
*Б*ОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ

Музей-заповедник А. С. Пушкина (Б. Болдино)
Горьковский государственный университет
им. Н. И. Лобачевского

Болдинские Чтения

Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1977

Пушкинский кабинет ИРЛИ

8Р1
Б79

Редакционная коллегия:

акад. М. П. Алексеев, В. А. Грехнев, Г. В. Краснов,
Ю. И. Левина, Л. М. Малышкина, Н. М. Фортунатов

Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн.
Б79 изд-во, 1977.

159 с.

В сборник вошли статьи, составившие основу докладов, прочитанных на традиционных Болдинских чтениях. Главные проблемы их — поэтика Пушкина, литературная судьба его творений. Сборник рассчитан на преподавателей литературы, студенческую аудиторию, на широкий круг любителей русской поэзии.

Б $\frac{70202-104}{M140(03)-77}$

8 Р1

© Музей-заповедник А. С. Пушкина, 1977.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

Поэтика
Пушкина
и проблемы
изучения
текста





ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Разговор о лирическом сюжете как явлении индивидуального стиля (пушкинского, в частности) приходится начинать с уяснения исходных теоретических посылок. Ведь до сих пор понятие лирического сюжета по инерции все еще настораживает мысль, как если бы в нем приоткрылось нечто сомнительное, посягающее на «чистоту» родового принципа, если не на самые законы лирики. В лучшем случае в лирической сюжетности усматривают следствие межродовых контактов, сигнал вторжения в родовые владения лирики принципов эпического или драматического мышления. Нельзя, конечно, сказать, чтобы такие объяснения не имели под собой почвы. Ход литературной истории подтверждает, что именно в те эпохи когда родовые границы становятся пластичными, облегчая перелив художественного опыта из одной родовой сферы в другую, укрепляется и сюжетное начало в лирике (поэзия 40—60-х годов, некрасовская, в особенности). Ясно, во всяком случае, что процессы родовой конвергенции, подхлестывающие «наплыв» сюжетной лирики в сферу литературных пределов, было бы опрометчиво игнорировать. Однако ж опрометчиво было бы и объяснять им природу лирического сюжета: в них заключен лишь исторический стимул его развития, своеобразный фактор ускорения.

Но вот мы произнесли слово «природа» — и явление, о котором идет речь, словно бы тотчас окуталось туманом. С представлением о сюжете по традиции сопрягается представление о художественном событии. Правда, теория делала попытки избавиться от этой традиционной «примеси». Разобщить сюжет и событийный слой произведения стремился в свое время Ю. Н. Тынянов. Событие отеснялось в фабулу, на долю же сюжета выпадал

намически-речевое развертывание фабулы. «Дело в том, о одно — *фабула*, — писал Ю. Н. Тынянов в статье «Иллюстрации», — другое — сюжет. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от овесной динамики произведения. Сюжет — это те же язи и отношения в словесной динамике»¹. Концепция . Н. Тынянова смещала сюжет в речевой слой произведения, закрепляя его энергийные, динамические силы ецело за областью слова и исключая внеречевые моменты пространственно-временного и ритмического формления» события, расстановки и сцепления ситуаций в сюжете. Здесь тыняновская мысль о художественном целом, по существу, попадала в плен к старой формальной дихотомии «фабула — речь», и здесь все вновь рожало «обернуться словом», как это было на раннем апе формальной школы.

К разобщению сюжета с миром события теория пришла и другим путем, растворяя событийный пласт общей динамике произведения, в становлении его внутренней формы, в системе изобразительных «жестов». Это ла уже своеобразная универсализация сюжета, в итоге торой тоже исчезали структурные границы явления. ернее, они раздвигались столь необозримо, что понятие рачивало всякие контуры, совпадая, в конце концов, понятием композиционной целостности произведения. с убеждает ли все это лишний раз в том, что сюжет возможно разлучить с эстетической материей события, обы при этом не расплылись окончательно его внутренние границы и сюжетная ткань произведения не сместилась в иную структурную сферу и не растворилась в сцеплениях «бесконечно малых» величин, в бесчисленных иргичных толчках художественной мысли? Все в произведении переходит друг в друга, поскольку все в нем взаимосвязано функционально и «части произведения имеют себя в точках связи», как писал высоко ценимый гелем немецкий эстетик Зольгер². Но именно для того, обы разобраться в логике этих взаимопереходов и для го, чтобы в каждом конкретном случае понять, где когда исчезает граница, нужно знать, что граница заложена в существо самого явления. Представления о ней

¹ Тынянов Ю. Архансты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, 510—511.

² Цит. по кн.: Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. 1927, с. 168.

могут бесконечно уточняться. Но снять эту границу прихоти мысли — значило бы лишить аналитические улья того ориентира, уточняя очертания которого мы одновременно уточняем наше виденье текучей реальности дожественного целого.

Вот почему традиционная аксиома о связи сюжета с миром события представляется нам той точкой исхода, оттолкнувшись от которой можно попытаться сделать хотя бы самый малый шаг к осмыслению внеродовой природы сюжета. Внеродовой потому, что в столкновении с сюжетом теория все еще невольно оглядывается на законы эпоса. Особенное преподносится как всеобщее, конкретная родовая модификация сюжета объявляется всеобщей и вездесущей. Между тем логически строгий анализ мысли, по-видимому, должен бы заключаться как раз в том, чтобы еще в преддверии родовых конкретизаций явления выделить в нем ту эстетическую первооснову, которая, преломляясь в закономерностях каждого определенного литературного рода, оставалась бы неизменной. И вот этой-то внеродовой основой сюжета, предельно общей, но потому и устойчивой, является скорее всего эстетически концептуальная функция в отношении к бытию и действию. Родовые же модификации сюжета по-разному и с разными целями вытекающие из существующих родовых принципов, формируют область художественного события.

В эпическом сюжете событие многомерно (даже если оно сокращается до пределов отдельного эпизода) и представляется как разветвленная цепь ситуаций (пусть они предельно спрессованы в пространстве и времени), сводящая и последовательность которых нацелены на объемное воплощение характеров. Драматический сюжет схватывает в событии прежде всего его динамическое ядро — действие, отсекая все, что может ослабить его энергию, выстраивая его в поступательно динамический ряд, сгущающий характеры к эпицентру единого конфликта. В родовых модификациях сюжета неизбежно возрастает мера конкретности явления (а значит, и степень структурной полноты), и эта «надстройка» над внеродовой основой сюжета столь объемна, что вряд ли ее можно обозначить на линейном и сжатом языке определений. Мы и не рассчитываем на них, помечая лишь границу событийности от одного рода к другому и пытаемся схватить общий сюжетный ракурс на событие, обус-

нный эстетическими горизонтами того или иного литературного рода.

Остается только выделить ту степень событийности, горячая доступна лирической поэзии. Но здесь-то и подстегает нас стойкое недоверие к лирическому сюжету. самом деле, бессюжетный роман и бессюжетная драма — немыслимы, бессюжетная лирика — явление обычное. Да и о какой событийности, совместимой с родовым инципом лирики, можно говорить там, где господствует гановка на субъективную исповедь души? Так не раслагаются ли владения лирики (если это «чистая» лирика) и область события вне зоны художественных сопереживаний? Да, лирика вовлекает в свой кругозор атрибутивный внешний мир. Но не для того ли, чтобы погрузить в субъективный поток переживания, переплавить их в эдметную плоть, разорвать их внешнюю связь, учредив есто нее иные, экспрессивные сцепления?

Сомнения эти легко предвидеть: они довольно стереотипны. Любопытно, однако, что в них скрывается как бы лчаливое допущение. В них словно подразумевается, что сюжетное начало в лирике непременно должно опираться на те же формы событийности, на которые опирается эпический или драматический сюжет.

Попробуем же пойти от противного: предположим, что лирика обладает особым, только ей свойственным способом преломления событийной стихии. Заведомо то, что лирике недоступны ни пространственно-временная полнота и протяженность события (либо действия), ни четкая структурная расчлененность его. Лирика не просто редуцирует событие, она довольствуется малою частью его. Она замыкает сюжет пределами ситуации. Именно ситуация (в редких случаях — ситуативная цепь) является той максимальной мерой событийности, которая доступна лирическому сюжету. Но и ситуация предстает здесь в особом воплощении. Исчезает ее предметная насыщенность и пространственно-временная многозначность, доступные эпическому мышлению. Исторгнувшись из причинно-следственных связей, закрепляющих ее в контексте эпического события, ситуация лирического изведения не имеет иных опор, кроме тех, которые вытекают из внутренней экспрессивно-содержательной завершенности лирического мгновения. Но как раз эти-то опоры для нее и оказываются самыми прочными. Мгновенный ракурс на событие, который несет в себе лириче-

ский сюжет, пронизан такой энергией лирического переживания, которая способна прочно спаять все предметно-событийные детали лирической ситуации в един целое. Но это целое — уже не эпического порядка, когда элементы событийного ряда складываются в картину объективно предметной реальности сюжетного эпизода или драматической сцены. Это особое лирическое целое, где предметные атрибуты жизненного случая объединяются экспрессивной связью, эмоциональной динамикой переживания. Лирическая ситуация может быть подчеркнута фрагментарной, событийные звенья ее могут быть разобщены, а связь между ними разорвана. И однако все это скрепляется ходом лирической эмоции, заполняющим временные и пространственные разрывы между существенными вехами «события». Гегель писал о внешней и внутренней ситуации в лирике. «Поэт сам по себе образует субъективно завершённый мир, так что он может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа»³. Внутренняя ситуация и является собой средоточием лирического изображения и источник заложенной в него сопрягающей экспрессивной энергии. Внутренняя ситуация, по Гегелю, — область выявления особенного в душевном мире поэта. Это переживание, перешедшее стадию абстрактной всеобщности, готовое стать внутренней формой лирического произведения.

Мир особенного запечатлевается и во внешней ситуации, но здесь он предстает в оболочке предметно-событийной конкретности. «Вообще говоря, — писал Гегель, — ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только внутренним миром, как таковым — она может явиться и как конкретная тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном событии»⁴. Конкретные родовые характеристики Гегель бесконечно богаче его исходных родовых определений, выступающих как бы в форме логических универсалий. И это естественно, ибо эстетическая мысль Гегеля совершает неуклонное восхождение от абстрактного к конкретному, непрерывно уточняя и обогащая исходные

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М., «Искусство», 1971, с. 501.

⁴ Там же, с. 501.

лки. Вот почему Гегель нимало не противоречит им, когда пишет, что «нельзя изгнать из лирики наглядное изображение внешних предметов. Напротив, по-настоящему конкретные лирические произведения представляют субъект и в его внешней ситуации и потому вбивают в себя также природу, место действия и т. д., а есть и такие стихотворения, которые ограничиваются ключительно подобными описаниями»⁵.

Принцип лирической субъективности в конце концов рожествуется и тогда, когда лирика размыкает свой курсор навстречу предметной реальности. Ведь и тогда лирическим стержнем изображения все же остается «озвучие внешнего и души»⁶. Но именно там, где возникает это «озвучие», где внешняя ситуация, некая в себе неповторимый и особенный ракурс и событие или драматически насыщенное жизненное положение, сливается с внутренней ситуацией — слияние это пронизывает животворный ток лирического переживания — там-то и возникает, нам думается, явление лирического сюжета.

В словах Гегеля о том, что «по-настоящему конкретное лирическое произведение представляет субъект в его внешней ситуации», нет и тени парадокса, как нет его в известном афоризме Гете о том, что «на высшей своей ступеньке поэзия кажется чисто внешней»⁷. Повышенная конкретность изображения, доступная «сюжетной лирике», выражается в том, что она устанавливает неповторимый интимный контакт внешнего и внутреннего, душевного мира и предметно-событийной реальности. В структуру лирического образа входит «случай», жизненная мимолетность. Вбирая ее в себя, насыщаясь ее конкретностью, лирическое переживание обретает силу и убедительность мимолетного, как бы произвольного вырвавшегося психологического «жеста».

«Сюжетная лирика» — трудный род творчества уже потому, что в ней поэт поставлен перед необходимостью выдать впечатление разрыва, самую возможность несоответствия между обобщенностью лирического переживания и случайностью внешней ситуации. Поэтому такая лирика предполагает известную меру эстетически осоз-

⁵ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т. 3. М., «Искусство», 1971, с. 514—515.

⁶ Там же, с. 515.

⁷ Гете И. В. Об искусстве. М., «Искусство», 1975, с. 586.

нанной свободы в отношении художника к внешней предметной реальности. Нужно, чтобы над этой реальностью уже не довлела догматическая шкала литературных нормы, рассекающей действительность на замкнутые сферы изображения и выстраивающей их по ступеням ценностной иерархии. Только искусство, признающее живую и подвижную целостность внешнего мира и психологической реальности, способно оценить их мгновенные проявления и усмотреть здесь точку опоры для личного переживания. И только искусство, осознав права индивидуальной фантазии, способно найти и невторичный лирический ракурс на событие, несущий в себе отпечаток сиюминутно возникшего душевного движения.

Лирика классицизма и предромантизма почти не знала индивидуальной ситуативности, органичного и подвижного слияния внешней и внутренней ситуаций в единстве лирического сюжета. Внешняя ситуация являла здесь некий застывший фон, связь его с движением лирической эмоции заведомо предуказана традицией, жестко очерчена жанровым стереотипом: лирические размышления о смерти — ночной и кладбищенский пейзаж, сентиментальная меланхолия — картины осеннего увядания и т. п. Выбор события предельно ограничен, ибо совпадает он отнюдь не в контакте с безграничным потоком действительности, а лишь на почве своего рода вторичной реальности, уже прошедшей сквозь фильтр эстетического канона и отшлифованной прикосновением художественных авторитетов. Традиционный набор ситуаций исключал, конечно, возможностей варьирования той или иной сюжетной схемы. Но такое варьирование не в состоянии было разомкнуть окостеневшую оправу фона и уж тем более переплавить подобный фон в подвижную реальность лирического события. Пестрое и неупорядоченное течение внешнего мира, с его неожиданными порогами, с обилием случайностей, способных высечь искру мгновенного и острого соприкосновения с лирическим движением души, оставалось в доромантическую эпоху чертою поэзии.

В лирику Карамзина, например, порой проникают отблески конкретных жизненных положений, но это именно отблески, так и не вырастающие в лирический сюжет. Повод, случай, неповторимый разворот жизненного явления, подхлестнувший лирическую мысль, остается гранью стиха, смещаясь в авторские примечания к нему.

