургенева, в которой дано, не без ориентации на литературную «физиологию», под-

робное описание производства у культурного мясника, с целой теорией этого дела. Однако ни сюжет этой повести Даля, ни характеры героев ее, ни вся совокупность черт их личной жизни никак не вытекают внутренне, и необходимо, из всего этого профессионального материала, оставаясь традиционно-«общечеловеческими» и даже романтическими; повесть и физиологический очерк разошлись в разные стороны, не слились, не обосновали друг друга органически. Иное дело — купеческие пьесы Островского, особенно «Свои люди — сочтемся». Здесь, с одной стороны, показана «деятельность» героев, их социально-профессиональная практика, и, с другой стороны, она глубочайшим образом определяет их нравственный, психологический, культурный характер: достаточно напомнить Подхалюзина. В ту же примерно эпоху литературного развития появятся различные профессии, — например, у Гребенки в романе «Доктор» («Отечественные записки», 1844) играет роль и в сюжете и в определении образа героя его врачебное дело, как и его разночинский социальный тип. А затем какой-нибудь Н. Полетаев напишет пьесу «Врач-специалист» («Эпоха»), где негодяй — врач по женским болезням, а положительный герой — физиолог, причем врачебная профессия играет роль и в ходе событий, и в складе жизни, и в складе характера героев. Рост капитализма в стране, дифференциация жизни, появление разночинца принесли с собой профессиональные и трудовые интересы в общество. И, отраженно, социальная тема реализма принесла с собой признак профессии, содержание и характер труда как черты, существенно определяющие человека и в его личных, интимных жизненных проявлениях и даже переживаниях. Незачем напоминать, какую роль изображение труда, профессиональных занятий человека играет в новейшей литературе, особенно в нашей советской литературе.

Пушкин относится к наступлению буржуазного века отрицательно. Как же он относится, как он оценивает своего героя, воплощение и образ этого века, как он оценивает Германна? Этот вопрос неизбежно возникает из рассмотрения взаимосвязей героя и среды, как они даны в «Пиковой даме», из неразрывности и не-

слиянности их. В меру неразрывности героя и среды герой должен быть судим тем же судом, что и выделившая его среда, но в меру неслиянности героя и среды герой не может нести ответственность за среду. Иное дело в системе социалистического реализма: здесь герой и среда едины, герой несет внутри своего личного общее самой среды, и потому суд, выносящий вердикт среде, обвиняет или оправдывает героя. Критический же реализм тяготеет к снятию с героя критериев оценки именно вследствие двойственного отношения его к среде. В самом деле, ведь если герой порожден и воспитан средой, но остается особой, отдельной личностью, то он выступает перед читателем как жертва, следствие, объект активности среды. Поскольку герой — следствие, а среда — причина, если герой плох, виновата прежде всего среда, сделавшая его дурным. И поскольку герой отделен от среды, хотя и воспитан ею, в другой среде он мог бы стать иным, — в хорошей среде хорошим. Значит, он сам как человек, как личность «невменяем», в юридическом смысле этого слова, ему нельзя вменить в вину его недостатки как типа, как обусловленного характера, а вина за эти недостатки падает в основном на среду, на дурной уклад общества, на социальный строй. Так метод критического реализма необходимо несет в себе отрицание того общественного строя, который окружает писателя, то есть действительно определяется как критический по преимуществу. Изображая неустройства жизни и страдания людей, он в самом существе своем тяготеет к отрицанию, к обвинению неправильного общественного устройства и к требованию отмены этого устройства. В то же время этому методу свойственно то деление человека на его возможность и на его реализацию, которое так глубоко дано было еще в «Евгении Онегине» и так остро развито в «Герое нашего времени». Онегин мог бы сразу, с самого начала, быть достойным Татьяны — это его возможность. Онегин воспитан светским обществом, и он сделался таким, каким он появился перед Татьяной в деревне, — это его реализация. Печорин мог бы в иных условиях стать героем, вождем, великим человеком, но общество сделало его только «героем нашего времени»; его

реализация ничтожна по сравнению с его возможностями. Так возникает стремление к выдвиганию вперед — за счет оценки героя — его объяснения, причем первичную ответственность несет среда, социальный строй как причина зла. Эта концепция зарождается еще у Фонвизина, предшественника критического реализма, несмотря на весь внешний морализм его «Недоросля», делящий всех героев на два лагеря — лагерь добра и лагерь зла. Этим и объясняется концовка пьесы, «прощающая» Простакову как мать, как человека и осуждающая в ней крепостничество. В 1834 году В. Ф. Одоевский скажет в концовке «княжны Мими» о своей героине, весьма неприятной особе: «Не вините ее в том, но вините, плачьте, проклинайте развращенные нравы нашего общества... Плачьте и проклинайте, — но не бедную девушку».

Эта же концепция приведет Гоголя к защите Чичикова в конце первого тома «Мертвых душ» и «оправданию» чиновников «Ревизора» вплоть до городничего в автообъяснениях комедии. Эта же концепция будет глубоко и страстно развернута Чернышевским в его «похвальном слове» отталкивающей фурии, мещанке и тиранке Марии Алексеевне Розальской в «Что делать» (гл. II). И вообще великие представители русской общественной мысли XIX века, революционеры-демократы, в особенности же Чернышевский, глубоко обосновали эту концепцию. «Никто из людей не способен любить зло ради зла, и каждый рад был бы предпочитать добро злу при возможности равного выбора... — писал Чернышевский — ...поэтому дело не в том, чтобы порицать кого-нибудь за что бы то ни было, а в том, чтобы разбирать обстоятельства, в которых находился человек, рассматривать, какие сочетания жизненных условий удобны для хороших действий, какие неудобны»¹.

Отсюда проистекает манера литературы XIX века описывать героев «ни плохих, ни хороших», уклоняясь

¹ См. А. П. Скафтымов «Художественные произведения Чернышевского». — Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1939; здесь глубоко проанализирована данная идея великого демократа.

от явной и решительной морализирующей и прямо-моральной оценки их. Таковы герои Тургенева, Льва Толстого, Писемского, Гончарова — в сущности любого типического представителя критического реализма; то же и на Западе: и у Флобера, и у Мопассана, и у Золя и у других. Литература XIX века гордилась этой «научностью» анализа, посмеиваясь над «наивной» прямолинейностью старинных писателей XVIII века, смело определявших своих персонажей как добродетельных или порочных. Между тем этот научный анализ, заменивший моральную оценку, мог не распространяться на второстепенных действующих лиц, даже у самых типических представителей критического реализма, увлекавшихся объективностью. Так например, Тургенев не оценивает в последней инстанции как человека ни Рудина, ни Лаврецкого, ни Литвинова, но дает в тонах явно отрицательной оценки, например, Сипягина в «Нови», или Ратмирова в «Дыме», или Клюбера в «Вешних водах», и в тонах идеализации Лемма или даже какого-нибудь Панталеоне Чиппатолла (в тех же «Вешних водах»). Между тем Базаров, конечно, ни плох, ни хорош, как личность вообще не подлежит моральному суду, и не только тщетны, но и бессмысленны споры о том, стоит ли Тургенев за Базарова или против него, прославляет ли он его или хулит, и сам Тургенев искренно и в полном согласии со своими основными принципами утверждал, что он не хотел хулить Базарова, а хотел лишь честно и серьезно изобразить и проанализировать его как тип¹. Дело здесь, конечно, в том, что второстепенные персонажи не объяснены средой, не раскрыты, не даны в зависимости от среды: они сами и есть среда, и потому подлежат суду, так как среда-то в данной системе именно и подлежит суду, поскольку и кара и хвала должны быть отнесены к ней, а не к ее жертве или следствию — герою. А основной герой истолкован и объяснен средой, и потому он как личность ни плох, ни хорош, или

¹ «Хотел ли я обругать Базарова, или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо не знаю, люблю ли я его или ненавижу! Вот тебе и тенденция». И. С. Тургенев, письмо к А. А. Фету от 6 апреля 1862 года. — А. Фет, Мои воспоминания, ч. I, М., 1890, стр. 396.

и хорош и плох вместе. Разумеется, совершенно иллюзорна уверенность «объективных» писателей XIX века, что они вообще не судят изображаемое, а лишь анализируют его: нет искусства без суда и оценки. Иначе говоря, в искусстве не существует изображения без интерпретации, а интерпретация не может не содержать определенной оценки. В особенности это относится к русским реалистам, творчество которых пронизано морально-общественной учительностью, высоким нравственным пафосом. Конечно же, они оценивают действительность и людей, исходя из своего идеала правды. Но их суд, приобретая по преимуществу общественное направление (в этом сила русской литературы XIX века), тяготеет к отрицанию прямых нравственных оценок личностей. «Как осуждать отдельного человека за то, в чем виновато все общество?» — ясно и точно сказал Чернышевский.

Критический реализм XIX столетия стремился на самом деле не ликвидировать оценку (что невозможно даже в замысле), а обосновать ее и тем самым как бы перенести ее со следствия на причину, с героя на среду. Отсюда — герой мог терять значение центрального носителя образно-идейного содержания, он приобретал страдательную роль, ибо он оказывался как бы сферой применения активности среды. К каким следствиям привело такое положение вещей, как бунтовал герой против своей пассивной роли, как он страдал, задвленный «грубым» законом среды у Тургенева, как это же положение вещей привело Толстого к его пониманию личности в истории и, в частности в войне, — об этом говорить здесь не место. Но нельзя не указать на то, что именно в системе критического реализма, начиная с 30-х годов, обосновывается отказ от деления людей по моральным категориям на два лагеря — лагерь зла и лагерь добра, света и тьмы. Это деление, явное еще у Фонвизина и у Радищева, у Фильдинга и Ричардсона, по-своему сохраняемое еще романтиками, и Дюма и Э. Сю в том числе, вполне живое и для Полевого и еще для позднего продолжателя романтической традиции А. К. Толстого, в сущности снято Пушкиным в 30-е годы, снято Лермонтовым в «Герое нашего времени», совершенно де-

формировано Гоголем в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» и затем ликвидировано натуральной школой, а за ней Л. Толстым. Оно заменено у них делением среды, общественного уклада и общественной типологии на положительные и отрицательные, — и то не всегда. И опять критический реализм гордился ликвидацией этого деления мира л ю д е й, назидательного и морального распределения их, и до наших дней есть немало литераторов, считающих эту ликвидацию окончательным завоеванием, а моральное деление героев чем-то смешным, примитивным, признаком детства литературы.

Конечно, прямолинейный морализм дореалистического типа, то есть не соотносящий героя со средой, с историко-социальной базой его, — это пройденный этап искусства, и критический реализм даже в своем отказе от суда и деления героев сделал большой шаг вперед¹. Однако сам по себе отказ от суда героев и явного деления их на положительных и отрицательных — вовсе не предельная черта, не вечное достижение искусства. Наоборот, именно наиболее передовое искусство восстановило в правах и суд и деление лиц, как и среды. Достаточно напомнить здесь «Мать», и «Врагов» Горького и многое другое, вплоть до Булычева и Достигаева, или же Маяковского с его резким делением лирического мира света, свободы, любви и мира мрака, пошлости, всяческой скверны. Пройдя через социальный анализ критического реализма и сохранив этот анализ, объединив в диалектическом единстве героя и среду, новейшая литература вновь обрела оценку не только среды, но и героев, уже не только обусловленных этой средой, а несущих ее в самих себе. Высшая форма социологического понимания человека вернула писателя к моральным критериям, но самая мораль при этом меняет свои основания. *La morale est dans la nature des choses*, можем мы сказать опять, и без всякой иронии.

В сущности отход критического реализма от мо-

¹ Всю эту проблематику морализма и суда над героями глубоко разработал Горький. Ср. в книге Б. А. Бялика О Горьком, 1947, стр. 311 и след.

ральной оценки героев не новость в литературе. Еще высокий классицизм не судил героев (у Расина, например), но только анализировал их. Этот анализ был в тенденции отнесением к истине, применением схемы рационального бытия к человеку. Оценивался не герой, а истина — как благо, и ложь, «мечта», то есть фантазия — как зло. Герой был только материалом для анализа, подлинным объектом искусства казалась идея, понятие, и они-то и судились на основе критерия разумной истины. Отнесение героя к истине сменилось в так называемом «сентиментализме» отнесением его к морали. Сентиментализм утвердил моральный суд героев. Затем, в вершинных явлениях романтизма начала XIX века, это же отнесение героя к критерию морали сохранится, но только со знаком минус. Герой Байрона, как и многих других его современников, да и преемников, вплоть до юного Лермонтова, в принципе стоит вне закона морали, и это, разумеется, вполне явно устанавливает его отношение к категориям морали. Это совсем не то, что, скажем, Санин у Тургенева, или Наташа Ростова у Толстого: у них вообще устранен вопрос о том, добродетелен ли герой, или нет, хотя, разумеется, отнесение героя к истории и к идее есть, и оно тоже есть оценка высшего порядка. У романтиков герой не признает морали, нарушает ее и тем самым творит новую мораль; его «аморализм» — это утверждение своей личности как закона своей морали превыше насильственной морали, сковывающей личность. В начале 1820-х годов и Пушкину было свойственно такое отнесение героя к индивидуальной морали романтизма («Кавказский пленник» и другие поэмы этой поры). Затем у него возникает стремление к объективности оценки героев («Полтава») и еще раньше к отнесению героев к историческому бытию. Оба эти стремления связаны друг с другом и объясняют друг друга. Романтический «аморализм» рухнул и потерял свое обаяние. История, обосновав личность, выдвинула объективный критерий оценки ее. Объективно-исторический суд адресовался среде и по преимуществу ей. Пушкин не верит в крестьянский бунт, но Пугачев для него мощная личность и положительный герой. Пушкин презирает капитализм и его строй, буржуаз-

ную культуру и т. п., но не Германна — жертву и капитализма и феодализма.