Когда бледнеет все в подлунном мире
И жертвы плавают в дымящейся крови...

так начинается стихотворение Карамзина «К Мелору». Строчкам этим сопутствует авторский комментарий: «Тогда была война». Образ, действительно, нуждается в пояснении: он напряжен острейшим стилизованным противоречием. Перифрастически отретушированное, ретушированное настолько, что в перифразе совершенно исчезают очертания объекта («когда бледнеет все подлунном мире»), сталкивается здесь с чутко схваченными, хотя и гиперболизированными, приметам реальности («И жертвы плавают в дымящейся крови»). Но только событие так и не названо, контраст этот лишь острит впечатление неопределенности образа. Лирическая мысль Карамзина, взявшая разбег с неопределенно-и беглого намека на внешнюю ситуацию, утонувшая перифрастическом тумане, завершается столь же загадочной ссылкой на некий жизненный случай, перевоплощенный в форму сентенции: «Поет и в страшный гром на горах соловей». Случай этот, по-видимому, в глазах моего поэта содержит в себе нечто прихотливо единичное, подрывающее всеобщий прицел сентенции, и последняя строка тоже сопровождается авторским комментарием. Перед нами то самое жизненное мгновение, потенциально богатое поэтическими ассоциациями, которое лирике романтиков и в реалистической лирике могло бы слиться с движением внутренней формы, войти в структуру стиха. Карамзин же оттесняет его за пределы ихотворной композиции, «выжав» из него не более чем эффектный афоризм, дразнящий восприятие непривычно образных сцеплений. Очевидно, что они уже не вписываются в обычные нормы сентиментального стиля его перифрастическими шаблонами. Но потенциал образа не подкреплен и не развернут в композиции стиха. немислим подобный разворот в представлении сентименталиста. Он привел бы к решительной перестройке лирической структуры, к отступлению от медитативных принципов развертывания темы, обычных для сентиментальной лирики. Так получилось, что воображение Карамзина, вторгнувшееся в еще не освоенную сентиментализмом область жизненного мгновения, остановилось именно на той черте, за которой начинается неповторимый сплав внешнего и внутреннего опыта и открывается путь к синтетическим формам воплощения лирической мысли. Лю-

бопытно, однако, что Карамзин словно бы уже предугадывает новые возможности, заключенные в этой неотъемлемой сфере. Она попадает в поле зрения поэта и даже в кругозор читателя, хотя способы ее включения в композицию лирического образа еще не ясны.

Сказать, что появлением сюжетных форм лирика обязана романтизму, — значило бы впасть в крайности и небрежение ходом истории. Ведь формы эти складывались в античной поэзии, в сонетах Шекспира, в гетевских стихотворениях «на случай»⁸. Романтики, следовательно, подхватили эстетическую нить, спущенную поэзией классицизма и сентиментализма. Внешняя и внутренняя ситуации в романтической лирике органично слиты. Их слияние их эстетически подвижно, порой чревато конфликтами, возможностью несовпадения внешнего опыта с глубинным движением души. В самом этом несовпадении романтики открыли новый круг лирических конфликтов, и то, что распалось в свете романтического видения личности, оказалось спаянным в лирическом напряжении чувства, в романтически нетерпеливом усилении добравшись до корней открывшегося распада.

В пушкинском «Простишь ли мне ревнивые мечты. (1823)» в картину лирического переживания вплетаются беглые и отрывочные «очерки» жизненных положений. С ними в психологическую перспективу стиха входит образ «другой» личности, поступки которой в глазах лирического героя исполнены тайны и словно бы отрицают друг друга. В этих внешних ситуациях, разобщенных во времени и в пространстве, душевный мир «героини» странно раздваивается и ускользает от понимания, ее проявления готовы обернуться «обманчивым покровом».

Окружена поклонников толпой,
Зачем для всех казаться хочешь милой,
И всех дарит надеждою пустой
Твой чудный взор, то нежный, то унылый?
Мной овладев, мне разум омрачив,
Уверена в любви моей несчастной,
Не видишь ты, когда, в толпе их страстной,
Беседы чужд, один и молчалив,
Терзаюсь я досадой одинокой.
Ни слова мне, ни взгляда... друг жестокий!
Хочу ль бежать, — с боязнью и мольбой

⁸ Все это — особый предмет исследования, и здесь мы не касаемся его.

Твои глаза не следуют за мной.
Заводит ли красавица другая
Двусмысленный со мною разговор,—
Спокойна ты; веселый твой укор
Меня мертвит, любви не выражая.
Скажи еще: соперник вечный мой,
Наедине застав меня с тобой,
Зачем тебя приветствует лукаво?..
Что ж он тебе? Скажи, какое право
Имеет он бледнеть и ревновать?..
В нескромный час меж вечера и света,
Без матери, одна, полуодета,
Зачем его должна ты принимать?..
Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны. Слова твоей любви
Так искренно полны твоей душою! (II, 161—162)⁹.

Ситуация «в свете» и ситуация «наедине» — поистине две болезненные точки в картине лирического переживания, отбрасывающие на него тень недоумения и тревоги. В них отражены полярности «чужой души», которые силится связать и постичь сознание лирического героя и связать которые оно не может. Но эти контрасты поступков и чувств, разобщенные в предметном слое изображения и в сознании лирического «я» (а ведь и оно у Пушкина отчасти смещается уже в предметную сферу, ибо оно не отождествимо вполне с психологическим кругозором поэта, — поэтому мы и говорим о лирическом герое), оказываются связанными экспрессивной логикой переживания. Все эти предметно-событийные ракурсы изображения прочно схвачены цепью лирических вопросов, пронизанных смятением, интонированных так, что в самих уклонах и перебоях интонации, в многочисленных паузах, замыкающих или «рвущих» строку, проступают сложные сплетения эмоций. Поразительны психологическая правда и психологическая мера, запечатленные в этих полуупреках, обращенных к героине, в сдержанности которых прорывается сила нежности и любви. Еще поразительней по своей глубине этот всплеск веры, отягощенный каким-то лихорадочным самовнушением, сменяющий глухую борьбу сомнений, натиск тревожных вопросов, исполненных подавленного страданья.

⁹ Все цитаты из произведений А. С. Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., «Наука», 1962—1965; с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).

Но я любим, тебя я понимаю.
Мой милый друг, не мучь меня, молю:
Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как тяжко я страдаю (II, 162).

Влечение к сюжетным разворотам лирического образа в пушкинской лирике 20-х годов — вообще очень заметная и значительная тенденция стиля. Оно, по-видимому, питалось и пушкинским стремлением воссоединить мир души с миром внешней реальности, заполнить разрыв между ними, угрожавший романтическому мышлению, и желанием вырваться из плена однообразно медитативных форм старой элегии. Опора на сюжет концентрировала лирическую композицию и, сокращая образное пространство стиха, настраивала всю систему его деталей на подчеркнута динамическое становление темы. При внешней свободе тематического движения сюжет стимулировал особую прочность и глубину ассоциативных сцеплений.

В композиции пушкинского демонического цикла (1823) отчетливо проступает структурный ход мысли, цель которого — объективировать переживание в закругленном и целостном единстве ситуации (психологической и предметной). Речь идет о тех приметах образного родства, которые связывают пушкинские стихотворения «Бывало в сладком ослепленьи...», «Демон», «Свободы сеятель пустынный...». Даже самое беглое сопоставление этих текстов способно подметить их ассоциативные переклички, нимало не приглушенные Пушкиным, а, напротив, выявленные подхватами темы и цитатными повторами образа. Трудно избавиться от впечатления, что исток всей композиции «Демона» уже предвосхищен первым стихотворением. В нем сложился и словесный рисунок той лирической инвективы, адресованной «мирным народам», которая замкнет библейский разворот темы в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...». Нет, кажется, других произведений у поэта, которые бы столь широко раскрывали дверь в лабораторию пушкинской лирической мысли, в мир ее образотворческих устремлений¹⁰. Трансформации темы и подхваты образов здесь раскрываются не в последовательности черновых вариантов, снятых окончательным текстом, а в последовательности завер-

¹⁰ О «демоническом цикле» в плане общих процессов пушкинского мышления см. в кн.: Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962.

шенных лирических произведений, как бы вырастающих из первоначального образного ядра. Перед нами «цепная реакция» образной мысли, разветвления ее структурных звеньев в самостоятельное лирическое целое. Нужно ли говорить, что в картине этого ассоциативного расслоения идеи исходный текст «Бывало в сладком ослепленьи...» отнюдь не превращается в подобие черновика: поэтический потенциал его, разумеется, «не перекрыт», и сила его художественного воздействия не снижает «в тени» его образных ответвлений. Но если это так и если к тому же конфликтные ракурсы «Демона» и «Сеятеля» уже предугаданы в стихотворении «Бывало в сладком ослепленьи...», то почему Пушкин, всегда дороживший потенциалом образа, богатством скрытых в нем ассоциативных возможностей, счел необходимым расчленить аспекты лирической темы и развернуть отдельные ее грани?

Движение художественной мысли в «демоническом» цикле Пушкина воплощается как процесс борьбы и высвобождения из-под власти демонических настроений. В «Телеге жизни», в сущности, уже завершение этого процесса (художественное, если не биографическое), его своеобразный иронический катарсис. В «Демоне» же и в «Сеятеле» — его апогей. Именно в «Демоне» остро сдвинуты полярные силы конфликта, ибо в «Демоне» запечатлен и идеальный полюс сознания. Нельзя же не видеть, что в композиции «Демона» по сравнению с предшествующим текстом широко развернута символика идеала.

И вероятно для того, чтобы запечатлеть динамический ракурс этого кризисного состояния души и чтобы «олицетворить сей дух отрицания в сжатой картине», как выразился Пушкин, ему и понадобился сюжетный разворот темы. Возможность его притаилась уже в лирической ткани «Бывало в сладком ослепленьи...», пронизанной отдельными олицетворяющими движениями образной мысли:

Я стал взирать его глазами,
Мне жизни дался бедный клад,
С его неясными словами
Моя душа звучала в лад (II, 157).

Подхватывая и развертывая их в законченный рисунок олицетворения в «Демоне», Пушкин скрепляет композицию образа четкою рамой лирической ситуации.

Опредмечивающие ходы пушкинской мысли дают о себе знать сразу же, с первых строк «Демона»:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья... (II, 159).

Поэтическая мысль обретает особенно заметную на фоне предшествующего текста энергию и силу выражения еще и потому, что сюжетная ситуация «Демона» заостряет экспрессию внезапности. Особая драматическая экспрессия стиха возникает в сфере сопряжения временной расчлененности и длительности духовного процесса: (сигналы того и другого расставлены в композиции: «те дни», «часы надежд и праздно скуки»; несовершенный вид глагола в картине демонического искушения: «вливали», «искушал», «звал», «презирал») с таким построением лирического высказывания, которое выделяет и оттеняет впечатление резкого перелома и мгновенного потрясения души, ее «тоски внезапной». Интонация нагнетания, напрягающий, восходящий ход пушкинского периода, все дальше и дальше отодвигающий его заключительное звено, накапливает экспрессию стиха именно в зоне завершения фразы, там, где период наконец получает интонационное и смысловое замыкание:

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия —
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья,—
Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь,
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осеня,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня (II, 159).

И то, что как раз в этой клетке композиции возникает образ «тоски внезапной», едва ли случайно. Протяженность «биологического» процесса, «истории» разочарования, являющей собой предмет изображения, здесь если не снята, то сжата до максимума, спрессована в эмоциональный заряд мгновения, изображена как момент души.

Так единство лирической ситуации закрепляется в временном слое изображения. Образ «тоски внезапной»

ыпадающий на временной и экспрессивный центр стиха, тановится его композиционным центром: он подчеркивает раницу между прошлым души и ее настоящим. Но он толь осязаемо оттесняет ее, что образ «лучшего времени кизни» и образ ее настоящего, омраченного «духом соненья», оказываются сдвинутыми в драматическое противостояние. Нужды нет, что Пушкин ни слова не говорит здесь о душевной борьбе. Важно, что поэт изображает отдачивающую работу сомнения, как действие враждебой и одновременно обольстительной силы, и так формиует структуру лирического сюжета, что она выявляет и глубляет противостояние «всех впечатлений бытия» скудняющей и мертвящей силе демонического разуверенья. Душевный конфликт изображен самой динамикой азвития лирического сюжета.

Воплощая всю остроту столкновения лучших надежд поэтических предрассудков души с духом отрицающим, Демон» несет в себе первые приметы освобождения. самом деле, исповедальная сосредоточенность рефлексии на самой себе, характерная для стихотворения «Бывало в сладком ослепленьи...», в «Демоне» уже расторгута. Враждебное начало сомнения представлено здесь как объект (пусть условно-мифологический). Оно выделено и опредмечено аналитическим усилием мысли уже словно бы отчуждено, в него всматриваются, как нечто стороннее. Жуковский писал Пушкину «по поводу Демона»: «Обнимаю тебя за твоего Демона. К черту рта! Вот пока твой девиз»¹¹. Как бы ни расценивать эти слова (вполне вероятно, что в них сказалась и стойкая антипатия Жуковского к демоническим веяньям поэзии), естественно было бы допустить, что Жуковский чувствовал в пушкинском стихотворении признаки лического высвобождения души.

Так внешняя ситуация «Демона», самый факт ее заждения в лоне пушкинской мысли ведет к ситуации гутренней, к существу душевного конфликта. А очерченной скрепляющим контуром сюжетного рисунка образ реживания обретает монолитность и всепроникающее инство изобразительного ракурса, которые явно отсутствуют в «Бывало в сладком ослепленьи...» с его разветленным тематическим руслом.

¹¹ Жуковский В. А. Собр. соч. В 4-х т. Т. 4. М.—Л., «Хужественная литература», 1960, с. 509.

В «Сеятеле» перед нами снова сюжетная «разработка» темы, прообраз которой уже намечен Пушкиным и в том же «исходном» тексте. Мы говорим «прообраз» и тому, что в композиции «Сеятеля» мифологическая ситуация, предпосланная уже сложившейся пушкинской инвективе, отнюдь не внешняя оболочка темы и конфликта. Это образная среда, из которой их уже невозможно выделить в прежнем виде (как они были воплощены в стихотворении «Бывало в сладком ослепленьи...»). Она изменила всю перспективу лирической мысли, сам склад ее. С нею в композицию входит образ «лучших надежд» и вновь, как в стихотворении «Демон», в «Сеятеле» опредмечен самый процесс разочарования, на этот раз конкретно-исторический, и просветительский разрыв этого процесса. Подхватывая образный импульс, заключенный в «притче христовой», дерзко перекраивая смысл притчи на современный лад, Пушкин создает удивительно емкую композицию, спаянную единым и свободным сюжетным движением:

Изыде сеятель сеяти семена своя.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В поработенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,

Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!