Для Полевого, для Марлинского, для Виктора Гюго, для поздних романтиков XIX века вообще «аморализм» героя оправдывался не только его бунтом, его протестом, но и примененным к нему критерием резкого своеобразия личности, дерзновенно самоутверждающейся индивидуальности и абсолютной свободы ее. У пушкинского романтика Сильвио, уже в 1830 году, все иначе. Он почти лишен индивидуальной оценки, — оценка, и неодобрительная, перенесена на романтизм как на общее явление, как на объективное историческое явление культуры, он же сам как личность просто добр, и это сказалось в развязке «Выстрела». Доброта человека и мрачный культ мести вступили в противоречие. Впрочем, еще в 1827—1829 годах в «Альбоме Онегина», исключенном из окончательного текста, есть такая запись, в этом же плане раскрывающая образ романтического героя:

Вечор сказала мне К. С.:
Давно желала я вас видеть.
Зачем? — Мне говорили все,
Что я вас буду ненавидеть.
За что? — За резкий разговор,
За легкомысленное мнение
О всем, за колкое презренье
Ко всем, однако ж это вздор:
Вы надо мной смеяться властны,
Но вы совсем не так опасны, —
И знали ль вы до сей поры,
Что просто — очень вы добры?

В «Пиковой даме» метод оценок критического реализма укрепился; Германн в значительной мере изъят из оценки, и она отнесена к обществу, к злу, заключенному в его укладе. Безумие Германна подчеркивает его роль жертвы, не отменяемую силой его духа: даже сильнейший человек испытывает воздействие среды и отражает закономерности истории общества. Германн поступает с Лизаветой Ивановной нехорошо, но виноват в этом больше всего движущий им век, виновато общество, в котором более «имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь» (Гоголь); вот и для Германна денежный

капитал выше любви, и это порок не его, а его времени, его социального и исторического определения. Это деформирует и привычные ситуации в повести Пушкина. Например, искони героя невольно влечет к дому героини любовь, и невольно, куда бы он ни шел, он оказывается перед окнами любимой. Так же и Германн невольно, и сам не зная того, оказывается перед домом графини. Он не может заснуть после этого, но не любовь мучает его, «и когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман». Назавтра он «опять очутился перед домом графини ***. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему». Эта неведомая полуфантастическая сила — не любовь к женщине, — Германн еще и не видал Лизаветы Ивановны; — это страсть к деньгам, безумие денежного азарта. Эта сила и образует фантастический налет, присущий повести.

Нет необходимости поднимать вновь старый вопрос о фантастике «Пиковой дамы». Если иметь в виду совокупность литературных явлений первой половины XIX века во всей Европе, вводящих фантастический элемент в изображение современной и даже обыденной действительности, то пушкинская повесть, конечно, включается в данный круг фактов, как и «Портрет» или «Шинель» Гоголя. Это было течение, закономерно образовавшееся и развивавшееся в данное время, возникавшее в разных местах в ответ на аналогичный идейный запрос, а не проявление индивидуальной воли, инициативы или обаяния того или иного писателя. Принципиальные различия, отделявшие в этом течении и Пушкина и Гоголя от западных романтиков достаточно выяснены нашей наукой. «Пиковой даме» действительно присущ некий фантастический колорит. Впрочем, сюжетно он выражен нарочито слабо; единственное событие во всем сюжете повести, как будто переходящее за грань реально-объяснимого, — это выигрыш всех трех карт, названных графиней — видением Германна. В самом деле, видение не обмануло Германна: не только тройка и семерка, но и туз вы-

играли, и неудача Германна на третий день игры — это следствие того, что он «обдернулся», по ошибке вынул из колоды не ту карту, не туза, а даму. Только малым вниманием к тексту пушкинской повести и незнанием процесса игры, описанной в ней, можно объяснить странную ошибку некоторых литературоведов, толкующих о том, как и почему старуха «обманула» Германна насчет туза.

Однако и этот единственный «неестественный» мотив повести не вовсе исключает естественное объяснение случайностью, игрою судьбы, иной раз кажущейся фантастикой в нервном напряжении азарта. Самое же видение Германна, как известно, обставлено Пушкиным реалистически, — в этот день Германн «обеда в уединенном трактире... против обыкновения своего, пил очень много... вино еще более горячило его воображение»¹. К тому же Германн уже и до того явно сходил с ума. В. В. Виноградов тонко подметил, что в ночь своего рокового свидания с графиней Германн уже как бы видит в ней карту, потому-то графиня сидела, «качаясь направо и налево» (ср. игру: банклет мечет направо и налево, — куда выпадет карта). А затем, в начале шестой главы говорится о его маниакальном состоянии в том же смысле. Таким образом, едва ли верно определять «Пиковую даму» как фантастическую повесть. А все же фантастический колорит ей придан и атмосферой таинственности, и жутью ночных сцен, и гробовыми явлениями, и деталями того же порядка, например, о графине в ночной сцене: «смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма», и здесь все «естественно», но стилиевой характер текста придает событиям жуткую тайну, отсюда и выражение «страшной старухи», и эта скрытая тайная сила.

Этот колорит фантастического не случаен. Он объединяет повесть Пушкина с многими полуфантастическими и фантастическими произведениями и русской и

¹ О реалистических мотивировках и элементах фантастики в образе Германна говорится в статье А. Л. Слонимского О композиции «Пиковой-дамы». — Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова, «Пушкинист», т. IV, 1922.

французской литературы того же времени, в которых всплывает и становится центральной тема денег, тема капитализма, тема бессмысленного и жестокого социального строя. Недаром и в «Портрете» тема денег, как черной силы современности, связана и с мотивом злого безумия героя и с фантастикой, в сущности та же связь в «Шагреновой коже» и др. С другой стороны, «Пиковая дама» не может не быть сопоставлена с рядом произведений тех же годов, тоже ставящих своей задачей выявление социальной сущности современности и использующих для этой цели, символически или аллегорически, мотив азарта, карт, игорного дома, безумной игры. Этот мотив, и именно в этой связи, играет роль и у Бальзака, и у Жюль Жанена (в «*Chemín de traverse*»); и у Лермонтова (неоконченный рассказ о штоссе, отчасти даже «Маскарад»). Фантастика и азарт, неестественные события и дикая игра случая, возносящая во мгновение ока одного и низвергающая другого, бред и истерическое безумие игры становятся как бы образами ультрасовременности 30-х годов этого времени, бездушной и бессмысленной власти денег. Это была попытка найти художественное воплощение тех законов нового общества, которые воспринимались как высшее беззаконие, как непонятный (фантастический) произвол случая, торжествующего на карточном столе. Самая непонятность даже для наиболее прозорливых наблюдателей 30-х годов законов обогащения, власти, восхождения и падения людей капиталистического общества искала выражения в фантастике. О той же фантастичности в метафорическом смысле говорила видимая невооруженным глазом анархия жизни, ставшая властвующим принципом ее. А игра, азартная игра всех против всех, где сосед в открытую грабит соседа и все это происходит в угоду случайного успеха, — это была как бы квинтэссенция биржи, спекуляция на бумагах которой недаром на разных языках обозначалась словом «игра» («играть на бирже»). Следовательно, это вовсе не была фантастика субъективно творимого автором мира. Это было стремление воплотить сущность, общий смысл и характер совершенно объективной реальной жизни. Поэтому-то у Пушкина «Пиковая дама» — и фантастическая

и нефантастическая повесть; веры в потустороннее в ней нет, но колорит фантастического мрачного безумия и дикой денежной игры (карты). в ней есть, и этот колорит — это тоже и характеристика, и образ, и оценка социального облика действительности, и, следовательно, среда, из которой вырастает Германн и которая объясняет и характер Германна, и его судьбу. Само собой разумеется, что такая фантастика не противоречит реализму и может обнаруживаться в реалистическом стиле. Фантастические мотивы могут входить в произведение любого стиля, — от древнейшей стадии развития искусства, первобытно-фольклорной, до нашей литературной современности, — но в каждом стиле они будут иметь свое особое применение и свой смысл. Фантастика знакома античности, средним векам, ее используют Шекспир и Кальдерон, она прикинется аллегорией во времена классицизма, воскреснет в балладах и готическом романе предромантиков и ранних романтиков, и она же войдет в реалистическую повесть Гоголя, в реалистическую сатиру Щедрина. И все это различные, совсем несходные по значению и содержанию виды фантастики. Фантастические же мотивы у Пушкина почти в такой же мере не противоречат «научности» его идейно-художественных устремлений, как научное исследование снов, легенд, сказок или безумия не противоречит научности физиологии, истории, фольклористики или психиатрии.

Указанные выше черты метода Пушкина 30-х годов, выявившиеся в «Пиковой даме», характерны и для других его прозаических вещей того же времени, например, для «Дубровского» или «Капитанской дочки». В обоих этих романах самый конфликт, даже самый сюжет, как и характеристика действующих лиц и их взаимоотношения между собой, определены социально дифференцированной культурой, породившей и воспитавшей их. Сама же эта социальная дифференциация понята не только как различие социальных слоев данной нации, но и как борьба их, как вражда социальных противников — классов общества. Так в борьбе противостоят друг другу помещики-дворяне и крестьяне, богатые помещики-магнаты, созданные деспотией, и небогатые дворяне, чуждые нравам двора, сохра-

няющие патриархальные понятия чести и т. д. Мысли о политике как борьбе классов занимают Пушкина в это время систематически, они рождают и его великие произведения, и его домашние шутки. В сентябре 1834 года он пишет жене из Болдина: «Сейчас у меня были мужики с челобитьем; и с ними принужден я был хитрить — но эти наверно меня перехитрят... хотя я сделался ужасным политиком, с тех пор как читаю *Conquête de l'Angleterre par les Normands*». Следует заметить, что Пушкин не впервые знакомился в 1834 году с знаменитым трудом Тьерри, он был осведомлен о его содержании уже в 1830 году, что видно из его статей об «Истории русского народа» Полевого (впрочем, тогда он знал книгу Тьерри, может быть, в отрывках, или тогда он только начал читать ее, а теперь продолжал чтение). Тьерри, как и Гизо, в 40-х годах как бы символизировал социологический взгляд на историю и на политику. В 30-х годах именно в этом смысле они были доступны лишь единицам, лишь самым передовым и серьезным мыслителям; иное дело позднее: в 40-х годах они стали модой, а увлечение ими — хорошим тоном. В повести С. П. Победоносцева «Милочка» («Отечественные записки», июнь 1845 г.) некий Андрей Иванович, средний чиновник, человек весьма неблестящий в культурном отношении, «предпочитал легкому чтению серьезное: Вильмена, Гизо, Тьерри. Андрей Иванович не был силен во французской грамоте, и бог его уже знает, что он понимал в Вильмене и Гизо, но только он читал их — читал с первой страницы до последней. Не было жертвы, какой бы не принес он общепринятым условиям и хорошему тону» (стр. 315). Можно утверждать, что эту «моду» на социологию, отвечавшую на реальные интересы общественного бытия, подготовил в России именно Пушкин и его ученики и преемники; именно Пушкин в своем творчестве осуществил русский социологизм 30-х годов, связанный с французским, но принципиально отличный от него. Между тем распространение русского социологизма в обществе обусловило интерес и к французскому.

Социологическая точка зрения, добытая Пушкиным в 30-х годах, сказала на его конкретных политиче-

ских суждениях. Он стремится уточнить ответственность за недостатки русского общественного строя его времени и правительства царя, и самого общества, то есть высших классов, определявших политическое бытие эпохи. Не снимая ответственности за общественное зло с власти, он думает и об ответственности общества в этом смысле. При этом он исходит из глубоко патриотической озабоченности судьбами родины. На этом основана его замечательная полемика с Чаадаевым по поводу «Философического письма» последнего. Пушкин пишет Чаадаеву 19 октября 1836 года (дата — 19 октября, день для Пушкина священный — определяет внутреннюю значительность самого письма): «Хотя я лично привязан сердечно к императору, я далек от восхищения всем, что я вижу вокруг себя; как литератор, я раздражен, как человек с предрассудками, я чувствую себя задетым; но клянусь вам честью, что ни за что на свете я не хотел бы ни менять отечество, ни иметь другую историю, чем историю наших предков, такую, как бог ее дал нам... После того, как я поспорил с Вами, нужно сказать Вам, что многое в Вашем письме глубоко верно. Нужно признаться, что наше общественное бытие весьма плачевно; что это отсутствие общественного мнения, это безразличие ко всему, что является долгом, справедливостью, правдой, это циничное презрение к мысли и достоинству человека — все это может привести к отчаянию...» и т. д. (перевод с французского). В черновике Пушкин раскрыл свою мысль еще полнее: «...что надо было сказать и что вы сказали, это то, что наше современное общество столь достойно презрения, как и глупо; что это отсутствие общественного мнения, это безразличие ко всему, что является долгом, справедливостью, правом и правдой, к тому, что не есть (материальное и полезное) необходимость; это циничное презрение к мысли и достоинству человека. Надо было бы прибавить (не как уступку (цензуре), но как истину), что еще только правительство является европейцем в России (несмотря на то, что в нем есть тяжелого и неприятного и циничного), и что как оно ни грубо (и цинично), оно могло бы быть во сто раз грубее. Никто не обратил бы на это ни малейшего внимания» (перевод

с французского). Таким образом, тираноборческие, антидеспотические настроения дополняются и усложняются теперь мыслью о том, что политически-руководящее «общество» виновато в действиях власти, хотя Пушкин и не осознал еще прямой зависимости политики власти от политики руководящих классов. Однако он понял именно социально-характерную суть экономического развития страны. Он понял, что развитие новой техники в России — это функция и основа капитализма и потому, в соответствии с принципами капитализма, оно должно осуществляться частной инициативой и свободной конкуренцией. Он и высказался против того, чтобы феодальная и бюрократическая власть делала дело, ей не свойственное. Поэтому он считал, например, что начать постройку железных дорог в России надо бы не с дороги между Петербургом и Москвой (по преимуществу связывающей две столицы и ведущей к морю), а с дороги между Москвой и Нижним (связывающей торговые центры страны и приближающей Волгу к Западу). Осенью 1836 года Пушкин писал В. Ф. Одоевскому, объясняя свой отказ напечатать в «Современнике» статью о железных дорогах: «...дело о новой дороге касается частных людей: пускай они и хлопочут... Дорога [железная] из Москвы в Нижний Новг. еще была бы нужнее дороги из Москвы в ПБ — и мое мнение было бы: с нее и начать. Я конечно не против железных дорог, но я против того, чтоб этим занялось правительство».

«Дубровский» — незаконченное Пушкиным, в соответствии с его замыслом, и недоработанное, незавершенное произведение. В отношении художественной, да, пожалуй, и идейной своей разработки оно распадается на три части, соответственно самому ходу работы над ним Пушкина. Наиболее совершенно обработан первый том романа, дающий завязку его; второй том написан после перерыва, а концовка написанного Пушкиным текста явно скомкана, набросана наспех, когда Пушкин уже, видимо, разочаровался в своем романе и думал о других вещах. Эта концовка обрывает изложение, чтоб только как-нибудь окончить его; вторая часть занята эффектным любовно-разбойничьим сюжетом, но первая часть развертывает глубоко драма-

тическую ситуацию столкновения социальных сил. Здесь и бюрократия, душой и телом служащая не правосудию и правде, а помещику-магнату, здесь и великолепная картина расправы крестьян с представителями власти, и характеристика мужественного добродушного бунтаря, сжигающего живьем чиновников и с опасностью для себя спасающего из огня кошку, и характеристика сложного соединения в «русском бунте» ненависти крестьян к власти и ее магнатам с архаической преданностью патриархальной вере в «доброе барина». Но в центре этой части романа — столкновение Троекурова и старого Дубровского, причем оба они даны исторично и социологично. Оба они люди XVIII века; Дубровский — это как бы человек фонвизинского склада, нечто вроде Стародума или других положительных героев Фонвизина. Троекуров — это как бы державинский вельможа, один из тех, против кого выступал Державин в своих гражданско-сатирических одах. Но эти образы осмыслены как представители определенных и враждебных друг другу социальных групп эпохи. Троекуров — это та новая знать, появившаяся в результате помещицкой деспотии, фаворитизма, бюрократически-полицейского засилья, о которой так зло и с такой ненавистью говорил Пушкин еще в «Моей родословной», которая и являлась, с его точки зрения, реальной и официальной поддержкой царской деспотии. Дубровский — это то истинное, независимое, свободное и благородное русское дворянство, которое дало декабристов, дало и его самого, Пушкина, беднеющее и угнетаемое, теряющее силу в государстве, но не желающее холопствовать перед властью. Оно составляет, по мнению Пушкина, серьезную стихию мятежей, и оно могло бы выдвинуть людей, способных возглавить крестьянский бунт, исходя из древних связей его с крестьянством. Недаром в рукописи «Дубровского» сначала было указание о Троекурове и Дубровском: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору...» Это то же, что в «Моей родословной» — о том же перевороте 1762 года: «Попали в честь тогда Орловы. / А дед мой в крепость, в карантин». В нашей науке уже указывалось на то, что это важное в социо-

логическом смысле указание Пушкин снял потому, что основной сюжет и основной конфликт романа — и проблематика основного характера его, проблематика Владимира Дубровского — явно окрашены исторической ситуацией пушкинской современности, и, следовательно, Троекурову и Дубровскому-отцу должно было быть ко времени действия романа около девяноста лет каждому, если они уже в 1762 году могли делать карьеру¹. Нельзя не отметить здесь, что Андрей Дубровский сам аттестует себя как «старинного дворянина», что, согласно подлинному судебному документу, введенному в текст романа с изменением имен, отец Троекурова служил в губернии в самом мелком чине провинциального секретаря, то есть был мелкой сошкой, «подьячим», и лишь затем дослужился до коллежского асессора, тогда как отец Андрея Дубровского был офицером, то есть занимался честным дворянским делом. Правда, эти указания заключаются в документе, текст которого Пушкин взял из дела, относящегося к другим людям, но ведь Пушкин не устранил этих указаний. Мало того, в начале текста документа он вычеркнул указание на чин отца Троекурова «коллежский советник» (сравнительно высокий чин), но оставил чин провинциального секретаря, более выразительный для социальной характеристики сына этого подьячего — генерал-аншефа и магната. Таким образом, Пушкин перенес традиционный мотив романтического героя-разбойника из плоскости индивидуального бунтарства в плоскость социально обоснованной борьбы общественных групп, осложнив его к тому же темой классовой борьбы крестьянства. Эта тема станет основной в «Капитанской дочке»; однако и тема дворянина-бунтаря отразилась в романе о пугачевском восстании, как и в «Истории Пугачева» и в подборе материалов к ней. Пушкина, как это достаточно выяснено наукой, интересовал и волновал вопрос о дворянах, объединившихся с крестьянским восстанием против деспотии.

Социологизм истолкования событий и понимания людей в «Капитанской дочке» не вызывает сомнений и

¹ См. статью И. Н. Кубикова в сборнике «Пушкин», вып. 2.

не требует разъяснений, как и демократические симпатии Пушкина в этом романе, где авторским сочувствием или обаянием могучей внутренней правды овеяны только люди «низов» — сам Пугачев, вся семья Мироновых (капитан Миронов, «вышедший в офицеры из солдатских детей, был человек необразованный и простой»; гл. IV), Савельич, даже Хлопуша. При этом люди «низов» освещены светом сочувствия, независимо от того, в каком они лагере — повстанческом или борющемся против него: в обоих случаях они несут в себе начала правды. Наоборот, люди «верхов» осуждены — тоже независимо от того, примкнули ли они к Пугачеву или сражаются с ним: и Швабрин, гвардейский столичный офицер, и в стихах понимающий, и на дуэли дравшийся, и, по-модному, не верующий, — негодяй; и руководители оренбургской защиты — пошлые ничтожества. Глубоко понимая социальные пружины «пугачевщины» и оправдывая ее даже в ее жестокости — жестокостью режима, против которого восстали пугачевцы, строя сюжет таким образом, что мужицкий царь дал герою право и счастье, которых ему не дали императорские чиновники, Пушкин не пропагандировал крестьянский бунт, считая его, как и во времена создания «Бориса Годунова», бесперспективным, бессмысленным. Но его анализ событий был не только социален, но и демократичен в степени, совершенно недоступной Гизо или Тьерри; а созданные им образы героев в самой сути своей психологии, своей духовной эволюции, своих характеров определены историко-социально, в мере, недоступной ни одному историческому романисту до него, в том числе и Вальтеру Скотту.

Нет необходимости останавливаться и на вопросе о моральной оценке героев «Капитанской дочки»: она обоснована в пушкинском романе оценкой социальных групп и явлений, их сформировавших. Впрочем, хотя это относится и к Швабрину, гнусность которого определена ложью и внутренней пошлостью аристократически-вольнодумного аморализма, этическим разложением высшего «света», в Швабрине сохранились еще черты традиционного романтического злодея, что, кстати сказать, не может не отражаться на глубине

его образа, наименее совершенного в романе. Вообще же персональный, так сказать, суд героев устранин в романе, — это находит явственное выражение в том признании равноправия внутренней правды человека, куда бы ни привел его индивидуальный путь, которое определяет равноправие сочувствия к Пугачеву и капитану Миронову. Индивидуально — они в разных лагерях, но в каждом из них говорит некая народная правда; и эта народная правда оценивается Пушкиным высоко, тогда как личные пути каждого из этих людей Пушкин отказывается судить. Так же он никак не судит Гринева, ни в его примитивной верности своей присяге помещицкому режиму, ни в его обращении за спасением к Пугачеву. Но Пушкин знает, что присяге надо быть верным, что помещичий режим не стоит присяги, что бунтовать против него бессмысленно, что пугачевская власть лучше, чем власть царских генералов, но что и она ничего реально-ценного стране не дала, да и удержаться она не могла бы. Следовательно, оценка из плоскости морального суда над личностью перенесена в плоскость общих социальных категорий, обосновывающих общие этические нормы (демократизм, народность, свобода, героизм, верность и т. д.); сами же эти категории и нормы истолкованы и исторически, и социологически. Это и есть те категории и нормы, которые будут строить общественную этику всей передовой русской литературы XIX века, и Белинского, и Некрасова («разумное, доброе, вечное»).

5

Проблемы восстания против тиранической власти и — шире — против власти, признаваемой автором неправомерной, осуждаемой им, издавна изучались русской литературой, и русские передовые писатели издавна оправдывали такое восстание и даже призывали к нему. обстоятельно разрабатывал эти проблемы еще Сумароков в своих трагедиях, в особенности — в «Димитрии Самозванце», в котором прославлено насильственное свержение тирана и который ставился на сцене еще в начале XIX столетия. Затем эта же тема составила основу выдающихся трагедий Николаева и

Княжнина («Вадим Новгородский»); она же стояла в центре радищевского «Путешествия» и оды «Вольность». Впоследствии к ней неоднократно возвращались и поэты периода войн с Наполеоном, и поэты-декабристы. На почву историзма поставил разрешение этой же проблемы Пушкин в «Борисе Годунове». Поэтому принципиальное новаторство Пушкина 30-х годов заключалось не в том, что он настойчиво возвращался к теме и идее восстания, а в том, что эту тему он разрешал теперь, исходя из социологической доктрины классовой борьбы, изучаемой конкретно. Общее понятие о классовом смысле восстания имел еще Радищев, но его раннее прозрение не было подхвачено его преемниками и вновь возродилось, на более обоснованной базе, именно у позднего Пушкина. Конкретное рассмотрение классовых сил революционных движений, и составило методологическую суть пушкинского подхода к проблеме, и в «Капитанской дочке», и еще раньше, в «Дубровском», и в «Кирджали», и в так называемых «Сценах из рыцарских времен». Поэтому в художественное поле зрения Пушкина вовсе не должен входить теперь индивидуальный носитель тирании как зла, ранее стоявший в центре внимания писателя. Издавна литературные произведения о восстании прежде всего изображали тирана, и это изображение как бы оправдывало насильственное низвержение его. Восстание и право на него рассматривались преимущественно в этической плоскости, и повстанец, глава восстания, выдвигался как личность, этически особо высокая, не желающая примириться с царствующим злом. Однако художественная логика произведения выдвигала вперед само это зло, как оправдание борьбы с ним, а абстрактный или индивидуалистический метод мышления автора приводил к олицетворению зла в личности тирана. Эта схема и традиция отчасти сохранены еще в «Борисе Годунове». Еще в «Дубровском» изложение темы восстания исходит из образа Троекурова, и само восстание оказывается ответом на индивидуальное и единичное (хотя и типическое) действие «тирана». Конфликт уже социален, но выражение его еще индивидуально и как бы случайно, что и сказалось в роман-

тическом характере развития сюжета, постепенно за-хлестывавшем изложение (роман Дефоржа-Дубровского и Маши и т. д.) и, может быть, приведем к разочарованию Пушкина в своем творении. В краткой и поневоле упрощенной формуле случайность сюжета «Дубровского» сводится к следующему: не отбери Троекуров Кистеневки, не было бы и бунта, как бунта Дубровского, так и бунта кузнеца Архипа; или даже иначе: не будь ссоры между Троекуровым и старым Дубровским, или даже не будь грубой шутки троекуровского пса на счет кистеневского помещика, не было бы восстания. Отсюда и дальнейшая логика событий: «случайность» любви Владимира Дубровского ликвидирует восстание.

Иначе обстоит дело в «Капитанской дочке». Здесь «тиран» не показан: нет ни Екатерины II как тирана (наоборот, она появляется в обратной сюжетной роли), ни правителей государства вообще, ни помещика-крепостника, совершающего акты зверства, стимулирующие бунт, ни ему подобного индивидуального действующего лица. Объектом борьбы народа является строй, система угнетения, а не отдельная личность, и основание восстания — не в отдельном акте жестокости властвующего, а в системе угнетения. С этим же связано и то, что художественное внимание Пушкина уделено главным образом самой стихии восстания, народной стихии, получившей конкретную характеристику, благодаря тому что самое восстание объяснилось социально, классово, а не только оправдалось морально (это оправдание сохранено, но на более широкой базе осуждения классовой системы). Писателю-классику, или романтику, просто не хватало образного материала, красок для изображения восставшего народа и его представителей, потому что он строил изложение восстания, как ответное действие на единичное действие тирании. Повстанцы у него по преимуществу отвечали действием на действие, то есть в сущности были страдательной, а не активной силой. Поэтому их собственная суть, их социальный, да и «человеческий» характер оказывались случайными, не связанными необходимо с темой восстания, а с ней связывалась только их этически-положительная оценка как муже-

ственных героев. Пушкин обрел краски для изображения среды восстания — его коллективного носителя. Это, в свою очередь, было глубоко связано с демократизмом идейных исканий Пушкина. Классовое обоснование восстания, ищущее образов социальной среды восстания, а не отдельного, единичного политического эксцесса, может обрести разрешение только в образе восстания демократического, народного, ибо участие в восстании выходцев из неугнетаемых социальных слоев могло быть благородным, прекрасным, но не объясняло, не обосновывало восстания самого по себе. Поэтому же Пушкин в 30-е годы рисует именно классовые восстания (или национальное восстание в «Кирджали»). И, что художественно очень важно, отдельные образы людей восстания все более принимают у него облик не индивидуальных творцов его, не личностей, ведущих народ за собой по своему произволу, а, наоборот, людей, выдвинутых восстанием, сформированных, «воспитанных» им, типологически представляющих общенародный характер восстания. Еще Владимир Дубровский — «хозяин» бунта, даже социально отделенный от него, вознесенный над ним. Но уже Пугачев в «Капитанской дочке» впервые появляется не как вождь «от природы», а как один из массы, лишь более сильный умом, духом, чем другие, близкие ему и связанные с ним узами классовой бунтарской солидарности (см. «воровской разговор» его с казаком, хозяином умета, в главе «Вожатый»). Не забудем, что и сам Пугачев у Пушкина не чувствует себя полноправным руководителем движения («улица моя тесна, воли мне мало. Ребята мои умничают...» — говорит он Гриневу, гл. XI). Пугачев — могучая личность. Однако не только он делает восстание, но и восстание делает его, образуя из него вождя, полководца, правителя. И характер его как личности и героя романа скорее выражает характер народа, восставшего против помещиков, чем наоборот, как это бывало у романтиков, у которых народ скромно следует за личными пристрастиями, идеями или даже прихотями героя. В еще большей степени другие повстанцы у Пушкина — Хлопуша, Белобородов — являются как бы образами восстания и народа.