Вас не разбудит чести клич.

К чему стадам дары свободы?

Их должно резать или стричь...

Наследство их из рода в роды

Ярмо с гремушками да бич (II, 160).

Гневный и страстный пушкинский упрек, обращенный к беспробудно спящему стаду «мирных народов», естественно вытекает из лирической ситуации первой строфы. Родившаяся на стыке истории и мифа, пронизанная изречениями евангельской притчи, она отражается в тонкой и экспрессивной пушкинской «обвинительной фразе». Она звучит как окончательная истина о мире и человеке, срисованная с тем закругляющим картину бытия этическим универсалиям, которыми наполнен текст Нового завета. Именно окончательность и глобальность этого скептического слова — верный признак того, что одна из противоборствующих стихий пушкинского мышления («дух (

данья и сомненья») здесь возведена к своему пределу. Порог, за которым уже нет почвы для духовного движения в том же русле. Индивидуальный (и одновременно общественно-исторический) исток пушкинского разеренья здесь художественно опосредован, окружен рибблейских ассоциаций, включен в широчайший идеогический контекст. В стремлении осознать смуту своих ховных конфликтов на языке, в котором отстоялся всеший опыт человечества, и найти для них пластически-едметный, сюжетный эквивалент — во всем этом просвеает освобождающее усилие пушкинской лирической сли. Вообще, лирика Пушкина убеждает в том, что вся-й раз, когда трагическая дума о мире выливалась у поэ-в безысходно-завершающую, лишенную внутренних сти-лов развития «истину», всякий раз такое высказыва-е было сигналом близящегося «перелома» души. Вслед ним пушкинский гений восстанавливал поэтически одотворную «всеобъемлемость чувства».

В философско-исповедальных произведениях «демо-ческого цикла» лирические сюжеты романтически ловны, но их условность менее всего преграда на пу-раскованного и вольного воплощения душевных дви-жий. В условности таких сюжетов отражается фило-фски обобщенный прицел пушкинского размышления. в них сохраняются и следы горячего напряжения расти и тех жизненных мгновений, которые были слиты вторском сознании с кульминационными фазами ду-вной борьбы. В кризисных процессах пушкинской мыс-стремление переплавить их драматизм в предметно-ивновешенные и лаконичные формы лирического сю-та, по-видимому, смыкалось с намереньем обуздать тическое «боренье дум» и, предоставив свободу разви-противоборствующим началам сознания, выявить их рективный предел, чтобы в итоге овладеть ими.

Условность сюжетной ткани в романтической лирике шкина — не нормативная условность, предусмотренная дицией или канонами жанра. Она результат свобод-о полета творческой фантазии. Пушкинское «море» гихотворении «К морю» условно уже постольку, по-льку это символ, да к тому же символ с традиционн антической «корневой системой». Но его сю ж е т н о е жение, многообразие тематических сцеплений, полно-его предметной реальности, поэтическая жизнь его прессивных «приливов» и «отливов» в стихе и симво-

личный «гул» его под сводами лирической композиции — все рождено могучей властью пушкинского всражения.

Сюжетный рисунок в лирике Пушкина порою лаконичен настолько, что напоминает те беглые росчерки пушкинского пера на полях рукописей, которые намечают лишь общий очерк профиля или силуэта, опуская предметную тяжесть деталей. Иногда перед нами всего лишь контур лирической ситуации или какая-то грань события, оставленного за горизонтом стиха, но все-таки мысли о нем в его образной перспективе. Но и там, где у Пушкина только контур и только легкий намек на жизненное положение или «случай» реальности, пробудивший фантазию, — даже там беглое прикосновение к нему пушкинской мысли отдается во всей структуре стиха. Рождаются тончайшие «побеги» ассоциаций, «случай» незаметно вплетается в движение внутренней темы. Дробные детали ситуации отражаются в общей картине переживания, и в итоге язык события сливается с языком души. Здесь «надобно в особенности прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рожденных из впечатлений от окружающих предметов», как выразился И. В. Киреевский.

Так резонирует, например, пушкинский «двор уединенный, Печальным снегом занесенный» из стихотворения «И. И. Пущину» (1826) в изображении внутренней ситуации поэта. Нужно ли говорить, что картина данной ситуации была бы неполной, если бы не эти, казалось бы столь далекие от всякой символики, детали фона. Но именно только штрихом, одним лишь эпитетом «печальным (снегом занесенный)» Пушкин погружает эти атрибуты реальности в психологический план. В контексте стиха они становятся красноречивыми приметам душевного состояния поэта и — шире — его судьбы в пору михайловской ссылки. «Двор уединенный» перерастает в полный образ «забвенья», впитавший в себя всю горечь разочарований поэта, покинутого друзьями.

Для лирических сюжетов Пушкина характерно наиболее плотное сплетение фактов внешнего и внутреннего опыта в таком единстве лирического переживания, которое хранит в себе всю непосредственность мгновения и неповторимо личностный колорит, закрепляя жизненный случай в контексте пушкинской духовной биографии.

¹² «Московский вестник», 1828, ч. 8, № 6, с. 183.

Пушкинское лирическое переживание, опредмеченное в сюжете, разумеется, бесконечно шире повода, вызвавшего его к жизни, шире психологической мимолетности, послужившей толчком и опорой воображения. Но широта и глубина его — как бы непредвиденно рождающийся лирический эффект, следствие тех захваченных пушкинской мыслью жизненных возможностей, вглубь которых почти неприметно «прорастает» у Пушкина лирическая ситуация, раздвигая горизонты изображенного мгновения и открывая за ним целый мир.

Эти движения поэтической мысли, скрытое в малой «капле» бытия богатство жизненных связей с удивительной отчетливостью запечатлены в гениальном «Цветке» (III, 86)¹³. Процесс создания этого стихотворения показывает, как необходима была для пушкинской фантазии опора на лирическую ситуацию и в какой мощный источник ассоциаций (и одновременно их закрепляющий фон) могло превратиться самое непритязательное «микрособытие», выхваченное из потока реальности. Пушкин не сразу нащупал отправную точку развития мысли. Первый набросок первой строки выглядел так:

В какой... родился...

Вслед за ним появилось:

В какую весну он родился,
В какую осень он увял...

Но, по-видимому, это было начало образной цепи, сразу же предвосхитившее ее конец. По-видимому, это была «тупиковая ветвь» в становлении образа, преждевременно сопрягающая его полярности и потому исключая возможность дальнейшего развертывания ассоциаций. Должно быть, натолкнувшись здесь на композиционный барьер, пушкинская мысль, словно пытаясь обойти возникшую преграду, начинает искать «боковое русло»: возникает строка:

Его бесчисленные братья...

Но и этому возможному истоку ассоциаций не суждено было закрепиться в дальнейшем. Возникает новый вариант первых строк:

¹³ Прекрасный анализ поэтической целостности «Цветка» см. в кн.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 19.

В листах альбома ты засох
Цветок... сохранный...

Перед нами строки, на беглый взгляд, уже близкие к окончательному варианту начала, тем более что и «листы альбома» — деталь, которая позднее даст ассоциативный резонанс, от нее естественен переход к образу «книги» (сначала «ветхой», потом «старинной» и, наконец, «забытой»). На самом же деле в своем кажущемся сходстве строки эти неизмеримо далеки от окончательного автографа. Присмотримся к общим очертаниям пушкинской мысли, как она складывается к этому моменту.

Образ пока разворачивается в чисто медитативном контексте. Цветок пока что объект обращения и повод для размышлений, суть которых еще не ясна, но ясно, что они будут спроецированы в круг человеческого бытия. Не то же ли самое запечатлелось в беловом автографе? То же, да не то. Пока перед нами поэтическая рефлексия «по поводу», которую естественней было бы встретить в элегиях Жуковского, допустим в его «Цвете завета». Там образ цветка тоже втянут в кругозор элегического размышления: он возбуждает вереницу воспоминаний, но сам он, давши толчок душевному движению, бесследно исчезает, как бы растворяясь в его потоке. А главное — у Жуковского, как и у Пушкина (в приведенных вариантах начала), нет ни намека на экспрессию «случая», на эмоциональную неожиданность образного импульса, который получила лирическая мысль в столкновении с жизненным событием. В пушкинских черновых набросках первых строк отсутствует лирический субъект. Как бы безличная поэтическая мысль реет над жизненным поводом. Она не вступила с ним в тот интимный лирический контакт, с которого начинается сюжетное мышление в лирике. Затянувшиеся пушкинские поиски начала, смысл и цель их, вне всякого сомнения, сводятся к тому, чтобы нащупать, наконец, эту живую, лирически субъективную связь с предметом и связь предмета с душевным мгновением. И как только возникает эта связь, как только рождаются эти переломные в ходе воплощения замысла отчетливо ситуативные и субъективные развороты темы, так сразу же следом за ними выстраивается в опорных своих деталях все композиционное целое первой строфы. В самом деле, ведь именно вслед за теми двумя вариантами второй строки, в которых впервые появляется лирический субъект («В листах альбома нахо-

жу». «Я в книге ветхой нахожу»), словно бы рушится «плотина», доселе сдерживавшая приток ассоциаций, и появляется уже зримый прообраз двух замыкающих первое четверостишие пушкинских строк с их экспрессией неожиданности, с изумительным образом озаряющего душу мгновенного наплыва мечты:

И вдруг... мечтою
Пробудилась моя душа...

От этого варианта уже прямой и ближний путь к окончательному пушкинскому:

И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...

Так рождается лирическая ситуация в «Цветке», и кажется, именно ее так долго и трудно искало пушкинское воображение. Во всяком случае, следующие строки в черновике начертаны рукою поэта, овладевшего темой. Их словесная ткань формируется энергичней и тверже. Мысль поэта вживается в неведомый человеческий мир, она пытается «реставрировать» его образ, оттолкнувшись от случайной и немногозначительной приметы. Формирование этого образа — внутренняя тема произведения. Пушкинский «Цветок» — стихотворение о тайне человеческого существования, о величии и красоте этой тайны, неповторимой даже там, где человеческая жизнь повторяет вечный круговорот встреч и прощаний, цветения и увядания. Образ чужого, но не чуждого душе поэта бытия охвачен во всей его полноте и неисчерпаемости, вернее в полноте неисчерпаемости. Но таинство человеческой жизни, исторгнутой из тьмы, предстает у Пушкина как великое таинство искусства. Размышление о чьей-то незнакомой судьбе Пушкин воплощает как размышления художника. Картина ее оборачивается картиной образотворческих движений поэтической мысли. Эта мысль перебирает возможные варианты чужого существования, как перебирает их всякая художественная мысль, пробивающаяся к существенному в случайном, к законченному в незавершенном, к устойчивому в текущем. Единством жизни и искусства в предметном плане изображения объясняется то, что лирический образ в «Цветке» одновременно закруглен и насквозь альтернативен, проблематичен. Обозревая мир «иной» судьбы, он намекает на ее необозримость.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



О СТИЛЕ ПОЭМЫ «ДОМИК В КОЛОМНЕ»

Вокруг «Домика в Коломне» (1830) споры не кипят. Кажущаяся простота замысла — расширить творческий кругозор, введя в поэтический обиход быт петербургской окраины — обезоруживает, а отдельные неясности легко объясняются шутливым характером поэмы. Попробуем, однако, проверить, все ли дело сводится к шутке.

Упомянутая трактовка поэмы как произведения, полемически утверждающего право «колорита» стать полноправным объектом поэтического изображения, кажется нам малоубедительной. Позиция эта подразумевает серьезное отношение автора к материалу и в значительной мере лишается смысла при ироническом его осмыслении. Кроме того, наивно представлять себе быт Коломны как цепь подобных происшествий, и, кстати, именно Пушкин убедил Россию, что «маленький человек» живет столь же взаправду, как и большой. Как всякий анекдот, история эта маловероятна, поэтому и смешна. Анекдот на правдоподобие и не претендует, сюжет его может быть почерпнут из предшествующего анекдота, а не только из быта. Положенная в основу «Домика в Коломне» (IV, 323—338) коллизия — несомненный анекдот, причем анекдот на редкость простодушный. История о служанке, которая оказывается «черноусым гвардейцем», может быть рассказана в людской (ниже мы увидим, что автор и не скрывает своего источника), но стать сюжетом поэмы не может. Осознание этой невозможности нарастает к финалу, где бессмысленная, но вполне закономерная в своем роде мораль сводит сюжет к абсурду. Можно предположить, что мораль пародирует не сам сюжет, а тенденцию к повсеместному поиску нравоучения, но тогда противостоящий этой тенденции анекдот должен быть образцом

своего жанра. Между тем рассказан он сбивчиво, с массой ненужных подробностей, изменяющих природе жанра (стремлению к точке, финальной остроте и пр.). Кроме того, отказываясь продолжать свою историю («не ведаю и кончить тороплюсь»), автор тем самым указывает на возможность такого продолжения, что вовсе сводит на нет анекдотический эффект.

Особенно сильно авторитет самой «повести» подрывается обилием совершенно немотивированных отступлений, составляющих половину текста¹. За растянутым на шестьдесят шесть стихов вступлением — шесть стихов «повести», затем три строфы — паломничество к месту происшествия «с одним знакомым перед вечерком» (!), еще через две строфы — отступление об унылости русских песен, еще через пять — четыре о графине, попавшие сюда явно из другой поэмы. Неуместность таких заявлений, как «лежу теперь на канапе», или сообщение о супруге гоф-курьера Вере Ивановне очевидна. Внутри самого сюжета затянута экспозиция (половина «сюжетной половины» поэмы), собственно анекдот, в экспозиции, как и в морали, не нуждающийся, начинается в строфе XXVIII и укладывается в десять строф (без отступлений).

Вполне закономерно возмущение предполагаемого читателя: «Так вот куда октавы нас вели!» — поэма написана ариостовой строфой, прямо ассоциировавшейся с высокой поэзией. Однако великолепный строй октавы постоянно нарушается переносами — извечным врагом строфического единства. На сорок строф (319 стихов) приходится более шестидесяти переносов, то есть нарушен нормальный ход более чем трети стихов (к этому следует добавить обилие самых живых диалогов, не способствующих стиховой упорядоченности). А в кульминационной XXXVI строфе и вовсе отсутствует один стих. Неужели Пушкин обсчитался?² Тем более странно в пятистопном ямбе (русский эквивалент итальянского одиннадцатисложника в октаве) выглядит просторечие.

¹ Вспомним замечание В. В. Виноградова о том, что разрыв фабулы вставками и отступлениями (речь идет об «Онегине») обнажает вымышленный характер действия. — В кн.: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., «Высшая школа», 1971, с. 115.

² Именно так полагает Б. В. Томашевский. — См. в кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.—Л., ГИХЛ, 1959, с. 270. Это плохо согласуется с его же определением строфы как «своеобразного ритмико-мелодического рисунка» (там же, с. 219): «забытая строка зияет в жестоком единстве октавы».

«Стремлением к прозе» его не объяснишь: Пушкин в 30-м году умел писать и прозой, однако коломенский анекдот изложил почему-то пятистопным ямбом. Л. С. Сидяков видит здесь «разрушение границ между «высоким» и «низким» в искусстве»³. Но столкновение «высокого» и «низкого» не разрушает, а подчеркивает границу между ними! Там же, где граница нарушена, отсутствуют сами эти понятия.

Еще сложнее оказывается локализовать жанр. Понятие «поэма» в том значении, которое вкладывалось в него к 30-м годам, здесь не подходит, хотя бы из-за стилевого разнобоя и редукации сюжета. А. Н. Соколов связывает «Домик в Коломне» с жанром сказки (conte)⁴. Но conte — жанр нравоучительный, пушкинская же поэма нравоучения не только не содержит, но и не подразумевает в принципе, что специально подчеркнуто автором в заключительной строфе. Пушкинское определение «повесть, писанная октавами» (X, 324) само нуждается в истолковании и даже оправдании. Действительно, зачем писать октавами повесть? Распространенное определение «шутливая поэма» проблему жанра, в сущности, игнорирует — с шутки спросу нет. Более продуктивной кажется версия пародии: она объясняла бы и стилевые мезальянсы, и неуместность анекдота, и пр. Но в таком случае требует выяснения направленность пародии, ее позитивная программа. Выявить же эту направленность оказывается не так-то просто. Для пародии на романтизм «Домику в Коломне» не хватает... романтизма (линии графини, «унылых песен» и т. п. не развиты совершенно и позволяют говорить лишь о побочном романтическом мотиве). В пародии на самый жанр поэмы естественнее было бы взять высокий сюжет и осмеять именно его (такова «Гавриилиада»), иначе пародия неубедительна. В пародийно высоком изложении низкого сюжета («анекдот, писанный октавами») обязательны единство стиля и серьезность — в поэме нет и этого. Создается впечатление, что автор задался целью пародировать всякий жанр и каждую мысль. Пародия оказывается необузданной:

³ Сидяков Л. С. «Колорит» в произведениях Пушкина рубежа 30-х гг.— В кн.: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976, с. 18.

⁴ Соколов А. Н. Жанровый генезис шутливых поэм Пушкина.— В сб.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., «Наука», 1969.

в орбиту ее попадает строфа и рифма (синоним поэзии у Пушкина), сбитый с толку читатель и возлежащий на канаве автор, морализаторство и отсутствие такового. Осмеяно и высокое (графиня), и низкое (вдова), и даже смерть «маленького человека» — стряпухи Феклы — не вызывает у автора должного сочувствия: «Об ней жалели в доме, всех же боле Кот Васька». Вся история происходит на рождество. Ее подоплека — нетерпение заждавшейся жениха коломенской девицы. «Черноусый гвардеец» проникает в дом, переодевшись в женское платье. Молодые люди обманывают таким способом скуповатую старуху, причем движущий мотив найма «Мавруши» — «нельзя предать трапезу божьей воле» (ср. сопоставление еды с господним именем), а повод — смерть стряпухи, вернувшейся из бани и умершей «в ночь пред рождеством». Лже-Мавруша попадает на бритые бороды. Напомним также, что в роли Парнаса выступает «толкучий рынок». Карнавальский характер образности поэмы достаточно очевиден: такая история могла бы стать новеллой «Декамерона»⁵. Смерть, любовь, стряпня сплетаются, как сказал бы М. М. Бахтин, в единый карнавальский узел, в голосе автора явственно слышен звон шутовских бубенчиков⁶.

Последнее особенно важно. Автор откровенно дурачится, силясь привязать к своей истории мораль, примеряет маски Тамерлана и Наполеона (карнавальский король), романтического поэта (эпизоды с паломничеством и графиней), травестирует Музу и Парнас, перед началом повести рекламирует себя и свое творение («Скликать рать и с похвальбою шли», — упрекает его читатель), мешает воинскую терминологию с карточным жаргоном, а поэтические формулы с вульгаризмами («из мелкой сволочи вербую рать»), заставляет котов мяукать на «блед-

⁵ Подробно о природе и семантике карнавальской символики см. в кн.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Худож. лит.», 1965.

⁶ Вопрос о карнавальности Пушкина не исследован совершенно. Отметим только, что апогея эта существеннейшая сторона его творчества достигает именно в Болдине: здесь написаны «Гробовщик», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Бесы», сказки и, наконец, «Домик в Коломне». Перечисляем только произведения, в которых карнавальность носит, на наш взгляд, глубоко мировоззренческий характер и далеко уходит от поверхностного шутовства «Арзамаса».

ную Диану» и т. д., и т. п. Сама логика повествования (особенно во вступлении) подчеркнута «изнаночна»: это цепь ассоциаций, порой самых неуместных. Напомним: отказ от четырехстопного ямба («надоел») приводит к решению писать октавами, для облегчения октавы вводится «рифма наглагольная» (кстати, это мистификация: глагольных рифм в поэме 16%, не больше, чем в «Анжело», и меньше, чем в «Графе Нулине», — 20%), причем случайное сравнение «бракованной» рифмы с увечным рекрутом влечет за собой цепь «строевых» метафор, которые так утомляют автора, что он решает отдохнуть, о чем также немедленно сообщает читателю. Но отдых срывается: сравнение нецезурованного стиха с ездой по мерзлой пашне (кстати, стих «Люблю цезуру на второй стопе» имеет цезуру на третьей) вызывает к жизни воспоминание «о том оригинале» (?) и его рысак, рысак — о Пегасе, Пегас — о Парнасе и т. д. Начало собственно «повести», как уже говорилось, знаменуется целым рядом квазиромантических отступлений. Кульминация шутовского алогизма — упоминание о двоюродной сестре Вере Ивановне, заставляющее вспомнить киевского дядьку, трудно произносимое к тому же из-за переносов. И после всего этого — только и рассказано, что «служанка брилась»! Читатель поэмы с ужасом видит, что сочинитель морочит ему голову, никакой поэмы нет! Автор — шут и рядит в шутов всех, кто попадает в поле его зрения. Отметим, что в итоге все остаются с носом: и не успевшая добриться (а также «наделать важных бед») Мавруша, и ее (его) изобретательная возлюбленная, и брошенная автором в полуобмороке старушка вдова, и даже кот Васька, уже вторично утративший источник пропитания. Самый же длинный нос остается, разумеется, на долю читателя (о носе автора, рассказавшего явно «не ту» историю и едва сумевшего подыскать к ней мораль, говорить не приходится: он сам выбирал себе носатую маску).

На месте же читателя в поэме стоит остановиться особо. Образ читателя появляется уже во II строфе («Вы знаете, что рифмой наглагольной Гнушаемся мы. Почему? спрошу...») и затем уже не покидает поэму до самого конца. К нему автор обращается часто и доверительно: «Что? перестать или *пустить на пе?*» (выделено Пушкиным). «Оставим это—сделайте мне милость!» «Читатель, новая знакомка Ваша...» — вплоть до того момента, когда читатель слышит собственную речь в строфе XXXIX.

Еще существеннее то, что в поэме объективирован а м ы й процесс чтения. Пушкин использует знакомые всем поэтические атрибуты: пятистопный ямб, октава, романтические отступления в экспозиции («ла-ружки этой нет уж там...»), появление графини, обещающее поворот сюжета, упоминание об «образованности» Параша и анализ ее репертуара, «рембрандтовский портрет» вдовы — все это заставляет читателя прогнозировать дальнейший ход поэмы, причем прогнозы эти не сбываются с регулярностью поразительной.

Немаловажную роль играет тут объем произведения. Длительные приготовления и неторопливая экспозиция заставляют ждать историю хотя бы длинную («Как, разве все тут? шутите!» — «Ей богу...»). Чувство обманутого ожидания постоянно присутствует в повествовании, сопровождая каждый его поворот. Можно уверенно утверждать, что именно читатель — главный герой поэмы, а процесс чтения — основа ее действия, равно как и процесс написания. В самом деле, поэма задумывается и создается прямо на наших глазах. Само решение писать октавами («А в самом деле, я бы совладел С тройным созвучием») и принято («Пущусь на славу!») прямо в тексте. Затем читателя приглашают к обсуждению будущего стиля и даже вводят в творческую лабораторию, где сам автор встречает его, лежа на пресловутом канapé. Уже упоминавшиеся нелепые замечания а р а г т е можно, следовательно, истолковать как неизбежные отбросы творческого процесса, происходящего здесь и сейчас: перед нами лишь черновик поэмы. Наконец, в финале автор с читателем обсуждают непросохшую рукопись, и поэт, стоя (лежа?) перед собеседником, в растерянности подыскивает заключительные строки:

«Да нет ли хоть у вас нравоученья?»—
«Нет... или есть: минуточку терпенья..»

Вот вам мораль...» (IV, 338).

Диалог автора с читателем, объективирующий ход создания и чтения — не единственный процесс художественной коммуникации в поэме. Внутри его изображен процесс рассказывания — слушания собственно анекдота в соответствующей тому обстановке. Не станем настаивать именно на людской, пусть это будет, скажем, мещанская аудитория: жители Коломны, обсуждающие скандальное происшествие. Этому кругу соответствует рас-

сказчик (одна из масок шута-автора), принадлежащей той же среде. Это от него исходит балаганная комия («Ах, ах!» и шлепнулась»), низкая лексика и фразеология анекдота, изображение эпизодов в лицах, а от его слушателей — интерес к этой, действительно забавной, если забыть о «золотых октавах», истории (читателя, как мы помним, она не интересует). Они перебивают рассказчика нетерпеливыми вопросами («Вошла — и что же?» — курсив наш. — Е. Х.), интересуются всеми подробностями («Параша покраснела или нет?» «Кто заступил Маврушку?»), их кругу принадлежат глубокомысленные оценки (о Параше: «Зоркий пол!»; о графине: «Где был горда!»), а также определение аристократизма («В ней вкус был образованный...») и одновременно домовитости Параша («умела мыть и гладить, шить и плесть», — добродетель, для светского читателя сомнительная, а к сюжету отношения не имеющая). И уж, конечно, коломенским кумушкам принадлежит разделение наделанных «Маврушей» бед на «важные» и «неважные». Слышится голос и еще одного рассказчика. Сама вдова повествует о случившемся без тени веселья, вспоминает пережитый ужас («О боже! страх какой!») и не забывает, что Мавруша, прыгнув через нее, обидела вдовью честь. Упоминание же вознесшейся в верха племянницы-гофкуррьерши принадлежит, безусловно, ей.

Овнешненный процесс рассказывания — слушания анекдота имеет значение, далеко выходящее за рамки создания «колорита». С коломенским происшествием в поэму входит круг слушателей — смеющаяся на площади толпа, — реализуется метафора, переносющаяся поэтический табор на толкучий рынок. Мы можем говорить уже не о мотивах карнавала, а о глубокой карнавализации самого поэтического сознания, и прежде всего — о карнавализации стилового диалога, в который втянуты все многочисленные «голоса» поэмы.

Установка на объектность стиля поэмы — прямое следствие объективизации процесса ее создания, то есть отбора средств для воплощения замысла. За каждым словом, поворотом повествования, признаком жанра присутствует возможность иного стиля, сюжета, наконец метода. «Шутейная» поэма балансирует на грани перевоплощения в нечто совсем иное. Сравним:

«Узнаю, маменька. И вышла вон,
Закутавшись. (Зима стояла грозно,

И снег скрипел, и синий небосклон,
Безоблачен, в звездах стоял морозно.) (IV, 333).

Высокий и торжественный, без тени пародии слог скользь, в скобках брошенной фразы — намек на нереализованные возможности. В сущности, это цитата из другой, ненаписанной, поэмы и, возможно, той самой, в которой коломенский быт был бы возведен в ранг высокой поэзии, уравнившись в правах со звездным небом.

«Вероятностный» подход к стилю демонстрируют и выходы в романтическую поэтику. Таково паломничество автора в Коломну (строфы X—XII): «Лачужки этой нет уж там...», «Мне стало грустно...» — причем романтический мотив начинает тут же развиваться, угрожая перевести рассказ в иное русло. Уже извлечена демоническая маска:

...на высокий дом
Глядел я косо. Если бы в ту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном
Бывает сердце полно... (IV, 328).

Однако романтический запал иссякает, и уже в следующей строфе торжественная отрешенность мотивируется откровенно пародийно:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию;
*Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом...* (выделено нами. — Е. Х.)

Прием пародийной мотивировки тут же обыгрывается еще раз: «Я воды Леты пью (потому что) Мне доктором запрещена унылость», — и повесть снова может идти своим путем. Однако двумя строфами ниже романтизм возвращается в форме определения: «Печалию согрета Гармония и наших муз и дев» (а рядом то же — другими словами: «Грустный вой Песнь русская»), затем появляется возможная истинно поэзная героиня, а с ней и маска романтического поэта:

Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб... В них-то я вникал,
Невольный взор они-то привлекали... (IV, 331).

Факультативный характер поэтических средств провозглашается, в сущности, уже во вступлении. Метр, строфика, рифмы — эти три кита поэзии — вовлекаются в объектное осмысление (могу писать четырехстопным ямбом — да он надоел; могу «подбирать союзы да наречья» — но не стану и т. п.), тут же демонстрируется и игра с рифмой: знаменитое «что? перестать или *пустить на пе?*...» (курсив Пушкина.—Е. Х.) читается не только как помянутый некстати картежный термин, но и как *пустить*... «рифму на пе», что тут же и делается (кстати, рифма эта заставляет читателя произнести слово «канапе» (пэ) с явной орфоэпической ошибкой): рифмуется *на пе — стопе — канапе*).