Все это вовсе не значит, что Пушкин агитирует за крестьянское восстание, как не значит и того, что Пушкина не занимает проблема дворянина, идущего вместе с народным восстанием. Наоборот, Пушкин до конца дней считал крестьянское восстание безнадежным и потому бессмысленным и отвергал его как путь исторического прогресса России. Хорошо известно и то, как много Пушкин занимался именно вопросом о дворянине-повстанце, да и в «Сценах из рыцарских времен» он рассматривает участие в крестьянском восстании интеллигента, поэта (покинувшего свой класс: буржуа и покинутого им) — Франца. Но это касается уже другой проблемы — роли интеллигента в классовой борьбе угнетателей и угнетенных. Основной же вопрос о восстании Пушкин разрешал не в пользу крестьянского бунта, но художественным методом демократического в самой своей основе социального анализа. Этот анализ и позволил ему понять и изобразить самую стихию народного движения как здоровую активность и как положительную среду, воспитывающую могучих людей-героев. Оценка автора падает не на этих героев как на отдельные моральные личности, а на среду, определившую их достоинство. Среда эта дана, во-первых, социологически, как среда демократическая, во-вторых, в движении и в активности, как творящая события и людей; тем самым эта среда, то есть стихия народного движения, буря народного восстания, художественно оправдана. Такое соотношение между этой средой и личностью действующего лица выражено в повести «Кирджали», повести о воспитании героя, или иначе — о перевоспитании бандита в героя в огне восстания народа.

Сам Пушкин обозначил «Кирджали» в подзаголовке как «повесть». На первый взгляд эта повесть похожа скорее на очерк, на журнально-газетный тип произведения, изображающего действительное явление общественной жизни, лишенного авторского вымысла, произведения, документированного фактически и организирующего тематический материал не столько сюжетом, сколько реальным ходом событий. Малое количество и сжатость диалогов, отсутствие психологического прямого раскрытия образов, отсутствие личного, интим-

ного сюжета, подчеркнутая объективность изложения, исторические и политические разъяснения и уточнения, которым вовсе не придано «художественного» характера, — все это сообщает «Кирджали» колорит делового, научно-публицистического очерка. Между тем было бы ошибкой отделять «Кирджали» от собственно художественных произведений Пушкина. Все признаки объективно-«научной» манеры в этой повести — это характеристика именно художественной манеры Пушкина-прозаика в 30-е годы, данной в наиболее сжатом и остром ее выражении. Внутренне повесть организована вовсе не полнотой изложения фактического материала, а идеей общего характера, воплощенной в конкретном человеческом образе, нравственной логикой развития характера в условиях народной борьбы за свободу. Суховатая объективность не снимает, а подчеркивает эпический, героический смысл изложенного. Фактичность изложения противоречит художественности не более, чем в любом современном нам историческом романе о знаменитом человеке прошлого, романе, тоже стремящемся не отклоняться от реальных исторических фактов. Элемент авторского воображения, тщательно скрытый, присутствует, однако, в пушкинской повести — и в конкретном изображении отдельных сцен, и в описании внешности, движений героев, и в образной оценке их и, все-таки, в диалоге. Не случайно то, что Пушкин дважды пытался изложить тему повести в стихотворной форме, в 1823 и 1828 годах («Чиновник и поэт» и «Кирджали»), причем сюжетный материал второго замысла близок к содержанию прозаической повести. Самая «научность» повести едва ли не иллюзорна: как известно, Пушкин использовал для повести только устные рассказы своих знакомых, даже не проверяя их, не пытаясь ни уточнить свои записи и воспоминания, ни пополнить их. Отсюда и фактические неточности изложения, и неправильные написания собственных имен, и то, что Пушкину осталось неизвестным самое имя его героя: Георгий Кирджали. Ведь он писал не исследование, не научную биографию, а повесть, хотя и об исторических, действительных лицах, и он чувствовал себя свободным. Иное дело — стремление сблизить искус-

ство с научно понятой реальностью общественной жизни. Это стремление заложено в пушкинской манере — и в его ссылках на источники его сведений, включенных в текст повести, и в том, что идейная суть повести нигде и нисколько не выражена прямыми словами от автора, а как бы вырастает из самого образного материала повести. Но это доказывает только, что перед нами образная, художественная структура, а не рассуждение ученого или даже публициста. В данном вопросе Пушкин стоит в начале того пути или той традиции русской литературы, которой суждено было развиться лет через двадцать после появления «Кирджали» и на протяжении ряда следующих десятилетий.

Предком этой традиции, как и ряда других значительнейших явлений русской литературы XIX столетия, был Радищев; «Путешествие из Петербурга в Москву» — это публицистика, возведенная в ранг искусства, причем открытая публицистичность входит как существенный признак в эстетическую систему Радищева; «Житие Ф. В. Ушакова» — мемуарный очерк, превратившийся в художественную повесть, ибо реальный факт для Радищева не только не противопоставлен искусству, но способствует его художественной значительности. Следует напомнить, что и «Письма русского путешественника» Карамзина — тоже художественное произведение, включающее и научные и мемуарно-фактические элементы на правах основы искусства; однако у Карамзина эта тенденция и менее принципиальна, и менее обоснована общей эстетической концепцией, и менее пронизывает все творчество. Впрочем, «Чувствительный и холодный» — это и рассказ, и психологический очерк-классификация, «Рыцарь нашего времени» — и повесть, и мемуары, а «Марфа Посадница» — и повесть, и научно-исторический очерк, и поэма в прозе в одно и то же время.

Радищев, Карамзин могли только предчувствовать значение проблемы, глубоко понятой Пушкиным. Уже у Пушкина дело шло о том, чтобы снять признак вымысла, случайности, частного, индивидуального явления, в конце концов произвола индивидуального автора — как обязательной приметы явления искусства. За

этим стояло стремление понять тему искусства как выражение общественного закона и как выражение закономерно-общего, а это общее — как принцип реальности общественного бытия. Такое стремление, будучи последовательным и превращаясь в принцип, глубоко связывалось с демократизмом идейных тенденций передовой русской литературы, поскольку оно воплощало тип сознания народный, общественно-коллективный, а не индивидуальный. Плод авторского воображения, если он претендует на выражение общественного бытия, неизбежно может быть только воплощением реальных фактов; за пределами этих фактов — мир произвола, индивидуальных случайностей, неубедительный для читателя и ненужный ему. Творчество — это осмысленное наблюдение; искусство отличается от науки не темой, не материалом, не мотивами, не вымыслом, не фикциями, которых и оно должно избегать, но конкретностью изображаемого, то есть наличием образа. Таковы признаки эстетики критического реализма XIX столетия. Сюда же добавляется принцип причинности — как основа практической эстетики критического реализма, — принцип обьяснения конкретного явления через возведение его к общему социальному бытию, то есть принцип, в существе своем научный и эмпирический, можно бы сказать — индуктивный. Склад мысли естественников и историков одновременно, людей середины XIX столетия, с их антропологизмом в философии, людей, для которых не было чудес в природе и случайностей в жизни человека, людей, которые объединяли общественный пафос с увлечением физиологией, о которых скептик-поэт говорит с иронией, как они творят «пресловутое общее дело, — потрошат чье-то мертвое тело», — их тип сознания нашел соответствие в системе эстетики, исходящей из эмпирического наблюдения, возведенного к причинам общественного бытия, в системе литературы, близкой к науке, с одной стороны, и обращающейся к лично-наблюденному, мемуарному и очерковому — с другой. Так возникает гениальная художественная эпопея «Былое и думы» — мемуары и публицистика, ставшие искусством (или, еще раньше, «Письма из Франции и Италии»). С этим

же течением связан и расцвет очерка как искусства, стремящегося стать рядом с романом или даже вытеснить его (и у Щедрина, и у Глеба Успенского), и расцвет публицистики как искусства (у того же Щедрина) ¹, и — по другой линии — «неумение» Тургенева «придумывать» материал для своих произведений и привычка его описывать лишь наблюдаемое и пережитое, и — еще по другой линии — включение в «Войну и мир» научных рассуждений и т. п. В начале этой традиции возникает и образ Белинского, многие статьи которого тяготеют к художественности, нередко почти совсем переходя в круг явлений искусства. Эту манеру Белинского унаследовал Добролюбов. Впоследствии из того же круга явлений возникнет Ключевский, ученый. произведения которого стоят на грани перехода в искусство; и если писатели в данном течении иной раз готовы отказаться от созидания «вымышленных» героев и событий, то ученый, как бы идя им навстречу, готов создать исторический труд, весь построенный на изображении вымышленных им людей и событий, нимало не покидая почвы науки, поскольку его вымышленные герои — это образы социально-исторических закономерностей. Так появляется статья Ключевского «Предки Евгения Онегина». Так встречаются на единой платформе писатели-реалисты и ученый-социолог, максимально сближая в некоторых случаях искусство и науку. Конечно, это вовсе не значит, что искусство и наука могут когда бы то ни было в принципе утратить различие, отделяющее их друг от друга в нашей системе мышления. Но это значит, что искусство, оставаясь искусством, может в определенных идейных условиях включать в себя признаки научности и одновременно тем самым воздействовать и на стиль ученого. Это значит также, что истории русской литературы следовало бы включить на тех или иных правах в свое поле зрения не только публицистику, что она

¹ Примечательно в данной связи, что Чернышевский в «Современнике» (1856) писал о «Губернских очерках»: «Мы смотрим на эти рассказы, как на отрывки из мемуаров — так, вероятно, смотрит на них и сам автор. Ни ему, ни нам нет никакого дела до требований, каким могут подлежать рассказы о приключениях и лицах, создаваемых фантазией» («Заметки о журналах»).

делает издавна, хотя и не по художественному признаку, но и некоторые явления науки, — например, того же Ключевского, сыгравшего немалую роль в самом эстетическом развитии нашей литературы.

Пушкин был очень далек от естественно-научных увлечений шестидесятников, да и вообще его мировоззрение и мироощущение значительно отличались от их мировоззрения и мироощущения. Впрочем, многое в его деятельности, да и в его лично-социальном облике, не совпадая с герценовским, ведет нас исторически к Герцену. Во всяком случае нет никаких оснований отождествлять художественный метод Пушкина, даже в «Кирджали», с методом Щедрина или Глеба Успенского. Но в творчестве Пушкина 1830-х годов были заложены идеи и тенденции, из которых развились потом те явления русской литературы, которые определились и у Щедрина, и у Г. Успенского, и это обстоятельство обусловлено огромной степенью прогрессивности пушкинских идейных поисков и художественных открытий этих лет.

Подобно ряду других произведений Пушкина конца 1820-х и 1830-х годов, повесть «Кирджали» построена на сопоставлении и противопоставлении двух, или даже трех типов человеческой практики, человеческих характеров, причем Пушкин явственно отдает свои симпатии одному из них. Но если в «Борисе Годунове» это противопоставление обусловлено различием двух национальных культур, в «Евгении Онегине» — различием двух культурно-бытовых и идеологических укладов, в «Моцарте и Сальери» — двух исторически сменяющих друг друга культур, в «Пиковой даме» и «Дубровском» — двух исторических и социальных типов, — то в «Кирджали» противопоставление проведено только в плане социальном, поскольку различные типы людей отделены друг от друга не хронологически, а лишь социально, — подобно тому, как это было и в «Капитанской дочке». При этом вопросы культуры и психологии отходят в тень, ибо герои показаны в аспекте внешней политической активности, а их личная, и душевная и интеллектуальная жизнь не раскрыта автором. С «Капитанской дочкой» повесть сближается и тем, что в ней изображаются не частные конфликты,

а острые эпизоды большой исторической драмы и именно — народно-революционного движения. Примечательно, что основной конфликт восстания — борьбу двух национальных сил, борьбу Турции и греков — Пушкин почти не осветил, — в том смысле, что второй стороны столкновения, турок, он не показал вовсе; между тем в «Капитанской дочке» показаны обе борющиеся силы. Это произошло, видимо, потому, что в «Капитанской дочке» борьба имела чисто социальный характер (национальная проблематика восстания угнетенных народов Российской империи не играет в романе ведущей роли), а греческое восстание развернулось под национальными лозунгами. Между тем Пушкина интересуют в 30-е годы именно социальные конфликты, и он выдвигает их за счет национальных, хотя прекрасно понимает значение и этих последних. Он не игнорирует национальную проблему, но в данном случае отодвигает ее в целях ясности и чистоты наблюдения, как бы научного изучения социального механизма. Так же и в «Сценах из рыцарских времен» — показан и раскрыт исторический конфликт, лишенный национальной дифференциации, сталкивающий враждебные классовые силы одной нации. В «Кирджали» мы видим еще конфликт болгарина, участника греческого восстания, с представителями русской правительственной машины; но и в этом конфликте мотив национального различия снят в изложении Пушкина, а выдвинуто столкновение социальных сил: народной освободительной борьбы и бюрократической деспотической власти.

Уже в самом начале повести Пушкин дает поразительную по сжатости и остроте картину социальной дифференциации внутри греческого восстания; он различает в этом восстании два типа участников: «вождей» и народ. «Вожди», аристократы, не понимают пошедшего за ними народа, не доверяют ему; они лишены твердой воли к борьбе; они интригуют, стремясь к власти; в сущности они предают восстание и народ с большой легкостью. Пушкин презирает их. Народ, может быть не сильный в теории («Настоящая цель этерии была им худо известна», — говорит Пушкин о Кирджали и его товарищах), проявляет величайший

героизм в борьбе за свободу и вовсе не нуждается в дворянских «вождях», социально-враждебных ему. Расслоение внутри освободительного движения уясняется как форма классово-борьбы. Пушкин пишет: «Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности. После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества, Иордаки Олимбиоти присоветовал ему удалиться, и сам заступил его место. Ипсиланти ускакал к границам Австрии и оттуда послал свое проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодьями. Эти трусы и негодья большею частью погибли в стенах монастыря Секу или на берегах Прута, отчаянно защищаясь против неприятеля, вдвдесятеро сильнейшего». Здесь характерна и злая ирония слова «присоветовал», и не менее злая ирония заметки, как бы в скобках, о том, как Олимбиоти, спихнув Ипсиланти, сам сел на его место предводителя, и словечко «ускакал» (как спешно и трусливо!), — и с другой стороны — патетическая ирония повторения слов «трусы и негодья», высоко поднимающая подвиг сражающегося народа. Так вскрывается эмоциональная напряженность и идейная насыщенность, страстная заинтересованность автора под оболочкой бесстрастного, деловитого и краткого повествования о «сухих» фактах. Такова была борьба Пушкина с романтической прозой. Все внешние украшения речи и всяческие прямые выражения эмоции автора сняты. Слову придана вещественная точность, предметная конкретность; речь приняла характер почти научного языка. Авторское отношение к изображаемому выражено не через «лбовой» лиризм, то есть не поверх фактов и вещей, а через них, сочетанием и соотношением их. Автор выражает себя не словами, соотнесенными с его личной, авторской темой, а как бы непосредственно явлениями самой исторической и социальной действительности, воплощаемыми в «общих», нейтральных в индивидуальном смысле словах. Вещь, событие имеют свое словесное выражение, как бы независимое от

произвола автора. Автор строит факты, а не слова. Оценочно-эмоциональный ореол изображаемого, открытый в свое время в поэзии романтиками, не исчез и не только обосновался как отношение автора к объективному реальному явлению, существующему вне автора, но и как отношение народа к этому же явлению, рожденному самим народом. Так, в приведенном отрывке обосновывается «риторический» ход повторения слов «трусы и негодяи»: в первый раз эти слова даны субъективно, в передаче слов Ипсиланти, выражающих его личное (и ложное) отношение к явлению; автор должен немедленно внести поправку, но эта поправка не противопоставляет никакого другого личного, то есть его, лично авторского, отношения к тому же явлению. Поэтому она не заключает никаких других оценочных суждений, эпитетов, вообще выражений, но лишь повторяет старые, к которым она прибавляет проверку их истиной. Она заключает строго фактическую справку, и эта справка рушит оценку, данную Ипсиланти. Столкнулись не две личные точки зрения, а личная точка зрения и истина. Истина — это и есть правда народа. Взгляд автора слился с истиной. Личная точка зрения индивида, отделенного от народа, резко осуждена. Так же написана вся повесть. Когда Пушкин передает ярость боя врукопашную кратчайшими словами: «Сражение было жестоко. Резались атаганами», он также заменяет прямое выражение авторской эмоции точным указанием факта, самого по себе воплощающего эмоцию. Но он, сохраняя точность слова, опять использует семантический (объективный) колорит слова — «резались». То же и в описании героизма повстанцев и т. д.

Размежевав социально повстанцев, народ с его «вождями», Пушкин развивает ту же тему далее, конкретизируя, применяя ее к своему герою, противостоящему еще одному аристократу-предателю, покинувшему свой отряд перед боем: «Кирджали находился в отряде Георгия Кантакузина, о котором можно повторить то же самое, что сказано о Ипсиланти. Накануне сражения под Скулянами, Кантакузин просил у русского начальства позволение вступить в наш карантин. Отряд остался без предводителя; но Кирджали, Са-

фианос, Кантагони и другие не находили никакой нужды в предводителе». Понятно, что пушкинская повесть заканчивается кратким рассказом о том, как Кирджали терроризировал и ограбил яесского господаря, не турка: в войне за свободу Кирджали, видимо, научился одинаково относиться к властителям, и чужим и своим. Этому его научили не только битвы на территории Турции, но и история его выдачи туркам чиновниками русского царского правительства. Противопоставив Кирджали, Сафианоса, Кантагони Александру Ипсиланти и другим, Пушкин противопоставит затем Кирджали царским чиновникам, военным и гражданским. Это еще более уяснит смысл того, что произошло с самим Кирджали.

В начале повести Пушкин просто и без прикрас говорит о том, что Кирджали был разбойником. Это — разбойник и грабитель, без всякой романтики, без трагических мотивировок, самый обыкновенный бандит. Пушкин явственно снимает всякую возможность осмыслить своего героя до восстания, как романтического отщепенца, снимает возможные «оправдания» его. Кирджали — болгарин, «булгар», как пишет Пушкин; может быть, он разбойничает из мести к угнетателям его народа? Ничуть. Разбойный «подвиг» Кирджали, описанный Пушкиным, произошел именно в болгарской же деревне: «Однажды ночью он и арнаут Михайлаки напали вдвоем на болгарское селение», — и именно на селение, то есть грабил он бедняков, крестьян, а вовсе не только богатых и знатных. И как самый «подвиг» прозаичен и груб в своей свирепости: «Они зажгли его с двух концов и стали переходить из хижины в хижину. Кирджали резал, а Михайлаки нес добычу. Оба кричали: Кирджали! Кирджали! Все селение разбежалось». Значит — дело просто в добыче, притом весьма неказистой, в нищем имуществе, живности, принадлежащим обитателям хижин; всякая романтическая — идеологическая и психологическая — мотивировка снята. Нет сомнения в том, что Пушкин, создавая своего Кирджали, помнил о всей галлее романтических разбойников типа Карла Моора или Жана Сбогара; его Кирджали написан как бы на фоне этой галереи, и он противостоит ей.

Это подлинный разбойник, из реальной жизни, это Жан Сбогар навыворот. Ведь и сам Пушкин непосредственно перед созданием своего Кирджали писал повесть о романтическом разбойнике Дубровском. Эта повесть его, видимо, не удовлетворила; остатки романтических мотивов должны были восприниматься Пушкиным как творческая неудача, и он переводит оба основных мотива «Дубровского» — восстание и образ разбойника — в иной, реалистический план. Разбойник-повстанец становится человеком из народа. Разбой и восстание, объединенные в «Дубровском» на основе романтической морали, разделяются: Кирджали сначала разбойник, потом повстанец. Зато он сначала настоящий разбойник, а не эффектный рыцарь грабежа, а затем — настоящий бунтарь, борец за свободу, а не индивидуалист-мститель. Это позволяет Пушкину обрести тему героизма. Его разбойник, спускаясь с котурн эффектного сюжета и романтической аффектаций, поднимается в то же время до уровня эпического героя — не в разбое, а в народном подвиге. В с о к о е найдено не в аморализме индивидуального одиночества, а в демократической стихии коллектива. Чем «ниже» образ Кирджали-бандита в начале повести, тем выше он будет стоять в зените повести. Эта эволюция Кирджали дана Пушкиным сжато, но отчетливо. Началось восстание. Пушкин подчеркивает, что Кирджали пришел в него вовсе не из-за высоких идей свободы (какие могут быть высокие идеи у обыкновенного бандита!), а именно в качестве бандита. Кирджали и его сотоварищи не разбирались сначала в целях этерии, «но война представляла случай обогатиться на счет турков, а может быть и молдаван, — и это казалось им очевидно». Затем наступает эпос битв кучки повстанцев с большими силами врагов. В огне этих битв рождается новый Кирджали — герой. Пушкин в своей обычной — объективной, внешне бесстрастной манере дает патетическую в существе своем картину битвы людей из народа, брошенных своими дворянскими «вождями». «Кантагони и Сафианос остались последние на турецком берегу. Кирджали, раненый накануне, лежал уже в карантине. Сафианос был убит. Кантагони, человек очень толстый, ранен был

копьем в брюхо. Он одной рукой поднял саблю, другою схватился за вражеское копьё, всадил его в себя глубже и таким образом мог достать саблю своего убийцу, с которым вместе и повалился». Среди таких бойцов свободы Кирджали преобразился. Он отдал сам все свои деньги на дело борьбы. Когда потом русские власти выдают его туркам, «он не стал скрывать истины и признался, что он Кирджали. «Но, прибавил он, с тех пор, как я перешел за Прут, я не тронул ни волоса чужого добра, не обидел и последнего цыгана... Когда Сафианос, расстреляв всю свою картечь, пришел к нам в карантин, отбирая у раненых для последних зарядов пуговицы, гвозди, цепочки и набалдашники с атаганов, я отдал ему двадцать бешлыков, и остался без денег. Бог видит, что я, Кирджали, жил подаянием! За что же русские выдают меня моим врагам?» После того Кирджали замолчал и спокойно стал ожидать разрешения своей участи». Это уже не разбойник, втершийся в восстание, чтобы поживиться, — это величественный герой, знающий, кто его враги. Такова логика народного движения. В сцене, когда Кирджали выводят для отправки в Турцию, величие образа Кирджали подчеркнуто и описанием его внешности — впрочем, деловитым, этнографически-точным и вещественным, и контрастным сопоставлением его с чиновником, осуществляющим акт выдачи повстанца. Это сопоставление отчетливо осмыслено как принципиальное. Кирджали здесь — как бы образ народа, чиновник — власть, «цивилизованная» верхушка, ни во что не ставящая народ. И как жалко выглядит этот чиновник, держащий в цепях и посылающий на муку и на смерть скованного Кирджали. Разумеется, было бы нелепо толковать эту сцену как аллегорию, и не это я имею в виду, а тот объективный социальный смысл, который вложен Пушкиным в текст этой сцены с ее нарочитыми и обобщенно-социологическими оценками, заключенными опять не столько в словесном прямо-оценочном выражении, сколько в отборе внешних вещественных признаков, данных Пушкиным для характеристики сталкиваемых действующих лиц.

«Ворота отворились, и несколько полицейских офицеров вышли на улицу; за ними двое солдат вывели

скованного Кирджали». Сколько вооруженных людей — на одного человека в цепях! Но он заслужил такое внимание властей; это угадывается в каждой его черте. Пушкин продолжает: «Он казался лет тридцати. Черты смуглого лица его были правильны и суровы. Он был высокого роста, широкоплеч, и вообще в нем изображалась необыкновенная физическая сила. Пестрая чалма наискось покрывала его голову, широкий пояс обхватывал тонкую поясицу; долиман из толстого синего сукна, широкие складки рубахи, падающие выше колен, и красивые туфли составляли остальную его наряд. Вид его был горд и спокоен». Речь идет как будто о чалме, поясе, «долимане», рубахе, туфлях — о вещах бездушных и, так сказать, прозаических. А между тем в них-то и сказалось восхищение автора своим героем, образом прекрасным и благородным; здесь играет роль и эта яркость красок («пестрая», «синего»), и любовное вглядывание автора в смелые линии облика («наискось», «падающие»), и смелые соотношения форм («широкий» — «тонкую», — «широкие»), наконец даже прямая оценка, правда, только туфель («красивые»), и все это естественно завершается словами уже о самом Кирджали, — впрочем не о нем, а опять, осторожно, только о его виде¹.

И вот, рядом с таким-то Кирджали появляется представитель власти, правительства: «Один из чиновников, краснорожий старичок, в полинялом мундире, на котором болтались три пуговицы, прищипил оловянными очками багровую шишку, заменяющую у него нос, и, гнуся, начал читать на молдавском языке. Время от времени он надменно взглядывал на скованного Кирджали». Величайшее презрение Пушкина к этому агенту правительства приобретает свой полный смысл именно в контрасте его описания с изображением Кирджали. И здесь опять на первом плане — вещи, предметы, одежда, детали, говорящие об оценке автора лучше любой прямой оценки. Но здесь Пушкин не ограничивается только перечислением вещественных

¹ Есть что-то общее в этом описании Кирджали, обреченного на казнь и сопоставляемого с презренным чиновником, — и в описании шестивия казаков перед казнью в сопоставлении с городской толпой и шляхтой в «Тарас Бульбе».

деталей, он добавляет и непосредственные оценки, правда, тоже как бы скрытые за объективным констатированием фактов, но выявленные в семантическом колорите слов: «краснорожий», «шишка», «гнуся». Столкновение двух социальных стихий — народа и властей — дано особенно рельефно в последней фразе: «надменно» и «скованного», — всего два слова, определяющие смысл всей ситуации, и опять слова эти — лишь объективная констатация; надменность ничтожного человечешки презренна, он измывается над героем в цепях, — и потому только он и может измываться над ним, что тот в цепях. Затем сложный, как бы внутренне-сюжетный поворот темы. Выслушав бумагу, Кирджали «заплакал и повалился в ноги полицейского чиновника, загремев своими цепями. Полицейский чиновник, испугавшись, отскочил». Итак, отношения власти и героя из народа таковы, что чиновник испугался даже скованного героя, даже тогда, когда герой — перед ним на коленях. Сюжетный же ход таков: читателю, уже восхищающемуся величием героя, неприятно узнать, что он плачет и умоляет «старичка», ничтожество; читатель готов разочароваться в Кирджали, отнестись к нему с презрением, развенчать его. Напрасно! Пушкин приготовил ответ недоверчивому читателю; Кирджали восторгается над сомнением этого читателя, все презрение которого обрушится на чиновника, окончательно проигрывающего в сравнении со скованным героем: «Солдаты хотели было приподнять Кирджали, но он встал сам, подобрал свои кандалы, шагнул в каруцу и закричал: г а й д а! Жандарм сел подле него, молдаван хлопнул бичом, и каруца покатилаь. — Что это говорил вам Кирджали? — спросил молодой чиновник у полицейского. — Он (видите-с) просил меня, — отвечал, смеясь, полицейский, — чтоб я позаботился о его жене и ребенке, которые живут недалече от Килии в болгарской деревне, — он боится, чтоб и они из-за него не пострадали. Народ глупый-с». И здесь достаточно объективной детали: «смеясь» и последней фразы полицейского — всего двух слов, — чтобы развернуть всю идейную картину несоизмеримости обоих конфликтно-противопоставленных лиц: чиновника, смеясь посылающего на

лютую казнь скованного героя, и самого этого героя, в последнюю минуту озабоченного лишь спасением своей семьи, но сохраняющего бодрое самообладание, отправляясь на муки. Так строится пушкинская манера кратчайшего изложения: дается «чистое» указание объективных фактов, перечисление предметов; подробности опускаются; углубленность психологического анализа отсутствует; между тем это внешне бесстрастное изложение насыщено до предела, в каждом своем слове, и авторской мыслью и авторской оценкой-эмоцией. Социальная сила народной борьбы за свободу, подчинив себе Кирджали, подняла его до уровня героя. Социальная сила дворянской отъединенности от народа, подчинив себе Ипсиланти или Кантакузина, сделала их предателями. Социальная сила бессмысленной и внутренне ничтожной власти поставила красноржего старичка в презренное отношение к Кирджали. Место же писателя, в данном случае автора, — там, где Кирджали. Пушкин не хотел бы подчиниться насильственной необходимости социального закона. Но уйти от него можно только в анархическую субъективность, а это для Пушкина 30-х годов немислимо. Вся его художественная манера удостоверяет это. И вот, не разрешив до конца проблему соотношения творческой свободы поэта и социальной закономерности всякой человеческой деятельности, Пушкин ищет выхода из противоречия в том, что поэт — там, где красота, гармония, высшие проявления человеческого духа, там, где свобода, и там, где торжествует народная душа. Тем самым поэт как бы не принимает участия в столкновении социальных сил, но лишь изображает их, и тем самым поэт неизбежно становится на сторону народной борьбы за свободу, в которой он и обретает высшие ценности духа. Он как бы поддерживает в этой борьбе не ее непосредственно-социальные силы, а ее духовную красоту. Так сочетаются внешнее бесстрастие с внутренней оценкой, — и не только в «Кирджали», но и в «Капитанской дочке». Так автор, как образ, получает тоже социальное обоснование, и в этом он равен героям своего произведения. И в то же время его социальное обоснование иное, чем у героев: они включены каждый в одну только социальную сферу, и

их внутренний мир замкнут кругозором их социального типа, автор же охватывает всю совокупность социальных сил, он вмещает в себе самую структуру соотношения и конфликтов всех социальных сил. В этом смысле он свободен. Но его свобода выражается в свободном признании одной из этих сил (народа) правой, а других виноватыми, и в этом смысле он народен.