Диалогический характер слова в поэме лишает нас возможности локализовать авторскую точку зрения. Собственно говоря, здесь это невозможно в силу карнавальности образа автора: лицо шута есть набор масок, под которыми в принципе нельзя отыскать определенные черты. Авторская позиция в повествовании расщеплена на целый ряд точек зрения, каждая из которых, вовлеченная в диалог с другими, объективируется, и в результате ни одна не может претендовать на главенствующее положение. Вот характерный пример:

Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно.
(Без этого ни одного романа
Не обойдется; так заведено!)
Бывало мать давным-давно хrapсла
А дочка — на луну еще смотрела... (IV, 330).

Элегическая точка зрения снимается указанием на пародийный характер сентенции («так заведено»), затем та же картина дается в просторечно-бытовом ключе («дочка на луну смотрела»). Происходит развенчание высокого стиля и, казалось бы, утверждение, в противовес ему, «колорита». Однако фраза имеет продолжение (акцентированное строфическим переносом), которое явно форсирует найденную стилистику:

И слушала мяуканье котов
По чердакам, свиданий знак нескромный...

Просторечие (и «простомыслне»), преодолев условно-поэтические рамки, развивается и образует противоположную крайность. Теперь уже «низкий» стиль становится в силу своей чрезмерности (очевидной рядом с «блед-

ной Дианой») объектом пародийного осмысления⁷. Апогея это развенчание «колорита» достигает в следующих строках, позволяющих считать причиной сердцебиения «девы томной» именно пресловутое мяуканье (фривольный намек этот становится обоснованием дальнейших событий). Очевидно, что ни одна из точек зрения, выраженных здесь в стиле, не может именоваться авторской⁸.

Диалог сознаний, осмысляющих созданный поэмой мир, выражен не только на стилистическом (в узком смысле) уровне. Установка на объектность повествования вовлекает в диалогическое осмысление буквально все уровни текста. Выше уже говорилось об объективации рифмы, метра, строфики, особенно последней, буквально взорванной переносами. Объективированы и пространственно-временные единства: диалогически соотносятся хронотопы литературного салона (читатель), площади, романтического «там» и «тогда», «колорита», элегической ночи и пр. Наиболее остро диалогическая борьба протекает, по-видимому, на уровне жанровых сознаний. Демонстративно «непоэтический» сюжет подрывает жанровую целостность поэмы, но именно в силу этого объектно осмысляется и тем реконструируется единство жанра как типа поэтического осознания мира (причем упомянутая выше редукция сюжета вступает в конфликт с самой принадлежностью поэмы к эпическому роду). Обостренное таким образом жанровое чувство особенно восприимчиво к элементам байронической поэмы, идиллии (в сопоставлении с графиней Параша — естественный человек), к финалу в духе нравоучительной поэзии, к бидермайру, новеллистичности, и т. д., и т. п. Вступая в диалог, каждый жанр выявляет себя, «смещение языков» означает прежде всего их разграничение. Хронотоп романтической поэмы оборачивается обывательской утопией, мир авто-

⁷ Подобное скопление просторечий часто встречается в «Евгении Онегине». Ср. в «Путешествии» отрывок от «Иные нужны мне картины...» до остро пародийного «Порой дождливою намедни...».

⁸ Мобильность точки зрения вообще характерна для зрелого Пушкина. Знаменательно, что отступление «Кто долго жил...» в «Графе Нулине» может вполне рассматриваться вне контекста в качестве прямого авторского слова (ср. «Мой первый друг, мой друг бесценный!..»), однако, окруженное многоязычием поэмы, теряет это право, становится одной из возможных точек зрения. То же во второй главе «Онегина»: «Быть может, в Лете не потонет...» в ироническом свете последующих строк. Менее очевидно, но все же существенно это явление в «Осени» и «Езерском».

ра-читателя сталкивается с миром рассказчика и его слушателей, северный небосклон «в звездах» грозно взирает на поход Параша за кухаркой, кошачий концерт колеблет «бледную Диану». — словом, «толкучий рынок» поэтических миров, героев, жанров, методов и стилей, где каждый, указуя на другого, тем самым выявляет себя, остраивает содержащуюся в себе точку зрения.

Множество точек зрения, формирующихся в этом всеобъемлющем диалоге (точнее, полилоге), вовсе не представляет из себя неорганизованный набор выраженных и потенциальных суждений о мире. Все они тяготеют к двум полюсам — «верху» и «низу» (именно тяготеют, а не воплощают их как данность). Процесс дифференциации точек зрения по их отношению к «верху» и «низу» охватывает все случаи диалогических отношений в поэме и являет, таким образом, главную образующую ее структуры. Необходимо оговорить, что сами понятия «верх» и «низ» не определяются ценностной системой поэмы, а привносятся извне традиционным восприятием, скажем, октавы как элемента «высокой» поэмы, а просторечия — «низкой». Разобранный пример с «бледной Дианой» доказывает, сколь относительно такое понимание. Именно игра «верхом» и «низом» сопоставляет цель и смысл их разграничения, а потому процесс поляризации точек зрения всегда остается незавершенным.

В пушкинскую эпоху «верх» и «низ» словесности понимались как поэзия и проза⁹. Несомненно, романтические отступления, октавы, пятистопный ямб и т. п. воспринимались современниками как первое, а анекдотический сюжет, «низкие» герои, просторечие — как второе. Но «Домик в Коломне» не есть механическое объединение поэзии и прозы, а тем более полемическое снижение поэзии в пользу прозы. Оба полюса противопоставлены диалогически, и диалог выявляет сущность каждого, заставляет поэзию и прозу осознать себя перед лицом анти-

⁹ Разумеется, это тоже условно. Ср. замечание Б. В. Томашевского, что «французы воспринимают стих, уклоняющийся от канона парных alexandрийских стихов, как форму, приближающуюся к прозе». — В кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.—Л., ГИХЛ, 1959, с. 318. О динамическом соотношении поэзии и прозы см.: Тынянов Ю. О композиции «Евгения Онегина». — В сб.: Памятники культуры. Новые открытия. М., «Наука», 1975. О понимании поэзии и прозы Пушкиным см.: Сидяков Л. С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия»). — В кн.: Пушкин и его современники. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Псков, 1970, т. 434.

пода¹⁰. При этом обе они находятся в зоне действия пародии: шутовская травестия рифмы, романтических формул, пародирование жанра поэмы соседствуют с отнюдь не сочувственным рассказом о смерти стряпухи, передразнивания языка «низов», подчеркнутой глупостью коломенского анекдота. Поэзия осмеяна за поэтичность, проза — за прозаизм. Веселье — это не шутка, оно карнавально по самой природе своей, а потому осмеяние напыщенности поэтического языка эпохи, равно как и претензий быта на место в поэзии, оборачивается обновлением и возрождением познавших себя стилей, жанров и родов литературы. За карнавальным игрой, шутовством, направленным на все и вся весельем стоит серьезный разговор о сущности и природе поэзии, начатый в переломный момент ее существования — в 30-м году.

«Домик в Коломне» — произведение этапное в творчестве Пушкина. Это лаконичный итог работы в лабораториях «Евгения Онегина». Это возвращение забытой русской литературой смеховой традиции. Это освоение новой, диалогической формы слова и подступ к полифонии. Это, наконец, создание нового жанра — осознающей себя поэзии, не бегущей от прозы, а познающей себя и ее для нового развития.

¹⁰ Диалог поэзии и прозы не следует путать с процессом «прозаизации» стиха. В связи с одним произведением этот вопрос вообще не ставится: о прозаизации, то есть проникновении в поэзию на равных правах элементов прозы, можно говорить только в диахроническом аспекте как о качественном изменении поэтических норм.



О РОЛИ ОБРАЗА АВТОРА В ПОЭМЕ «ДОМИК В КОЛОМНЕ»

Поэма «Домик в Коломне» (1830) тесно связана с опытом работы Пушкина над «Евгением Онегиным». Как в свое время «Граф Нулин» (1825), она продолжает тенденции, намеченные в пушкинском «романе в стихах», однако жанровые особенности обоих произведений (шутливая «повесть в стихах» с явным полемическим заданием, особенно подчеркнутым в «Домике в Коломне») предопределяют специфическое решение ранее поставленных в «Евгении Онегине» художественных проблем. Проявляется это, в частности, в роли образа автора, одновременно и рассказчика, в «Домике в Коломне», наделенного выразительными чертами, конкретизирующими его образ и придающими ему более объективированный, нежели в «Евгении Онегине», характер¹. «Я» рассказчика играет определяющую роль в поэме, а его соотношение с читателем строится аналогично тому, как это имело место и в «Евгении Онегине»: «Блаженнее стократ ее была, Читатель, новая знакомка ваша, Простая, добрая моя Параша».

Однако задуманная вначале анонимность поэмы, хотя в достаточной мере и условная («Но полно, будет ли такой мне праздник? Нас мало. Не укроется проказник»), исключала все же ту степень соотнесенности образа автора с биографическим обликом автора-поэта, которая с самого начала предполагалась в «Евгении Онегине». Изменения, внесенные во время переработки поэмы, снизили, хотя и не исключили полностью, ранее предусмотренную объективированность образа автора в поэме.

¹ См.: Томашевский Б. Пушкин. Кн. II. Материалы к биографии (1824—1837). М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 394. Ср. также: Hielscher K. A. S. Puskins Versepik. Autoren — Ich und Erzählstruktur. München, 1966, S. 55, 89—98.

Соотношение «я» рассказчика с изображенными событиями осложнилось, выведенная в поэме среда предполагала резкое отграничение объекта повествования от его субъекта². Уже в «Графе Нулине» невозможность совпадения сфер сознания автора и героев обусловили иное, в сравнении с «Евгением Онегиным», соотношение между ними. В «Домике в Коломне» (IV, 323—338) эта особенность получает свое дальнейшее развитие: позиция автора здесь созерцательная, он смотрит как бы со стороны, наблюдает за жизнью героев, иногда не решаясь предсказать последствия рассказанных им событий:

Параша покраснелась или нет,
Сказать вам не умею...

У красной девушки и у старушки
Кто заступил Маврушу? признаюсь
Не ведаю... (IV, 337).

Дистанция между автором и изображаемым подчеркнута также ироническим тоном рассказа об обитательницах домика в Коломне, хотя одновременно этот тон предполагает и сочувствие героям, вызванным из небытия лирическими воспоминаниями автора о своем прошлом:

Я живу
Теперь не там, но верною мечтою
Люблю летать, заснувши наяву,
В Коломну, к Покрову... (IV, 331).

Это сочувствие выливается иногда в формы, привычные для автора «Евгения Онегина», хотя преобладает все-таки иронический контекст, вытекающий из заданного с самого начала отношения автора к своим героям, а также из специфики анекдота, положенного в основу сюжета повести. Биографические же реалии, связывающие автора с героями, не идут далее утверждения лишь внешней сопричастности их жизни в прошлом. В частности, контрастный по отношению к Параше образ графини в XXI—XXIV строфах возникает на пересечении сюжета с его героями и автора с его лирикой, поддерживая, с одной стороны, иллюзию истинности изображаемого, а с другой, — способствуя разграничению сфер автора

² См. подробную характеристику творческой истории «Домика в Коломне» в кн.: Гофман М. Л. История создания и текста «Домика в Коломне». Труды Пушкинского дома. Пб., «Атеней», 1922.

и героев. Начальные строфы поэмы, оставленные и после резкого сокращения раннего варианта, еще более усложняют образ автора, вводя читателя в круг чисто литературных интересов, далеких от последующего изложения сюжета «повести». Однако это не противоречит праву выбора «низкого» предмета; полемический пафос поэмы сохранен и в окончательном тексте «Домика в Коломне».

Полемическое задание поэмы определяет и характер образа автора. В нем подчеркнута особая заинтересованность в предмете своего рассказа; не случайно, сразу же посвятив читателя в IX октаве («Теперь начнем. — Жила-была вдова, Тому лет восемь, бедная старушка, С одною дочерью»), автор переходит к лирическим отступлениям (октавы X—XII), составляющим одно целое со всем повествованием, как и подобные отступления в «Евгении Онегине».

Однако в отличие от романа в стихах лирические отступления «Домика в Коломне» сопровождают не собственно сюжетное действие «повести», но лишь ту часть ее, где даются характеристики героев и их быта, то есть служат таким образом экспозицией последующим событиям. Важность этих описаний подчеркнута их количеством: в поэме они занимают 18 октав (IX—XXVII), из которых непосредственно героям отведено более 10, то есть приблизительно столько же, сколько собственно сюжету (вместе это составляет более 20 строф из 40).

Это важно подчеркнуть, ибо обычно, оттеняя особенность свободного повествования «Домика в Коломне», говорят о преобладании здесь непосредственно мотивированных автором строфах. На самом же деле лирика в поэме тесно взаимодействует с развитием сюжета. Своего рода связующим звеном между ними оказываются строфы о графине, образ которой возникает в противопоставлении Параше: «Параша перед ней Казалась, бедная, еще бедней». Эти строфы, восходящие к реальным воспоминаниям Пушкина³ и не связанные прямо с «повестью» «Домика в Коломне», играют тем не менее существенную роль в ее восприятии: трагический облик графини («Она страдала, хоть была прекрасна И молода...») оттеняет и вместе с тем осложняет шуточный сюжет, эмоции же, вызванные упоминанием о ней, соответствуют основной тональности лирических отступлений поэмы:

³ См.: Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., «Прибой», 1929, с. 87—93.

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию... (IV, 328).

Сопровождая движение сюжета, лирика «Домика в Коломне» связана преимущественно с выражением эмоционального отношения автора к прошлому, времени его молодости, воспоминаниями о котором мотивировано само обращение к предмету повествования:

Я вспомнил о старушке, о невесте,
Бывало, тут сидевших под окном,
О той поре, когда я был моложе,
Я думал: живы ли они? — и что же?
Мне стало грустно... (IV, 328).