Такое понимание социального места художника, творца вообще, объективно выраженное и в пушкинской стилевой системе 30-х годов, нашло свое прямое образное воплощение и в стихах, и в прозе, и в плане-наброске драмы о крестьянской войне в Германии, так называемых «Сценах из рыцарских времен». Здесь Пушкин пытался сформулировать свою концепцию места поэта и ученого, творца культурных ценностей, в классовой борьбе. Эта концепция, насколько можно судить по незавершенному произведению, та же, что и в «Кирджали» и в «Капитанской дочке»; она же ляжет в основу дальнейших исканий преемников Пушкина. Недаром манера изображения лиц в «Кирджали» через вещественные детали сближается с гоголевской, а сатирический портрет краснорожего старичка особенно. Здесь нет необходимости искать влияний — ни влияния Пушкина на Гоголя, ни влияния Гоголя на Пушкина (хронологически последнее не исключено); здесь, очевидно, единство художественного вывода из близких идейных посылок, единство, проступающее, несмотря на большие различия общей манеры обоих писателей. Недаром пушкинская манера отразится — по-иному и иными сторонами — у Лермонтова, опять-таки несмотря на кардинальные различия обоих поэтов.

Герои «Сцен из рыцарских времен», Франц и Бертольд, — поэт и ученый. Оба они бедняки. Оба окружены острой борьбой классов. Драма разворачивается как явно социальное полотно. Пушкин мыслит в ней точными классовыми категориями. Перед нами три класса, взаимоотношение которых характеризует сущность позднего средневековья: феодалы-рыцари, буржуазия, крестьянство. Основной конфликт классов, приводящий к вооруженной борьбе, — конфликт рыцарства и крестьянства. Положение буржуазии меже-

умочное; буржуа эгоистичен, осторожен, буржуа лукав; он оппортунист, он пошл. Рыцарство грубо, бескультурно, нагло, жестоко, заносчиво и бесчеловечно. Правда может быть только на стороне крестьянства. Характеристика эпохи дана не столько в формах культуры, идеологии, эстетики, сколько в реальной практике социальных сил. Действующие лица, Альбер, Клотильда, граф Ротенфельд (феодалы), Мартын, Карл (буржуа) очерчены не столько индивидуальными, тем менее культурно-эстетическими признаками, сколько собирательными признаками своей классовой практики. И вот, в этом мире классового презрения, с одной стороны, ненависти — с другой, пошлого делячества и «здорового смысла» — с третьей, — неприкаянные блуждают поэт и ученый, не принадлежащие ни одному из действующих в обществе классов. Но логика жизни делает свое дело. Оба они оказываются не только союзниками, но и участниками бунтующего народа: Франц возглавляет восстание крестьян, Бертольд взрывает изобретенным им порохом стены феодального замка. Так происходит объединение свободного творчества с правым делом народа, неосуществимое, по мнению Пушкина, в условиях русского крепостничества. Пушкин хорошо знал, еще от Баранта, что владение техникой — сила, без которой нет победы в классовой борьбе. Следуя историкам, он показывает, что латы и стены замков гарантируют власть феодалов. Эту же мысль, как известно, он мог встретить у А. А. Бестужева-Марлинского. Но он стоит и здесь на позициях, отличных от французских историков и наивно верящего им Марлинского. Для них крушение власти феодалов — в переходе культуры, техники в руки буржуазии. Пушкин же отводит буржуазию и выдвигает свою концепцию: объединения культуры, творчества с народом. «Запрет его в тюрьму, — говорит Ротенфельд о Франце, — даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся», — и рыцари вторят ему: «Быть так». Из пушкинского плана можно усмотреть, что Бертольд взорвет стены замка и они действительно поднимутся на воздух и разлетятся. Сохранив мысль о некоей надклассовой свободе поэта и ученого, Пушкин

привел их к восставшим крестьянам, с которыми они, однако, не сливаются,— и их творчество нового побеждает устаревшую технику феодалов. Отсюда и появление в конце плана Фауста на хвосте дьявола и тема книгопечатания, «тоже своего рода артиллерии», тоже творческого создания, рушившего феодализм, сломившего духовные оковы средневекового угнетения. И эта мысль о порохе и книгопечатании — общая в те годы для передовой мысли всей Европы¹. Но и доктринеры Запада, и Марлинский, и Полевой понимали ее все же романтически, в частности Марлинский или Полевой, и вне демократических выводов социологии Пушкина. Между тем именно эти демократические выводы позволили Пушкину дать в своем наброске ту законченно-социологическую концепцию не только исторической эпохи, но и судьбы и характера каждого из его героев в отдельности, равной которой нет в эту эпоху в исторических романах, повестях и драмах ни на родине Тьерри, ни у Марлинского и Полевого. Буржуазные идеи социологии Тьерри или Гизо отразились и в художественной практике литературы, близкой им в своем существе. Марлинский до конца остался энтузиастом молодого Гюго, и буржуазный индивидуализм определил не только внесоциальность, но и внеисторизм характеров героев его романтических повестей. И даже у Мериме, во многих отношениях близкого Пушкину, даже в его «Жакерии», — близкой (как это указывалось нашей наукой) «Сценам из рыцарских времен», — все же нет не только демократической идеи Пушкина, но и его социологизма: самая борьба низов с феодалами у него представлена в тонах некоего метафизического скепсиса, не допускающего уяснения социального смысла конфликта, основной же сюжет судьбы главного героя разрешен в плане именно индивидуальной судьбы, не соотношенной с судьбами борющихся в истории социальных сил. В этом смысле и «Жакерия» не исторична, если понимать историзм в плане идей, осуществленных в 1830-х годах творчеством Пушкина.

¹ «Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами дворянчиками — латы распались в прах», — писал, например, Марлинский в «Московском телеграфе».

Подобно тому как «Евгений Онегин» являет идейный и художественный итог творческого развития Пушкина в 1820-е годы, высшим творческим достижением Пушкина в 1830-е годы, как бы фокусом его идейных исканий и открытий последних лет, явился «Медный всадник». Не случайно эта небольшая, но необъятная по значению и глубине поэма выросла из неосуществившегося замысла второго пушкинского романа в стихах, начатого той же строфой, что «Онегин», романа о Езерском. Не случайно и повторение в «Медном всаднике» имени героя первого романа, подчеркнутое в тексте поэмы:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно...

Между тем ведь по своей характеристике, как индивидуальной, так и социально-культурной, Евгений поэмы не имеет ничего общего с Евгением романа.

В «Медном всаднике» Пушкин подводит итоги своим методологическим исканиям 20-х и 30-х годов в том отношении, что он обосновывает своего героя и политической проблематикой государственного бытия, — как в «Борисе Годунове», — и социальной проблематикой классовой судьбы, — как в прозе последних лет.

Герой «Медного всадника» определен социально с величайшей остротой и ясностью. Как известно, он являет ранний образец того социального типа героя, которому суждено было большое будущее в дальнейшем развитии русской литературы, типа «бедного чиновника». Пушкин почти не вводит в его характеристику индивидуальных черт; мы не видим, добр ли он или зол, вспыльчив или спокоен, вял или горяч, даже не знаем, глуп ли он или умен; но зато мы видим, что он беден, что он нечиновен, что он — маленький, «незначительный» человек, стоящий на самом низу социальной лестницы, конечно, в пределах официально, условно привилегированного слоя. Его обществен-

ный облик заменяет личную характеристику¹. У него нет, да и не может быть характера, отличного от узенькой суммы его социальных признаков, как маленького человечка и как жертвы общества, потому что его общественная незначительность не дает ему возможностей ни выявить свой характер, ни, следовательно, образовать его. Отсюда и его размышления в начале поэмы, и то — «что мог бы бог ему прибавить ума и денег». Ведь и здесь это «ума» вовсе не говорит о глупости; здесь ум означает, конечно, не столько способность мыслить, сколько способность «устраиваться» в жизни; то есть признак индивидуальный и оценочный в категориях общечеловеческих (ум) переключен тоже в признак непосредственно-социального бытия. И весь внутренний мир Евгения замкнут робкими мыслями о деньгах, о его бедственном положении и о свидании с Парашей. Не менее выразительны и мечты Евгения о будущем, исключенные Пушкиным из поэмы, мечты тоже очень робкие, ограниченные его бедностью и нечиновностью. Собственно говоря, весь внутренний мир Евгения в поэме сведен к двум координатам, исчерпывающим всю сущность его бытия: он беден и нечиновен. Эти же тематические координаты определяют трагические судьбы героев петербургских повестей Гоголя; деньги и чины управляют людьми, тяготееют над их жизнью, образуют их личности. Деньги (бедность и затем богатство) губят Черткова — Черткова; ничтожный чин приведет к мании величия Поприщина. Обе темы сойдутся в «Шинели». Акакий Акакиевич потерял облик человеческий и потому, что он не имеет денег, и потому, что он не имеет сколько-нибудь стоящего чина. Это же объединение обеих тем —

¹ В. Я. Брюсов в своей прекрасной статье «Медный всадник» писал: «Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя. В ранних редакциях повести, Евгений еще довольно живое лицо. Пушкин говорит определенно и подробно и о его житейском положении, и о его душевной жизни, и о его внешнем облике». Приведя соответственные варианты рукописей, В. Я. Брюсов указывает, что все индивидуализирующие черты затем исчезли из текста поэмы. Он отмечает также, что «Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт» даже изображение жилья Евгения. Полн. собр. соч. Пушкина под редакцией С. А. Венгерова, т. III, СПб., 1909, стр. 461.

в образе Евгения в «Медном всаднике». Отсюда и глубокое соотношение внутреннего развития обоих великих произведений. Оба героя, и пушкинский, и гоголевский, сосредоточили все свои скромные душевные силы, всю свою радость на одном предмете, — и они оба лишились его, и оба они столкнулись при этом с силами государства; и там и здесь сюжет разрешается мстительной погоней призрака за своей жертвой по ночным улицам Петербурга. Но если у Пушкина государство воплощено в ослепительно прекрасном образе бронзового кумира, то у Гоголя конфликт бедного чиновника с государством реализуется в его столкновении с гнусным и карикатурным «значительным лицом»; и если у Пушкина бронзовый кумир гонится за бедным чиновником, то у Гоголя бедный чиновник гонится за представителем государственного аппарата и карает его. Нет необходимости искать в «Шинели» ни подражание «Медному всаднику», ни полемику с пушкинской поэмой. Дело ни в том ни в этом, а в аналогичной теме, разрешенной на различных этапах общественно-идейного развития. Между тем социологический угол зрения у обоих писателей аналогичен, как и тема. Ведь и в «Шинели» образ Акакия Акакиевича как бы сведен к социально-типологическим признакам, и здесь герой лишен возможности индивидуализации не произволом писателя, а своей социальной приниженностью. Можно, пожалуй, сказать, что если «все мы вышли из-под «Шинели», то «Шинель» — есть следствие «Медного всадника».

Сопоставление «Медного всадника» и «Шинели», вполне правомерное, несмотря на явное несходство индивидуальной манеры Пушкина и Гоголя, проясняет смысл и значение еще двух особенностей пушкинской поэмы и образа ее героя. Во-первых, в отличие от большинства других произведений того же Пушкина, «Медный всадник» построен только на одном единственном образе героя-человека. Между тем зрелому Пушкину чаще всего было свойственно организовывать произведение, поэму, или драму, или даже прозаическую вещь, на сопоставлении и противопоставлении двух или более героев, воплощающих в своих типических личностях исторический и идейный конфликт про-

изведения. Онегин и Татьяна, Петр и Мазепа (и еще — Карл XII), Моцарт и Сальери, Гринев и Пугачев (и еще Швабрин), Сильвио и Граф, Барон и Альбер, Дубровский и Троекуров — таковы примеры этих персонафицированных конфликтов. Этой манере противостоит Кирджали, но и он окружен контрастными образами, с одной стороны, и поддерживающими его образами Кантагони, Сафианоса — с другой. Евгений совершенно одинок в поэме. Даже Параша реально отсутствует в ней. В «Медном всаднике» вообще, кроме Евгения, нет ни одного человека, — помимо вступления, где фигурирует Петр I. В самой же поэме конфликт возникает не между Евгением и другим человеком или другими людьми, а между Евгением и статуей, памятником, выражающим идею государственности и движения страны вперед. Человек противостоит идее, силе, более чем личной, более чем индивидуально-человеческой, силе вполне реальной, так как она являет социальный результат совокупности стремлений государственно-организованных масс. Это сопоставление в конфликте человека и идеи может осуществиться потому, что и сам этот человек истолкован как явление не индивидуальное в своем сюжетном одиночестве, как явление социально-массовое, как один из тех самых миллионов, которые реально образуют в своей совокупности государство. Евгений — как человек, борется с Евгением — частичкой в государственном механизме, и потому самый конфликт его с Всадником, и погоня за ним Всадника — это ведь его же собственное представление, его безумие, но и страшная реальность его духовного раздвоения. Евгений — жертва социальной реальности истории, и он же часть ее, ее результат, ее проявление. В этом его противоречие и его трагедия. Таким образом, именно доведенная до конца социальная характеристика Евгения, снявшая необходимость индивидуализирующих дифференциальных признаков его как личности, позволила Пушкину открыть всю силу конфликта в нем одном, в его двусторонней соотнесенности с тем, что в данном случае должно быть обозначено как среда, с русской государственностью данного социально-политического формирования. Проблема здесь настолько социологизировалась, что не

потребовала индивидуальной персонификации обеих борющихся сил. Она замкнулась в образе соотношения человека со своей собственной средой, своей собственной и потому не выраженной в другом человеке. Так Пушкин, открывший принцип объяснения человека его средой, сначала национально-исторической, а затем и социально-исторической, углубляясь в раскрытие этого принципа, открыл глубоко заложенное в нем противоречие: среда, причинно объясняя человека, не может еще слиться с этим человеком, проникнуть в него: она остается его причиной, и, будучи законом его бытия, она превращает его в свое следствие и в свою жертву. Реальная социальная действительность как среда вступает в конфликт с личностью, порожденной ею. Поэма огромного обобщения может ограничиться одним действующим лицом, несущим в себе все трагическое столкновение социальных сил. Аналогичное понимание проблемы ляжет в основу «Шинели», где Акакий Акакиевич явится хоть и не единственным, но почти единственным действующим лицом; впрочем, значительное лицо, воплощающее античеловеческую силу социальной неправды, все же отделено от образа Акакия Акакиевича. Тем не менее «одногеройная» композиция «Шинели», несходная в существе своем с «одногеройными» построениями романтиков, чуждых проблемы реальной среды как основы определения самого героя, восходит именно к типу построения «Медного всадника», так же как еще более отчетливые в этом смысле произведения учеников Гоголя, например, некоторые вещи писателей натуральной школы, так же как более сложные, но все же организованные вокруг одного центрального героя композиции Тургенева, и типа «Рудина», и типа «Дневника лишнего человека» и даже, по-своему, — «Призраков» или «Довольно».