Мотив этот преобладает и в лирических отступлениях последних глав «Евгения Онегина»; более того, мотив перехода от юности к зрелости обосновал там пафос утверждения нового поэтического пути. Сохраняя этот мотив в «Домике в Коломне», Пушкин, кроме того, закрепляет мысль о новых поэтических принципах в сюжете поэмы. Сознание права на воспроизведение такого незначительного сюжета определяет полемический пафос и прихотливую структуру поэмы, в которой и лирическое и эпическое начала играют существенную и конструктивную роль. Однако начиная с XXVII и вплоть до XXXVIII октавы рассказ лишен явно выраженного присутствия автора; его выдает лишь последовательно иронический тон повествования (см. особенно октаву XXX — появление новой кухарки), а также редкие напоминания о его носителе («...вдовушка моя Подумала, что два-три дня — не боле — Жить можно без кухарки...»; «С паперти долой Чуть-чуть моя старушка не слетела...»; и т. п.). Более того, в этих строфах, манифестируя большую независимость рассказа о событиях, нежели о героях, последние обретают свой голос в диалогах, играющих значительную роль в этой части повести. Эти диалоги развивают принципы «Евгения Онегина»; В. В. Одинцов отмечает, например, аналогичность структуры диалога («семантико-стилистическая двуплановость реплик») в последней главе романа и в «Домике в Коломне»⁴. Диалоги поэмы способствуют более непосредственному воссозданию изображаемых событий и характеров действующих лиц (см. в

⁴ См.: Одинцов В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. М., «Наука», 1973, с. 68—72.

октаве XXXI поучение, с которым старушка обращается к новой кухарке), а также усиливают как «драматизм ситуаций»⁵, так и динамизм повествования, подчеркнутый также стремительностью развертывания действия в завершающих сюжетную часть поэмы октавах:

Вдова к себе в покой
Вошла — и что ж? о боже! страх какой!
Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах, ах!» — и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя),
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо (IV, 336—337)⁶.

Диалог в следующей, XXXVII октаве неожиданно обрывает повествование, и автор, признавшись в своем неведении относительно последствий описанных событий, поспешно завершает свой рассказ, переходя к заключительному спору с воображаемым противником.

Таким образом, развертывая сюжет своей поэмы, Пушкин прибегает к другим приемам, чем в начале повествования «Домика в Коломне», хотя и здесь роль автора остается достаточно активной. И тем не менее даже частичное видоизменение функции образа автора предопределило меньшую зависимость сюжетной части «Домика в Коломне» от того эмоционального тона, который играл существенную роль как в начале поэмы, так и в особенности при характеристике ее героев. «Повесть» в «Домике в Коломне» контрастна по отношению к лирике, и это связано с тенденцией к большей объективности сюжетного действия, автономия которого подкрепляется затем в заключении поэмы полемикой, утверждающей право поэта на выбор «ничтожного» предмета. Возможность прямой полемики, а также демонстративность, с которой в «Домике в Коломне» вводятся новые герои и события, с ними связанные, обусловлены жанровыми особенностями стихотворной повести; автор в ней менее связан в своем рассказе, и его роль поэтому оказы-

⁵ Одинцов В. В. О языке художественной прозы..., с. 72.

⁶ Н. В. Измайлов высказал предположение, что стремлением «выразить быструю последовательность событий» могла быть вызвана «ошибка» Пушкина, сократившего XXXVI октаву на один стих. См. его ст.: Из истории русской октавы.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., «Наука», 1971, с. 109 (примечание).

вается более активной. Подтверждает это сопоставление «Домика в Коломне» с «Повестями Белкина»; в них Пушкин решал аналогичные художественные задачи, но решал их уже по-иному, соотносясь со свойственными ему представлениями о границах и возможностях прозаического повествования.

Здесь не место подробно останавливаться на сложной проблеме образа автора в «Повестях Белкина», до сих пор получающей противоречивое истолкование⁷. Рассмотрим лишь некоторые моменты, имеющие отношение к нашей теме.

Сохраняя субъективную форму повествования, Пушкин в «Повестях Белкина» ограничивает субъективность точки зрения рассказчиков, сталкивая ее с другими и способствуя благодаря этому выявлению объективной картины, изображенной в повестях жизни. Двойная и даже тройная преломляющая среда «Повестей Белкина» («ящик с двойным, нет, с тройным дном», — А. Ахматова⁸) усиливает эту объективность. Субъект повествования в «Повестях Белкина» принципиально неоднозначен; иллюзия «многоголосой субъективности», по словам В. В. Виноградова, одновременно оказывается «характеристической объективностью повествования»⁹. Субъект повествования утрачивает при этом значение, которое сохранялось за ним в стихотворных произведениях, где «я» автора, в какой бы форме оно ни представало, всегда оказывалось конструктивным центром произведения. В «Домике в Коломне», стихотворной повести, в иных отношениях чрезвычайно близкой к прозаическим, Пушкин восстанавливает автора в его правах, и в соответствии с этим организуется повествовательная система поэмы.

Но в отличие от автора в «Евгении Онегине» рассказчик «Домика в Коломне» поставлен в иное отношение к предмету изображения; господствующая в лирических пассажах эмоциональная атмосфера на него не рас-

⁷ См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат. 1941, с. 514—582. См. также новейшие работы: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., «Художественная литература», 1974, с. 122—141; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., «Наука», 1974, с. 127—185; Михайлова Н. И. О структурных особенностях «Повестей Белкина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976, с. 73—83.

⁸ «Вопросы литературы», 1970, № 1, с. 163.

⁹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 535.

пространяется. Автономность сюжетной части «Домика в Коломне», казалось бы, отличает поэму от «Повестей Белкина», рассказчики которых, как правило, сливаются с объектом изображения. Но результатом в обоих случаях становится большая объективность повествования.

Несовпадение функций субъекта повествования создает неравные условия для реализации однородной тенденции в стихотворной и прозаической повестях; если в «Домике в Коломне» восприятие рассказчика господствует, то в «Повестях Белкина» оно оказывается лишь одним из слагаемых в сложной системе точек зрения, взаимодействие которых создает объективную картину изображаемого. В условиях же стихотворной повести подобный результат мог быть достигнут лишь путем размежевания сюжетного действия и лирического «я» автора; в противном случае объект повествования оказался бы в полной зависимости от его субъекта. В «Евгении Онегине», правда, все обстояло иначе; близость главных персонажей романа автору регулировала иное соотношение субъекта и объекта повествования в нем, создавая возможность сложных взаимопереходов сфер сознания автора и героев, и их пересечение. «Повести Белкина» имеют во многом аналогичную картину с той, однако, существенной разницей, что рассказчики в них функционально не совпадают с образом автора, как в «Евгении Онегине»; они тесно взаимосвязаны с другими преломляющими «призмами», вместе с ними составляя сложный «субъект» повествования.

Характерно в этом отношении и резкое, в сравнении со стихотворным эпосом Пушкина, ограничение лирического начала в «Повестях Белкина». Всюду, где вторгаются лирические пассажи, они или нейтрализуются ироническим контекстом, или же, не будучи формой проявления лирического «я», но мотивированные сложным субъектом повествования, утрачивают свою субъективность, представляя как одна из сторон воспроизводимого в повестях мира. В «Домике в Коломне» как произведении стихотворном Пушкин идет иным путем; подобно «Евгению Онегину» мотивированная прямым «я» рассказчика лирика вторгается здесь в сюжетное повествование, в известной мере противостоя ему. Собственно же сюжетное действие выведено за пределы авторской лирики и с нею не пересекается, прерывая рассказ повествователя, лирические отступления, как правило, видоизменяют

его тональность. Показателен, например, переход к лирическому отступлению в строфе XV «Домика в Коломне». Песенный репертуар Параши воспринимается как обычный для «русской девицы» и сравнивается с русской музой («Как музы наши, грустная певица»,—IV, 329), и далее по ассоциации возникает уже собственно лирический контекст:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло... (IV, 329).

А затем без всякого перехода рассказчик возвращается к героине поэмы: «Параша (так звалась красotka наша) Умела мыть и гладить, шить и плесть...» и т. д.

В отличие от «Домика в Коломне» отступления в «Повестях Белкина» не имеют такой самостоятельности и служат как раскрытию образа рассказчика, так и характеристике сюжетных положений и героев повестей. Если для стихотворных произведений Пушкина присущи ассоциативные сцепления, в результате чего отступления отделяются от чисто повествовательного контекста, то в «Повестях Белкина» они, напротив, обнаруживают тенденцию к слиянию с окружающим контекстом даже тогда, когда выделены в более или менее самостоятельные композиционные единицы (начало «Станционного смотрителя», описание возвращения русских войск из-за границы в «Метели»). Лирика в «Повестях Белкина» включается, таким образом, в сложную систему отражений и «призм», вне которой она и не может быть воспринята. Не является она поэмой и формой выражения авторской позиции, хотя последняя и может угадываться иногда в некоторых отступлениях¹⁰. Но в «Повестях Белкина» отступления неизбежно объективировались, лишаясь поэтому (в отличие от поэзии Пушкина) характера прямого выражения авторской точки зрения, формы проявления которой осложнялись ввиду неоднозначности художест-

¹⁰ А. З. Лежнев видел в «отступлениях» «Повестей Белкина» проявление авторского начала. См. его кн.: Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Изд. 2-е. М., «Художественная литература», 1966, с. 142—147. Однако то, что он принимал за «недостаток» «Повестей Белкина» — «установка, при которой «сказовый» элемент является для писателя второстепенным» (с. 144), — вытекает из структурных особенностей повестей, исключающих непосредственное выражение авторской позиции. Ср.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 112.

венной структуры пушкинских повестей. На первый план в этом отношении выдвигалась ирония, роль которой в связи с полемической направленностью «Повестей Белкина» (как и «Домика в Коломне») оказывалась особенно значительной.

Как и в «Евгении Онегине» (а затем и в «Домике в Коломне»), через иронию в «Повестях Белкина» осуществляется критическая переоценка представлений героев, того созданного ими мира, в котором они живут и вне которого не мыслят своего существования. Но в отличие от прозаических повестей «я» автора в «Евгении Онегине» играло принципиально иную роль¹¹; в романе в стихах ирония непосредственно связывалась с образом автора, в то время как в «Повестях Белкина» ее соотношение с «издателем А. П.» не столь определено. Специфика прозы Пушкина в организации повествования особенно проявляется при сравнении с эпическими произведениями в стихах. В прозе «я» рассказчика лишено центрального значения; субъект повествования там перестает быть автором в собственном смысле этого слова, объективируясь во внешний по отношению к создателю произведения образ. Автор «Домика в Коломне» оказывается на полпути от автора «Евгения Онегина» к «я» «Повестей Белкина»; но создается в шутовой поэме иначе, чем в пушкинской прозе. Будучи проявлением позиции автора, ирония в «Домике в Коломне» выступает как оценка описанного в поэме, но по своей функции она очень близка к иронии в «Повестях Белкина», сталкивая разные точки зрения и способствуя переоценке некоторых из них. Правда, в «Домике в Коломне» лирический тон, мотивированный образом автора и реализуемый в основном в отступлениях, подчас смягчает иронию. Намеченный с самого начала поэмы иронический тон разрешается в ее заключительных строфах, демонстрируя, таким образом, свою соотнесенность с полемическим заданием произведения.

Энергичная защита права искусства на свободу от узко дидактической направленности и утверждение эстетического равноправия «низкой» темы объединяют «Домик в Коломне» с «Повестями Белкина». Написанные одновременно, они закрепляли тенденции, намеченные

¹¹ Ср.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Гослитиздат, 1959, с. 255.

предшествовавшим творчеством Пушкина, особенно в «Евгении Онегине», по-своему преломляя их в условиях стихотворного и прозаического жанра.

В данной статье мы коснулись лишь некоторых вопросов, связанных с определением роли автора в системе повествования «Домика в Коломне», преимущественно по отношению к наиболее близким шутливой поэме Пушкина произведениям — «Евгению Онегину» и «Повестям Белкина». Более подробное решение проблемы потребовало бы включения «Домика в Коломне» в контекст всего эпического творчества Пушкина, что, естественно, невозможно в условиях краткой статьи. Моя цель заключалась в ином: показать, как образ автора в «Домике в Коломне» способствовал решению специфических художественных проблем, встававших перед Пушкиным на рубеже 1830-х годов, когда эволюция стихотворного эпоса неизбежно подвела его к необходимости того «перехода к прозе», который составляет один из важнейших факторов его творческого развития.



ЗАМЕТКИ ОБ АВТОРСКОЙ ИРОНИИ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

В «Евгении Онегине» нашли свое отражение борьба Пушкина с существовавшими в литературе схемами и штампами построения литературного произведения, «самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех основных направленных, жанровых и бытовых разновидностей»¹ и утверждение принципов новой поэтики. В то же время сам «Онегин», писавшийся более восьми лет, с весны 1823 года по осень 1831, как бы в сокращенном виде воспроизводит эволюцию пушкинского эпоса². Все это обусловило полемическую заостренность романа, богатого литературными реминисценциями, пародированием стилей и приемов предшественников и современников поэта, автопародиями, всем тем, что дает нам возможность, обращаясь к формуле В. Г. Беллинского, назвавшего роман «энциклопедией русской жизни», говорить о нем как о своеобразной литературной энциклопедии эпохи.

Энциклопедическая широта охвата материала при сравнительно небольшом объеме «Евгения Онегина» достигается благодаря использованию необычной формы — формы «романа в стихах», как определил ее сам Пушкин. Слово «романа в стихах» — одновременно романное и поэтическое (по терминологии М. М. Бахтина). Изобразительно-изображающее романное слово, сопрягая различные точки зрения, объективирует их, создает многосубъектное диалогическое повествование и тем самым воплощает в себе центробежное начало романа. В поэтическом слове, по самой своей природе тяготеющем к субъекту,

¹ Бахтин М. Слово в романе. — «Вопросы литературы», 1965, № 8, с. 89.

² Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, с. 155.

воссоздаваемому из всего текста «Онегина», находят выражение центростремительные силы произведения.

В создании романного звучания поэтического слова главную роль у Пушкина играет ирония. Ведь самый принцип иронии предполагает многоголосность, неоднозначность слова. Воспринимающему субъекту дается возможность почувствовать иной, часто совершенно противоположный прямому, смысл высказывания, сосуществующий одновременно с данным. Ирония — это своеобразный диалог, высказывание, отрицающее самое себя с более высокой точки зрения.

По мнению Л. Я. Гинзбург, Пушкин воспринял иронию и ироническую традицию йенского романтизма, абсолютизовавшего роль иронии, через творчество Байрона, которым увлекался в период начала работы над «Онегиным»³. Ирония — это та черта пушкинского романа, о которой упоминают все, так или иначе обращающиеся к «Евгению Онегину». Роман начат и кончен иронически. В его первой фразе иронический эффект возникает при ассоциации с басней И. А. Крылова («Осел был самых честных правил...»), а в последней — «Итак, я жил тогда в Одессе...» — от несоответствия смысла и интонации высказывания, явно располагающих к продолжению повествования, и того места, которое эта фраза занимает.

Ирония хорошо прослеживается на всех уровнях «Онегина».