Вторая особенность «Медного всадника» в решении проблемы героя, также обусловленная законченной социальностью его характеристики и также ведущая нас к Гоголю, и в частности к «Шинели», — это незначительность, неказистость героя поэмы. Ведь перед нами поэма, притом поэма высокая, трагическая, а не нравоописательный очерк, не бытовая и шутивная

песка вроде «Графа Нулина». Герой поэмы, да и вообще произведения высокого плана бывал в прежней традиции фигурой положительной, так сказать, идеальной. В системе мышления романтизма он мог быть, разумеется, не «добродетелен», но если он не был образцом добра, он был яркой, значительной личностью хотя бы в самом зле. И даже у Пушкина Мазепа заслуживает проклятья, но он — крупная фигура; да ведь в поэме есть и бесспорно положительный образ Петра. И в других вещах — Татьяна, да и Онегин, в конце концов и Германн, и Дубровский, и Гринев, и Пугачев, и Кирджали, и другие герои — либо симпатичны автору, либо могучи, либо и то и другое; с Евгением в «Медном всаднике» входит в высокую литературу герой, не идеальный и нимало не крупный, а все-таки трагический герой, а не простой объект нравоописательного изображения. Это связано с двумя положениями, объективно заключенными в социологическом методе, обретенном Пушкиным. С одной стороны, этот метод, выдвигающий в качестве принципа и основы общественного бытия социальный коллектив, — демократичен по существу, неизбежно тяготея к возвеличению народной массы. Он вступает в борьбу с романтическим и буржуазным культом личности, вознесенной над другими. В идее всякая личность, будучи выделенной из ряда других, привлекая к себе внимание и сочувствие поэта, а стало быть, и читателя, становится в романтическом мироощущении или в пору еще не преодоленных романтических привычек мысли — божеством, героем, прекрасным или титаническим идеалом. Она ослепительна, полноценна, она выдвигается вперед уже потому, что она индивидуализирована, в отличие от массы других людей, взятых вместе и потому теряющих в своей выразительности и значении, — подобно тому как любое эгоистическое *я* дороже и ярче для самого себя всех *не я*, вместе взятых. Наоборот, социологическое мышление Пушкина в «Медном всаднике» ликвидирует индивидуализацию любого из массы, но не противопоставляет ей личность героя, ибо он объективирован до конца; он — *не я*; он не соотнесен с *я* поэта и *я* читателя; он не отделен от массы, в которой он — рядовой член. Но так как в ка-

честве реальной основы всякого я выступает теперь реальный социальный коллектив, он, отдельный человек, будучи одним из многих, все же вмещает в себе высшие конфликты бытия. Вне влияния коллектива нет никого. Только самой себе личность представляется исключением; на самом деле, объективно, она — правило. Следовательно, носителем высоких и великих проблем бытия может и должна стать рядовая личность. Это не значит, что в мире нет талантливых, сильных людей, но это значит, что и они, подобно неталантливым и слабым, испытывают неукоснительное действие социальных законов и не могут вознестись над ними. Поэтому трагедия слабого и незначительного человека в принципе равна трагедии сильного и блестящего человека, как частное проявление того же единого закона.

С другой стороны, пушкинский незаметный герой — все же именно герой, трагическое лицо, потому что за плечами его бесцветной незначительной личности множество таких же личностей, потому что закон его бытия — не только индивидуальный мелкий закон его личности, а закон, движущий жизнью массы людей. Маленькая единица, будучи включена в ряд множества таких же единиц, образует вместе с ними могучую силу. Евгений одинок и в поэме, и в жизни. Но его одиночество — образчик множества одиночеств, и это наполняет не его, но его образ трагической силой. Это не то соотношение единицы и массы, что будет потом у Горького, Маяковского, Шолохова. У них взаимоотношение единицы и массы не механическое, а органическое; у них могуч и трагичен может быть не только образ героя, но он сам, ибо в нем заключено, выражено общее массы, коллектива, народа. Он сам и есть этот коллектив в диалектическом единстве личного и общего.

Таким образом, особенность героя «Медного всадника», как незначительного героя, несла в себе противоречие: он был героем как представитель массы, и он же был незначительным человеком как только один из массы. Иначе говоря: он был ничтожеством как одинокий и безликий человек, отделенный от людей законом своего бытия, и он был силой в совокупности

тысяч ему подобных, как он, одиноких и отделенных от других. Таких же «маленьких» людей, представляющих от множества и в сущности бунтующих и во имя своей слабости и от лица многих, мы увидим у Гоголя, — и наиболее полным воплощением их явится Акакий Акакиевич. Таков же будет и Макар Девушкин, и многие герои натуральной школы. И еще Лев Толстой будет отправляться от того же способа видеть вещи, выдвигая своего бесцветного и безликого, «круглого», Платона Каратаева, абсолютно одинокого, отделенного автором от всех и вся, в качестве эталона самого большого и важного для него множества массы — народа.

Противоречие метода критического реализма, созданного Пушкиным, не только обнаружилось в образе его Евгения объективно, но и легло в основание сюжета и композиции «Медного всадника». Иначе говоря, это противоречие стало в поэме не только признаком метода, но и содержанием, даже темой. Оно проявилось и само по себе сделалось объектом художественного изучения и воплощения. Следовательно, оно созрело, оформилось и определилось и, как всякое исторически закономерное противоречие бытия, обнаружившись в искусстве, оно предстало как трагедия. Впрочем, нельзя не вспомнить здесь того, что это противоречие, раскрытое Пушкиным еще в первой половине 1830-х годов, оставалось скрытым для глаз его современников, хотя оно реально уже разъедало их сознание; и вскрылось оно для других писателей только позднее, по преимуществу в 1850-х годах.

Собственно тема «Медного всадника» — это, как известно, конфликт личности и государственного начала, символизированного образом Фальконетова памятника. Этот конфликт человека-единицы с государством разработан Пушкиным в обобщенном, философском плане, как конфликт единичного человеческого бытия, частных целей человека с общими коллективными целями массы, имеющими общий характер движения, и именно движения вперед, прогресса. Этот конфликт в свою очередь предстает как проявление самого общего, принципиального конфликта центростремительных и центробежных сил в человеке и,

еще шире, — конфликта частного бытия и общего закона того же бытия. Частное бытие узко и конкретно. Общий закон бытия идеален, и он тяготеет над каждым частным бытием. Иначе и нельзя было мыслить в эпоху, которая обрела сознание объективной конкретности бытия и его закономерности, но не поднялась до диалектического единства понимания частного и общего. Это была непреодоленная традиция романтизма, все еще видевшая в человеке отъединенную индивидуальность, хотя уже реализм и возвел эту индивидуальную личность к основам коллективного бытия. В основании своем это был непреодоленный индивидуализм мироощущения, отражавшего реальность буржуазного мира, в сложном борении с принципом коллектива нарастающей внутри этого мира демократии. Устремление критического реализма уже у создателя его, Пушкина, направляло его к подлинно демократическому сознанию массы как основе исторического бытия. Но это происходило в условиях буржуазного демократизма. Романтический индивидуализм еще не был преодолен. Поэтому на данном этапе реализм являлся к р и т и ч е с к и м. Противоречие стиля было отражением противоречия самой исторической действительности. В «Медном всаднике» оно выразилось в столкновении Евгения с бронзовым кумиром и в противоречии содержания, трактовки самой темы. В самом деле, тема этого произведения — борение личности с государственной силой общего. Личность подчинена общему, и это закономерно, необходимо. Частные цели и индивидуальное счастье Евгения при столкновении с целями поступательного хода государственности должны уступить, должны быть принесены в жертву. Таков закон иерархии бытия, и этот закон благ.

Но личность подчинена общему, закону государственного бытия и историческому движению целого, вовсе не только методологически, формально, как частное общему, — но и совершенно реально. Она вполне ощутительно испытывает тяжкое давление реальных проявлений закона, вознесенного над нею как сила, чуждая ее личных целей. Закон государственной необходимости привел к правильному дей-

ствию Петра, созданию города над морем (или, по варианту: «под морем»); этот закон привел к гибели Параши, крушению личной жизни Евгения. Государство проехало колесом своей триумфальной колесницы через живую душу человека. И то, что личность не логически подчинена общему, а испытывает реальный гнет его, — печально и тяжело. Так формируется противоречие между признанием благой закономерности подчинения частного общему (прогресса) и признанием того, что личность-то несправедливо страдает от этого же подчинения. Это противоречие сможет быть устранено только сознанием, которое не будет отделять общего от личного, которое в самой личности увидит полноценное переживание общего, которое поймет, что и свобода-то есть познанная необходимость.

Между тем обнаружение указанного противоречия и самой эпохи и ее литературного стиля у Пушкина приводит именно к тому, что у него в «Медном всаднике» герой и скреплен со средой — государственным бытием, и отделен от нее, причем отделен трагическим конфликтом. Он — чиновник, средний человек, один из составляющих государство, но его личное бытие ограничено индивидуальными целями, оно «романтично», оторвано от общего, от среды, и потому оно ничтожно, и сам отъединенный, «романтический» человек, Евгений — бессилён, и потому он страдает и гибнет. В самом деле, жизненные интересы Евгения убоги именно своей отъединенностью от общих целей. Ведь вот Петр во вступлении к поэме тоже столкнулся один на один с той же стихией, которая погубит Евгения. Недаром на берегу пустынных волн стоял он один, прямо, лицом к лицу со слепой силой стихии. И он победил ее, потому что его цели — общие, государственные, прогрессивно-исторические. Они сформулированы Пушкиным: «Отсель грозить мы будем шведу...» и т. д. А Евгений побежден, потому что его цели — только частные, только человечески-интимные, личные. В этом смысле контрастно сопоставлено столкновение со стихией Петра и Евгения, и мысли обоих. «И думал он» — Петра противостоит «О чем же думал он?» — Евгения, и грандиозным замыслом Петра противостоят маленькие думы Евгения о том,

Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь,
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег... и т. д.

Как известно, кроме этих размышлений Евгения, не чуждых даже эгоистического чувства зависти, в первой редакции были еще другие, рисующие предел его мечты, замкнутой в круге домашнего уюта и скромного благополучия с Парашей:

Что вряд еще через два года
Он чин получит...
...Тут он разнежился сердечно
И размечтался, как поэт:
«Жениться? Что ж? Зачем же нет?
И в самом деле? Я устрою
Себе смиренный уголок,
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула, шей горшок
Да сам большой... Чего мне боле?
Не будем прихотей мы знать,
По воскресеньям летом в поле
С Парашей буду я гулять;
Местечко выпрошу; Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят».

Пушкин отбросил этот внутренний монолог Евгения, вероятно, повинувшись закону экономии средств. Но, может быть, сыграло здесь роль и то, что этот монолог создавал тон иронии по отношению к Евгению («разнежился» и ироническое «как поэт»), принижал Евгения, представляя его уж очень «житейское» отношение к любви как и приниженное — «местечко выпрошу». Такой тон по отношению к Евгению мог снизить трагизм дальнейшей его судьбы, трагизм всего его облика и самую мотивировку его безумия. Между тем противоречие права личности на свое, личное счастье и общего закона, который есть и сила и высшее право, разовьется впоследствии в литературе середины XIX века, в образах «лишних людей», в трагической безнадежности тургеневского мироощущения, во всей проблематике критического реализма — до Толстого и, по другой линии, до Чернышевского.

Проблема гнета общего, уже потому, что оно общее, поскольку частное и личное выдвигает право своего «я» на свободу от какого бы то ни было ограничения, уже была выдвинута Пушкиным в 30-е годы и в общепсихологическом плане. Отсюда в стихотворении «Из Пиндемонти»:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божесгвенным природы красотам
И пред созданными искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

Разумеется это «от царя — от народа» — есть реальное переживание сдавленности личности и в условиях политического гнета самодержавия и в условиях социального гнета буржуазной демократии, буржуазного парламентаризма. Личность бунтовала, недовольная гнетом буржуазной «свободы», обратившейся в действительности в подавление свободы народа и свободы творчества во имя свободы эксплуатации и наживы. Это чуял Пушкин, сам уже чуждый эгоистических устремлений индивидуализма. Но «Из Пиндемонти» — это только одна сторона конфликта. Другая — в стихотворении того же 1836 года, того же стилистического плана, даже того же размера — александрийского стиха, вплоть до одинаковой концовки в виде нерифмующей и неполной, как бы обрывающейся на середине (как раз на цезуре третьей стопы) стихотворной строки¹, — в стихотворении о кладбищах: «Когда за городом задумчив я брожу...» Здесь сталкиваются как бы две России: одна — петербургская, чиновничья, торгашеская, лживая, искусственная, страшная; и другая — народная, торжественно-величественная, мощная отчизна, где и смерть легка, мирна, и не страшна, ибо смерти в сущности нет, а есть вечная жизнь природы и народа, того общего, что благостно

¹ В стихотворении «Из Пиндемонти»: «Вот счастье! вот права». В стихотворении о кладбищах: «Колебясь и шумя...»

поглощает мятушуюся эгоистическую личность, ту личность, которая в городском, буржуазно-чиновничьем существовании выставляет себя нагло и пошло. Здесь именно о б щ е е побеждает морально и философски, ибо оно вечно, оно не знает смерти, обесмысливающей мелкие стремления личности. И опять — в сопоставлении этих двух стихотворений — противоречие не разрешается до конца. Счастье и права личности противостоят бессмертию, мощи и высшей правде общего бытия родины. Но ведь и в стихотворении «Из Пиндемонти» личное счастье обретается в соприкосновении личности с высшей и бессмертной сферой природы и творчества. Личное должно уступить, хотя Пушкин и не знает еще, как же быть с его личным правом. Так и в «Медном всаднике», и фактически, реально, и морально, и идейно в конфликте Евгения и бронзового кумира побеждает именно бронзовый кумир, то есть идея государства, символ общего, а Евгений побежден, и Пушкин признает законность его поражения. Потому-то в поэме перед нами не противостояние двух людей, Евгения и Петра, а противостояние человека и о б щ е г о — государства, воплощенного в памятнике. Петр I вовсе и не появляется в поэме, он появляется только во вступлении к ней, в самом же тексте ее Петра, человека, могучей личности, нет, а есть статуя, символ, идея, выражающие бессмертье дела Петра, как дела государства в целом. П а м я т н и к у, вечно несущемуся вперед кумиру, противостоит просто человек, — любой из множества единиц — Евгений, вынутый из социальных соотношений, из коллектива и потому теряющий дифференциальные признаки и даже фамилию, а сохраняющий только имя. Ведь имя — это знак личности, домашнего, узкого в человеке, фамилия — это социальное обозначение человека, это — его место среди других людей, его социальная связь с другими людьми. И Пушкин отбрасывает фамилию: «Прозванья нам его не нужно...» А ведь фамилия Евгения — дворянская, некогда даже знатная («Хотя в минувши времена/ Оно, быть может, и блистало, /И под пером Карамзина/ В родных преданьях прозвучало»). Но все это прошло: Социальная история России лишила Евгения его

сословной традиции, и он стал просто Евгением, неким человеком-жертвой вообще, единицей, поглощаемой государством и страдающей от этого ¹.

Сочувствие и жалость к Евгению-жертве сближает «Медного всадника» с «Шинелью», с «Бедными людьми», с протестующей и гуманной реалистической литературой середины века. Величие и победа бронзового кумира, как государственной идеи, над личностью сближает «Медного всадника» с классицизмом, с его культом отвлеченного разумного общего, и именно государственного, подчиняющего личные устремления и поглощающего индивидуальность. Поэтому в пушкинской поэме возникает некое веяние XVIII столетия, некая переключка с классицизмом. В работе о «Медном всаднике» Л. В. Пумпянского указаны многочисленные параллели образной системы и стилистики пушкинской поэмы — и оды русского классицизма, именно оды, самого государственного жанра поэзии этого стиля; эти параллели касаются вступления к поэме, а в тексте ее относятся именно к местам, связанным с «кумиром», но не с Евгением. Так и должно быть. Дух классицизма овеивает в сущности не всю поэму, а именно тему Петра и Медного всадника. Это опять вовсе не «влияние» архаической оды на Пушкина 30-х годов, а идеологический фон, созданный Пушкиным в подкрепление смысла и мощи того элемента конфликта поэмы, который соотнесен с культурой классицизма, с идеями оды. И этот идеологический фон выражен стилистически путем окраски текста соответственных мест поэмы тоном государственной поэзии од. С другой стороны, эта поэзия од не только угнетает и обвиняет Евгения, но и служит мостом, соединяющим эпоху Петра с эпохой Евгения, образует стилистически выраженную традицию реальной русской государственности XVIII столетия и ее побед. О победе Петра над стихией, победе, вознесшей великолепную столицу на «топи блат», прямо говорится во вступлении к поэме. Но и здесь, и в других местах поэмы через стилистику

¹ Герой «Кавказского пленника» и Алеко тоже не имеют фамилии. Безыменность героев и тогда была проявлением их вне-социальности, но иной — романтической.

сды выражено все то великолепие побед государства Петра, которое породило одическую поэзию и объективно воплотилось в ее стилистике.

Громозвучной поэзии победоносного кумира противостоит в поэме «прозаичность» стилистики, воплощающей тему Евгения. В этом — тоже поражение Евгения в его попытке бороться против кумира. При наличии расчлененности представления о поэтической и прозаической стихии речи, первая непременно, особенно у Пушкина, становится выражением и оценкой «высокого», вторая — «низкого». Поэтому прозаически-обыденная, «мелкая», житейская манера речи в изображении Евгения, противостоящая высокой стихии одического в местах, посвященных кумиру, — это поражение Евгения. Но это же — и интимность разговора человека о человеке. Поэт — голос истины — венчает бронзу кумира. Поэт-человек рассказывает печальную повесть о страданиях человека. Так осуществлен переход от оды к «прозе» в стихах уже в конце вступления, когда вдруг после громозвучной славы граду Петрову зазвучали трагические и неожиданно-интимные ноты:

Была ужасная пора...
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Отсюда и это человечески-дружеское, теплое «друзья мои», и весь этот тон живого голоса простого рассказчика, сменившего поэта, поющего гимн, обращенный векам, или оратора, вещающего о победе. Это же противопоставление, стилистически реализующее основной конфликт поэмы, выражено и в ее ритмическом рисунке, в противостоянии победоносно-маршевой четкости ритма стихотворных строк, замкнутых синтаксически, — для темы кумира, и настойчиво повторяющихся переносов, спотыкающегося ритма стихов — для темы Евгения. В самом деле, настойчивость переносов здесь поразительна, — и они исчезают, как только поэт покидает Евгения. Появляются они в поэме вместе с Евгением:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно...

Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой...

И так, домой пришел, Евгений...

О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом...

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть...

Он также думал, что погода
Не унималась; что река
Все прибывала; что едва ли...

Так он мечтал. И грустно было...

Не так сердито... Сонны очи...

Сидел недвижный, страшно бледный

Евгений. Он страшился бедный...

и т. д. все время — вплоть до кульминации поэмы,
где опять:

Раз он спал
У невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер. Мрачный вал...

Вскочил Евгений, вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить и вдруг
Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал...

и т. д. — вплоть до концовки, где опять — подряд переносы. И вот в эту-то сбивчивую, ритмически задыхающуюся, нетвердую, неуверенную (именно в ритико-синтаксическом рисунке, а не в синтаксисе настоящей прозы, как, скажем, у молодого Достоевского) речь врывается чужеродная ей торжествующая ритмизация отчетливых строк о кумире, подчеркнутых синтаксически в своей твердости, например:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!

Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В конце почти каждого стиха не только точка, но, больше того, восклицательный или вопросительный знак, рубящий стих, вздымающий его интонацию к концу. В начале стихов — и морфологическая анафора вопросительных: «какая, куда», и восклицание «О». В самом движении поэтической речи — покой власти, уверенно уравнивающий ритм и синтаксис, звучание и смысл стиха.

Ритмический и стилистический контраст перемежающихся тематических отрывков Евгения и кумира — это как бы речевое воплощение неслиянности личности и государства, общего разрыва, противоречия между ними, обнаружившегося тогда, когда личность была окончательно выведена Пушкиным именно из среды, из общего, того самого реального социального общего, которое тяготело над нею и как величие истины, и как кошмар личного страдания. Между тем и то же противоречие, и принципиальная победа в нем общего, народно-государственного начала воплощены и в другой особенности стиля «Медного всадника» (как и стиля поэзии Пушкина 30-х годов вообще). Разорванный противопоставлением тем борющихся начал, Евгения и Петра, стиль Пушкина все же един в качестве стиля не индивидуального, а общего, общенародного. Это предел, к которому стремился «протеизм» Пушкина. Окраска его речи обусловлена не личностью автора, а двояко-объективной сущностью изображаемого (Евгения и кумира) и, еще выше, объемлющим эту двоякость единством объективной реальности общенародной стихии языкового творчества России вообще. Пушкин может сказать «мой Евгений», может вопрошать и восклицать, — все равно его речь — не речь одного человека, а общая русская речь. Ее норма и закон — не в индивидуальности выражения, а в кристаллизации речевых навыков всего народа. Отсюда и «антиметафоризм», свойственный вообще слогу зрелого Пушкина и нашедший свое полное идейное обоснование именно в тексте «Медного всадника», та общая тенденция Пушкина к

«общему» языку, которая являлась выражением его стремления писать языком, данным ему историческим творчеством народа, а не языком, творимым индивидуальной волей поэта. Именно эта тенденция позволила Пушкину стать создателем современного русского литературного языка, так как он выступил в роли гениального кодификатора стихийного народного дела. «Грамматика не предписывает законов языку, но изъясняет и утверждает его обычаи», — писал Пушкин в 1833 году. Эта формула внешне не была нова, аналогичную мысль в России высказывал еще Сумароков. Но эта формула выражала и стилистическую позицию Пушкина, глубоко новаторскую. Это была концепция стиля также как объективного начала, с которым сливается субъективный замысел художника.

Трагедия неслиянности и неразрывности личности и государственного начала выражена в «Медном всаднике» в судьбе Евгения как трагедия личности. Но в поэме выражена и другая грань того же конфликта — трагедия уже не личности, страдающей от тяготеющего над нею закона общего бытия, а самого этого общего, трагедия самого государства, как оно представало оку Пушкина. Заключалась она в том, что бронзовый кумир государства и прогресса побеждал маленькую по сравнению с ним личность в идее, а реально, не в идее, не в больших масштабах общесоциального прогресса, а в каждодневном бытии побеждал не Медный всадник, а побеждало иное, тоже мелкое, пошлое и дурное — побеждало рабство, подлость, угнетение, бездарность, образчиком которых служил режим бюрократов, торгашей, тиранов пушкинского времени. Мощная и дикая стихия слепой силы, скованная государственностью, — в образной системе поэмы стихия бунтующей природы, — покорила. Личное счастье Евгения погибло в водовороте событий. Что же воцарилось, что реально празднует победу на развалинах счастья Евгения? Чему принесен в жертву «бедный, бедный мой Евгений?» Пушкин отвечает на этот вопрос:

.....утра луч
Из-за усталых бледных туч
Блеснул над тихой столицей,

И не нашел уже следов
Беды вчерашней; багряницей
Уже прикрыто было зло.
В порядок прежний все вошло.
Уже по улицам свободным
С своим бесчувствием холодным
Ходил народ. Чиновный люд,
Покинув свой ночной приют,
На службу шел. Торгаш отважный.
Не унывая, открывал
Невой ограбленный подвал,
Сбираясь свой убыток важный
На ближнем выместить. С дворов
Свозили лодки. Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

Итак — ничего не изменилось. Устойчивым в буре оказалось не только величие медного кумира, которое идейно царит над жизнью, но и пошлая реальность прежнее порядка. Зло не исчезло; оно лишь прикрылось внешним великолепием царской багряницы. Бесчувствие чиновничьего механизма, торгашество, спекулирующее даже на народной беде, — это реальность бытия государства, построенного Петром. А в области культуры — гротескная фигура Хвостова, поэта, достойного этой государственности. Жестокая и мрачная ирония пушкинских стихов об этом поэте, «любимом небесами», оттеняет картину. И не случайно, что об этой государственности Пушкин пишет не четким ритмом стихов о бронзовом кумире, а спотыкающимся, перебитым переносами стихом поэтической «прозы», связанным в поэме с образом Евгения. Значит, Евгений гибнет не только во имя идеи Медного всадника, но и во имя «тишины» столицы чиновного люда, торгаша и творчества графа Хвостова, не только ради прогресса великого созидания истории, но и во имя пошлого торжества явлений жизни, не менее, а более мелких, чем он сам. Так возникает противоречие в концепции государства как общего по отношению к Евгению и как конкретного бытия в политической реальности данной эпохи. Это — противоречие вообще понятия среды, как оно было выдвинуто и обосновано методом критического реализма в литературе. Среда как общее, обосновывающее частное бытие человека

есть проявление закономерного развития народа и человечества. Среда как конкретность — это такое же частное, как и сам человек, ею порождаемый. Среда может быть народом, то есть высшим благом. Но среда может быть и данным состоянием народа, угнетенного крепостничеством, тиранией, то есть величайшим злом. Среда — это идеал бронзового кумира, и среда — это торгаш и Хвостов. И та и другая среда — действительность. Так вновь обосновывается непрменный для искусства критического реализма существенный признак его — отрицание (критика) дурного общественного строя во имя прекрасной возможности народа. Этот признак не просто сопутствует лучшей традиции русского критического реализма, а является выражением самого существа этого стиля в его полноценных и принципиальных воплощениях на всем протяжении XIX столетия. О т р и ц а н и е сущего во имя идеалов народа в творчестве Белинского и Чернышевского и их учеников — это развитие идей, заложенных в творчестве Пушкина. Именно Пушкин и создал реализм XIX столетия, и указал его противоречия, и предопределил направление дальнейшего прогрессивного движения литературы к грядущему разрешению этих противоречий. Именно он вооружил русскую передовую культуру XIX столетия оружием могучего активного воздействия на умы, оружием реалистического и критического отрицания общественного уклада, угнетавшего человека, во имя высоких идеалов свободы, во имя вечного стремления к благу. Пушкин стал знаменем воинствующего гуманизма, основой той великой борьбы за свободу, которую вела русская литература на протяжении всего XIX столетия.