В литературе уже обращалось внимание на тот факт, что богатые, неожиданные рифмы, в особенности на имена собственные, Пушкин употреблял в целях пародии⁴. Рифмы «Гарольдом — со льдом», «Грандисон—сон», «позволено ль—do-re-mi-sol» и им подобные, встречающиеся в романе, звучат явно иронически. Часто иронический эффект возникает при смежной рифмовке последних двух строк онегинской строфы, на что указывал В. Шкловский⁵ и ряд других исследователей. Эти две последние строки становятся как бы иронической квинтэссенцией всей строфы. Так ученые экономические рассуждения

³ Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе.— Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Кн. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936.

⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 114.

⁵ Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн).— В сб.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, «Эпоха», 1923.

Онегина относительно значения «*простого продукта*»⁶ завершаются словами: «Отец понять его не мог И земли отдавал в залог», насмешка сквозит в афористическом высказывании, подводящем итог жизненным исканиям старшей Лариной: «Привычка свыше нам дана: Замена счастию она». (Ирония усиливается при соотнесении этой сентенции с мыслью Шатобриана, данной Пушкиным как примечание к сказанному: «Если бы я имел безрассудство верить еще в счастье, я бы искал его в привычке». Жизненный опыт Лариной как бы соотносится с размышлениями о жизни автора «Рене».) Тот же тон появляется при упоминании автором о прошедшем увлечении романтической образностью: «...в поэтический бокал Воды я много подмешал».

Явственную ироническую окраску получают при смежной рифмовке слова в середине строфы. Именно так оцениваются «привычки милой старины», сохранившиеся в быту Лариных: «Два раза в год они говели, Любили круглые качели...» Рифма «говели — качели» создает представление о характере религиозности семейства, общая перечислительная интонация и упоминание о говении, молебне среди «блинов», «кваса», «подблюдных песен» и «качелей» довершает картину.

Тот же результат достигается в шестой главе: «На модном слове *идеал* Тихонько Ленский задремал...» Слово из лексического арсенала Ленского в этом случае становится аксессуаром определенной условно-поэтической системы, это только «слово», к тому же «модное», оно утратило свое предметное значение и превратилось в формулу осмеиваемого Пушкиным направления. Смежная рифмовка слов «сладость—младость» в 44-й строфе шестой главы («Мечты, мечты! где ваша *сладость*? Где вечная к ней рифма *младость*?») также полемически направлена на «затеи» элегического стиля. Ироническое отношение к штампу «сладость — младость — радость» можно проследить и дальше по тексту романа (в «Путешествии Онегина» рифма «радость—младость» оттеняется сниженным лексическим окружением: «ребята без печали», «обжорливая младость», ироническим синтезом строфы: «грозный счет Меж тем невидимо растет»). Ироническую оценку, видную даже при перекрестной рифмовке, получает и другой штамп — условно-поэтические «розы»:

⁶ Здесь и далее подчеркнуты слова чужой речи, выделенные Пушкиным.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*:
На вот, возьми ее скорей!) (V, 93).

Во всем этом видна борьба Пушкина с устоявшимися литературными явлениями, общеупотребительными формами.

Строгая строфическая организация текста «Евгения Онегина», ориентирующая на образцы высокой поэзии, казалось бы, исключает разговорную интонацию. Между тем строфика постоянно разрушается самыми живыми диалогами (чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы начало третьей главы: «Куда? Уж эти мне поэты!..») и демонстративными переносами как внутри строфы, так и из одной строфы в другую:

строфа 38

И задыхаясь на скамью

строфа 39

Упала... (V, 75).

Подчеркнуто разговорная интонация повествования резко выделяется на фоне чеканной онегинской строфы⁷. Контраст осознается особенно ясно при сложившейся системе романтической поэмы и сентиментального романа, а возникающий иронический эффект заостряет внимание читателя на том, что перед ним не «вторая реальность», а условная литературная структура.

Литературная полемика с элегиками связана в романе с образом Владимира Ленского, поэта направления, кризис которого исследуется подробнейшим образом⁸. Пушкин рассматривает это течение с различных точек зрения: с точки зрения самого Ленского, когда цитирует его стихи: «Куда, куда вы удалились, Весны моей златые дни?..», когда характеризует элегическую поэзию и ее излюбленные темы в несобственно-прямой речи юноши поэта:

⁷ Разнообразные приемы введения разговорной интонации в текст «Евгения Онегина» рассматриваются Ю. Н. Тыняновым в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 69—74.

⁸ О кризисе элегии в 20-е годы см.: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., «Наука», 1973, с. 75, 97.

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных... (V, 40).

Иронический комментарий к «песням» Ленского в конце строфы («Он пел поблеклый жизни цвет Без малого в осьмнадцать лет») позволяет отграничить зону его голоса от авторской позиции. Намеренное «приземление» элегической луны, «небесной лампы», — «Но нынче видим только в ней Замену тусклых фонарей», — подготавливает объективную характеристику поэзии Ленского («Так он писал *темно и вяло...*») в шестой главе, где Пушкин выступает против романтизма элегического толка.

Надо отметить, что элегическую традицию отвергает в романе не только автор, но и «критик строгий»:

Да перестаньте плакать,
И все одно и то же квакать,
Жалеть о *прежнем, о былом*:
Довольно, пойте о другом! (V, 90).

Вместо этого критик призывает поэтов писать оды, «как было встарь заведено». Но Пушкин считает, что время оды уже отошло, их теперь пишут только герои «Чужого толка», что живая поэзия существует не для того, чтобы помещать в ней «мыслей мертвый капитал». Унылая элегия или дискредитировавшая себя подобострастная ода — «не все ль равно?» — так кажется автору, и он насмешливо «отдает честь» классицизму, помещая пародическое вступление к роману в конце седьмой главы: «*Пою приятеля младого И множество его причуд...*»

Литературная полемика Пушкина затрагивает не только устоявшиеся элегические или классицистические приемы и формулы. Выбор в качестве главного лица романа зевающего Онегина со всеми его привычками, высказываниями полемичен как по отношению к представлениям о персонаже старого сентиментального романа, в котором герой — «совершенства образец» — «Всегда несправедливо гонимый», с «Душой чувствительной, умом И привлекательным лицом», так и по отношению к меркам новейших романистов. Не случайно, рисуя романтическую разочарованность Евгения, Пушкин не упускает возможности подчеркнуть прозаически-приземленные жизненные реалии, приведшие его к этому:

Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружба надоели
Затем, что не всегда же мог
Beef-steaks и страсбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова... (V, 26).

Столь же иронически очерчен и круг предметов, на которые распространяется байронизм Онегина: «Ни сплетни света, ни бостон, Ни милый взгляд, ни вздох нескромный, Ничто не трогало его, Не замечал он ничего». На фоне этих высказываний отчетливее звучит противопоставление «английского *сплина*» «русской *хандре*» той же строфы.

Любопытно также проследить, с какой последовательностью Пушкин проводит противоположение своего героя привычным и испытанным образцам. Если в первой главе Онегин «бранит» Гомера и Феокрита, но читает Адама Смита и, рассуждая о «*простом продукте*», не может «ямба от хороя, Как мы ни бились, отличить», то в восьмой главе влюбленный герой чуть «не сделался поэтом» и «силой магнетизма» едва не постиг механизма «стихов российских». «Признаться: то-то б одолжил!» — восклицает автор; настоящий же «восторженный герой» романа, надо полагать, справился бы с этой задачей.

«Всегда восторженную речь» имеет в «Онегине» другой персонаж — поэт Ленский, антипод Евгения. Автор выстраивает целый ряд противопоставлений: волна и камень, стихи и проза, лед и пламень.

Эти классические антитезы приведены не для того, чтобы утверждать в своих правах «настоящего» романного героя. Ленский-элегик отвергается Пушкиным. Романтический герой гибнет в столкновении с житейскими ситуациями. А из двупланного изображения смерти Ленского и его возможной судьбы (судьба «высокого» поэта и «обыкновенный удел») трудно извлечь привычную морализаторскую сентенцию.

Еще Ю. Тынянов отмечал, что под влиянием эмоциональной конструкции стиха герои почти теряют свою пародийную окраску, поэтому часто из поля зрения исследователей ускользают такие контрасты, как демонстративное противопоставление «нероманного», простонародного

имени героини — Татьяна — ее внутреннему миру, целиком заполненному «обманами» Ричардсона и Руссо, романами, с которыми Пушкин полемизирует, которые пародируются в «Онегине». Не случайно и то, что в Татьяну периода ее романтических увлечений, чувствуящую свое родство с «Кларисой, Юлией, Дельфиной», должен был бы как настоящий романтический герой влюбиться, по мнению Онегина, Ленский: «Я выбрал бы другую, Когда б я был, как ты, поэт».

Можно отметить, что нарочито типичен облик Ольги: «Любой роман Возьмите и найдете, верно, Ее портрет...», полемично противоположение себя, автора, расхожим представлениям о поэте. Творчество непременно связывалось с идеальной любовью, и Пушкин замечает:

Блажен, кто с нею сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя вослед,
А муки сердца успокоил,
Поймал и славу между тем;
Но я, любя, был глуп и нем (V, 34).

Привычно-поэтические ситуации последовательно снижаются: «Блажен любовник скромный, Читающий мечты свои Предмету песен и любви...» — характеризует в четвертой главе поэт традиционные понятия об отношениях между сочинителем и его вдохновительницей и противопоставляет им себя, поверяющего «плоды своих мечтаний И гармонических затей» старой няне, соседу-помещику, случайно забредшему в гости, которого в этот торжественный момент надо держать за полу, чтобы не сбежал. Мысли о слушателях «гармонических затей» проникнуты автоиронией, причем с продолжением строфы она усиливается. В девятой строке появляется надежда, что ситуация изменится и речь пойдет о более квалифицированной аудитории, на это указывают противительный союз «или» и замечание в скобках: «но это кроме шуток». И вместо ожидаемого изображается поэт, «томимый рифмами» и пугающий диких уток, которые «слетают с берегов», услышав «сладкозвучные строфы» его романа.

Все герои «Онегина» в той или иной степени противостоят укоренившимся представлениям о литературных персонажах и служат средством борьбы с этими представлениями, довлеющими и над публикой, и над сочинителями.

Полемически проста фабула пушкинского романа. Но все его содержание не сводится только к истории Онегина и Татьяны, оно гораздо глубже. Обширные наблюдения поэта над действительностью привносят с собою в произведение так называемые лирические отступления или отступления, как их определил сам автор в пятой главе. Они раздвигают рамки повествования, включая в него все новые и новые жизненные пласты и сосредотачивают в себе «важнейшие приемы для развертывания и раскрытия сюжета»⁹. Заявление о желании «очищать», начиная с пятой главы, роман от отступлений остается не более, чем демонстрацией, призванной ввести в заблуждение доверчивого читателя, так как не далее, чем через строфу, следует новое отступление — о мазурке. Отступления есть и в последующих главах, более того, самым крупным из них, «Отрывками из путешествия Онегина», Пушкин заканчивает свое произведение¹⁰.

В начале «Отрывков...» поэт признается, что исключил целую главу из текста романа «по причинам важным для него, а не для публики» и указывает ее место: между седьмой и восьмой главами. Между тем седьмая глава кончается, как уже говорилось, пародическим «вступлением» ко всему роману, а восьмая начинается отступлением, рассказывающим о метаморфозах музыки автора. Для «Путешествия» там места не находится.

Помещение «Отрывков из путешествия Онегина» в конце текста романа указывает на их семантическую значимость для понимания всего произведения. В «Отрывках из путешествия...» нет собственно путешествия. Как, когда, на чем и зачем отправился главный герой, в окончательном тексте не сообщается, а зарисовки мест, им «посещенных» (62 стиха), приводят поэта к обширному рассуждению, в котором последние 140 стихов написаны в форме отступления от фразы: «Я жил тогда в Одессе пыльной...»

⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, с. 191.

¹⁰ Вслед за Ю. Н. Тыняновым и Ю. Н. Чумаковым мы считаем «Евгения Онегина» завершенным произведением, концом которого являются «Отрывки из путешествия Онегина». См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 156; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 61; Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин и его современники. Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1970, с. 24.

Логика построения этих стихов, несомненно, иронического свойства, так как Пушкин постоянно демонстрирует свои богатейшие возможности отклонения от заданной фразы. «Я жил тогда в Одессе пыльной...» — начинает автор и описывает «обильный» одесский торг, одесских обитателей, полемизирует со «звучными стихами» Туманского, но через две строфы вдруг спохватывается: «А где, бишь, мой рассказ несвязный?» Однако вместо того, чтобы как-то «связать» повествование с героем и его странствиями, снова нарочито «уклоняется» от темы: «В Одессе пыльной, я сказал. Я б мог сказать: в Одессе грязной...», пишет о благоустройстве городских мостовых, устрицах, об итальянской опере, молодой негоциантке и проч. и проч., возвращаясь к начальной фразе отступления: «Итак, я жил тогда в Одессе...», которая и завершает роман.

Последняя глава «Евгения Онегина» — это фрагменты, сосуществующие в соотношении с воображаемым и априорно заданным автором целым, но это целое принципиально невозстановимо. Ее композиция подчеркивает внесюжетное построение романа¹¹, а иронический ход «Отрывков...» является как бы ключом, предлагающим постфактум способ его чтения.

«Отрывки...» подчеркивают значимость роли отступлений в структуре произведения и доказывают предположение о том, что отступления являются «первоэлементом» романа¹². Расположенное в конце «Путешествие» возвращает повествование к герою и автору после того, как в восьмой главе Пушкин со всеми уже «простился», и занимает по отношению ко всему тексту ироническую позицию. В нем обнажен прием, которым написан «Евгений Онегин».

Таким образом, можно говорить о перестановке акцентов, которую своими «Отрывками...» делает Пушкин. Теперь на первый план повествования выдвигаются отступления, а собственно фабульная часть начинает осознаваться как менее значимая. Возникающая при этом ирония проявляет себя с наибольшей отчетливостью и за-

¹¹ О внесюжетности построения романа см. указанные выше работы Ю. Н. Тынянова и Ю. Н. Чумакова.

¹² Мысль о том, что отступления в известной мере можно считать «первоэлементом» «Евгения Онегина», была высказана С. Бочаровым. См. его ст.: Форма плана (некоторые вопросы поэтики Пушкина). — «Вопросы литературы», 1967, № 12, с. 115.

ставляет вновь и более внимательно взглянуть на все авторские высказывания, пересмотреть все уровни романа. Все они объективированы, соотнесены с существующими в литературе традициями и противопоставлены им. В этом ироническом противоположении сказывается авторская позиция. Ирония непосредственно или опосредованно исходит от автора-демиурга, реконструируемого из текста пушкинского произведения. Он является ее субъектом. Поэтому ирония в «Евгении Онегине» — не только средство создания диалогического звучания всех его уровней. В иронии соединяются поэтическое слово, тяготеющее по своей природе к автору-демиургу, и романное слово, ирония — это главная сила, создающая единство повествования романа в стихах.



ТРИ ПРИМЕЧАНИЯ ПУШКИНА К ПОЭМЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Примечания играют важную смысловую роль в пушкинских произведениях, и поэма «Медный всадник» не является в этом отношении исключением. Мы остановимся в этой статье на трех примечаниях к поэме, в которых Пушкин прямо указывает на необходимость сравнения, соотнесения своей «петербургской повести» с художественно-идеологическим решением петербургской темы у двух крупнейших поэтов своего времени — Мицкевича и Вяземского.

Два примечания (3 и 5) адресуют нас к Мицкевичу, к его поэме «Дзяды». Эта поэма, вышедшая в январе 1822 года в Париже, была привезена Пушкину С. Соболевским летом того же года и привлекла внимание поэта прежде всего своей завершающей частью, так называемым «Отрывком» — циклом стихотворений о России и Петербурге. Как давно выяснили исследователи, «Отрывок» оказался существенным стимулом становления замысла «Медного всадника». В «Отрывке» великий польский поэт-патриот дает волю своей ненависти к Российской империи — поработительнице Польши и, будучи приверженцем западных форм государственности и культуры, не жалеет красок, чтобы создать картину варварски-деспотической России, раскинувшейся бесконечной снежной пустыней за границами цивилизованного мира. В этом царстве неволи одни только поляки — пленники этой страны — хранят чувство свободы и протеста: таков пилигрим (в стихотворении «Петербург»), польский солдат (в «Смотре войска»), художник Олешкевич (стихотворение «Олешкевич»).

Подобен им и один из русских — поэт Пушкин, который произносит у Мицкевича антииранический монолог перед петровским памятником.

Пушкин, получив поэму Мицкевича, взял ее с собой в поездку на Урал и сделал несколько выписок из «Отрывка» — быть может, с целью перевода. Однако перевода так и не последовало, но в Болдине осенью 1833 года появилась на свет поэма «Медный всадник», которую в определенном смысле можно рассматривать как пушкинский вариант затронутой у Мицкевича «петербургской темы», как ответ Пушкина Мицкевичу. Каждый, кто попытается сравнить «Отрывок» с «Медным всадником» (подобное сравнение не раз делалось в литературоведческой науке), найдет множество «параллельных мест» двух этих произведений. Но лишь предвзятое и искаженное понимание пушкинского текста может этот тематический параллелизм истолковывать как сходство позиций Мицкевича и Пушкина. Ибо по внутренней своей сути эти параллели есть два ряда прямо противоположных оценок одних и тех же явлений: начиная с такой, например, детали, как девичьи лица на петербургском морозе (которые, по Мицкевичу, «красны, как рак», а по Пушкину, — «ярче роз»), и кончая предметами государственно-историческими, где речь идет о духе русского народа, о судьбе Петербурга и смысле всей русской истории. И примечания Пушкина активно способствуют именно такому различению позиций двух поэтов.

Вот примечание третье, поставленное Пушкиным к своему описанию «ужасного дня» петербургского наводнения 1824 года: «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший петербургскому наводнению. Жаль только, что описание его не точно...» (IV, 398).

В чем же неточность польского поэта? В стихотворении «Олешкевич» (где речь идет о дне, предшествовавшем наводнению), Мицкевич пишет о лютom морозе и о скованной льдом реке; при этом совершенно ясно, что эта «поэтическая вольность» объясняется не чем иным, как идеологической установкой всего «Отрывка» — дать образ России как царства «оледеневшей деспотии», где скованы все живые силы, стихии протеста. Поэтому слова Пушкина — это не только метеорологические уточнения. «Наше описание вернее», — говорит тут же поэт, и нельзя не убедиться, что речь идет о том, чье понимание России (ее политических, исторических, духовных процессов) вернее и глубже — Пушкина или Мицкевича.

Крайним случаем истолкования тематического параллелизма «Отрывка» и «Медного всадника» как схождения

позиций их авторов явилась статья М. Харлапа¹, который нашел некий «тайный ключ» ко всей поэме Пушкина в ее пятом примечании. Это примечание сделано к тому описанию Всадника («Ужасен он в окрестной мгле» и т. д.), которое тематически представляет собой прямую параллель к монологу «русского поэта» (в нем подразумевается Пушкин) в стихотворении Мицкевича «Памятник Петру Великому». Русский поэт произносит там пламенный монолог о «державном кнудодержце» Петре, застывшем на своем медном коне подобно «водопаду тирании», и с надеждой говорит о «солнце вольности», которое придет с Запада. Пушкин в пятом примечании отсылает читателя к этому стихотворению Мицкевича — но отнюдь не для того, чтобы его устами высказать свои сокровенные убеждения, а, напротив, чтобы недвусмысленно отрицать приписанное ему польским поэтом авторство этого монолога: «Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано у Рубана — как замечает сам Мицкевич». В псевдопушкинском монологе о петровском памятнике есть строки (о скале, которая «пала под стопы великого Петра»), взятые из известнейшего восьмистишия В. Рубана — о чем сам Мицкевич упоминает в примечании к этому месту своего стихотворения (запомытовав, правда, имя автора этого восьмистишия). Воспользовавшись этим примечанием польского поэта, Пушкин отводит от себя и авторство всего монолога — тем самым еще раз поправляя «поэтическую и политическую вольность» Мицкевича.

Итак, не только сам текст «Медного всадника», но и смысл его третьего и пятого примечаний свидетельствуют о принципиальном отличии Пушкина от Мицкевича в решении «петербургской темы». В подтверждение этого существует и весьма авторитетное документальное свидетельство (которое, к слову сказать, игнорируется всеми сторонниками отождествления позиций Пушкина и Мицкевича). Автор этого свидетельства — П. А. Вяземский, который принимал участие в петербургских прогулках и беседах Пушкина и Мицкевича весной 1828 года. Много лет спустя Вяземский вспоминает эти события и, по крайней мере, трижды дает свой комментарий к ним. В 1872 году престарелый, но памятный князь писал П. И. Бар-

¹ Харлап М. О «Медном всаднике» Пушкина. — «Вопросы литературы», 1961, № 7.

теневи: «В стихах своих о памятнике Петра Великого он (то есть Мицкевич.—А. Т.) приписывает Пушкину слова, мною произнесенные, впрочем, в присутствии Пушкина, когда мы втроем шли по площади»². Во втором выпуске своих материалов к биографии Пушкина (1885 год) П. И. Бартнев напечатал статью Вяземского «Мицкевич о Пушкине», где вновь определенно сказано: «...поэт приписывает Пушкину слова, которых он, без сомнения, не говорил; но это поэтическая и политическая вольность...»

Вяземский был озабочен восстановлением своих «авторских прав» не только в отношении «Отрывка» Мицкевича, но и поэмы Пушкина: в той же статье далее он говорил: «Впрочем, заметка, что конь под Петром более стал на дыбы, нежели скачет вперед, принадлежит не Мицкевичу и не Пушкину» — и к этому месту следует примечание П. И. Бартнева: «...а князю Вяземскому»³. Наконец, в своем экземпляре книги «Стихотворения Пушкина, не вошедшие в полное собрание его сочинений. Берлин, 1870» Вяземский против строк «Россию вздернул на дыбы» делает на полях замечание: «Мое выражение, сказанное Мицкевичу и Пушкину, когда мы проходили мимо памятника. Я сказал, что это памятник символический. Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед»⁴.

Таким образом, Вяземский оказывается ближайшим участником тех петербургских бесед Мицкевича и Пушкина, которые потом так своеобразно («поэтическая и политическая вольность») преломились у польского поэта в его «Отрывке», сыгравшем, в свою очередь, столь существенную роль в творческой истории «Медного всадника». Поэтому даже чисто теоретически можно было бы ожидать, что не только Мицкевич, но и Вяземский должен как-то присутствовать в пушкинской «петербургской повести». Действительно, мы там его находим — именно к Вяземскому отсылает Пушкин во втором примечании к поэме. Весьма существенно, к какому месту поэмы относится это примечание о Вяземском. Оно сделано не к строке «Россию поднял на дыбы» (вероятно, Пушкин не считал это выражение монополией Вяземского) и нахо-

² Цявловская Т. Неясные места биографии Пушкина.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.—Л., 1962, с. 32.

³ К биографии А. С. Пушкина. Вып. II. М., 1885, с. 157.

⁴ Старина и новизна. Кн. 8. М., 1904, с. 40.

дится вообще даже вне пределов самого повествования об «омраченном Петрограде»: второе примечание сделано к противостоящему «повести» торжественному, одическому, славословящему «Вступлению». «Люблю тебя, Петра творенье», — и тут Пушкин предлагает сравнить свою картину Петербурга с описанием Вяземского в стихотворении его, посвященном графине Е. М. Завадовской — «Разговор 7 апреля 1832 года». Это стихотворение — одно из самых значительных в «петербургской теме» Вяземского. Параллельность некоторых его образов пушкинскому «Вступлению» к поэме прежде всего наводит на мысль, что тут перед нами еще один пример давнего «поэтического состязания» Вяземского и Пушкина:

...Я Петербург люблю с его красою стройной,
С блестящим поясом роскошных островов,
С прозрачной ночью — дня соперницей безнойной
И свежей зеленью молодых его садов.

Я Петербург люблю, к его пристрастен лету;
Так пышно светится оно в водах Невы.
Но более всего как не любить поэту
Прекрасной родины, где царствуете вы...

Трудно, однако, остановиться на мысли, что «поэтическое состязание» с Вяземским было самоцелью для Пушкина, включившего этого поэта в контекст своей трагической поэмы. Следует, вероятно, предположить причину более серьезную. Ее можно обнаружить, если вспомнить, какое жизненное положение занял автор этого прочувствованного панегирика Петербургу: Вяземский 1832 года — это бывший вольнолюбивый поэт, оппозиционер и человек «декабристского резерва», обдумавший и совершивший переход на службу николаевскому режиму и сделавший это не по каким-то «тактическим соображениям», а потому, что оказался внутренне сломленным. Несмотря на тщательно подчеркиваемый либерализм и независимость позиции, он утратил всякое духовное сопротивление царившему в России злу и, будучи некогда одной из самых заметных фигур передовой русской культуры, потерял, в конце концов, даже право на нравственный авторитет (о чем ему в 1855 году с горечью напишет И. Киреевский)⁵. Свое недавнее «не люблю», адресованное Петербургу, Вяземский сменяет на «люблю». Славословие Петербурга в устах Вяземского грешит не откоро-

⁵ «Русская литература», 1966, № 4, с. 129—131.

венной фальшью «казенного патриотизма», а тем, что в ситуации 30-х годов даже искреннее воспевание «прекрасной родины» оказывалось заведомо односторонней картиной действительности, игравшей на руку официозной лжи. Что же противопоставляет Пушкин Вяземскому в своей поэме? Рисуя картину «прекрасного Петербурга» и намеренно повторяя те же образы, которые фигурируют у Вяземского, автор «Медного всадника» совершенно определенно говорит свое «люблю» граду Петрову, утверждая, что его величие и красота — неизменная и вечная ценность для каждого русского. Но на этом Пушкин не останавливается — торжественную оду «Вступления» сменяет повесть об «ужасной поре», а прекрасная и светлая картина северной столицы переходит в трагическое зрелище «омраченного Петрограда». В мировосприятии Пушкина и в его поэтике очень важную роль играет движение времени и точная фиксация моментов этого движения, то есть хронология. Острота скрытого спора с Вяземским в «Медном всаднике» особенно обнаруживается, если посмотреть на дату в заглавии стихотворения, посвященного графине Завадовской: весна 1832 года. Вот переложенное в «почтовую прозу» самого Вяземского его восприятие Петербурга этого времени (то же, что и в самом стихотворении): «Петербург весною хорош. Что-то праздничное в воздухе, в чистоте улиц, в великолепии Невы.... в движении народном на улицах,.. Весною Петербург так хорош и светел...»⁶. Что может быть более противоположно этой безмятежной картине весеннего Петербурга, чем траурный финал «петербургской повести» Пушкина, где он хоронит своего «безумца бедного» на пустынном диком острове? — И происходит это именно весной 1832 года! («Его прошедшею весною Свезли на барке»: по отношению к году создания поэмы — это весна прошедшего, 1832 года.)

Итак, в художественно-идеологическом решении «петербургской темы» Пушкин утверждает свою позицию «между Мицкевичем и Вяземским» — равно отвергая и слепую тираноборческую ненависть первого (перечеркивающую культурный смысл русской истории), и опасно безмятежное воспевание «прекрасной родины» второго. Пушкинское понимание проблемы «свободы и культуры» — важнейшее звено историзма поэта.

⁶ «Звенья». III—IV. М.—Л., 1934, с. 174.



О ТЕКСТЕ ПУШКИНСКОГО НАБРОСКА «КОГДА ПОРОЙ ВОСПОМИНАНЬЕ...»

«Таинственный» стихотворный набросок А. С. Пушкина «Когда порой воспоминанье...» (III, 215—216) впервые по-новому был истолкован Анной Ахматовой. В исследовании «Пушкин и Невское взморье» она сопоставила «печальный остров» из второй половины наброска с двумя другими пушкинскими пейзажами: «островом малым» из Заключения «Медного всадника» и пустынной северной оконечностью Васильевского острова из «Уединенного домика...». Их общим прообразом, как предположила поэтесса, мог быть остров Голодай, где, по преданию, тайно захоронены казненные декабристы.

Обосновывая свою гипотезу, Анна Ахматова наметила еще одну линию сопоставления: «Следует сравнить отрывок «Когда порой воспоминанье...» с первой главой «Онегина», где происходит нечто диаметрально противоположное. Можно даже предположить, что автор имел в виду воспользоваться опрокинутой композицией. Там Пушкин отрекается от Петербурга, белых ночей и т. п. в честь Италии:

Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав!»¹.

Более того, в загадочном стихотворении Ахматова увидела набросок к «роману в стихах»: «Что перемаранный черновик может оказаться строфой «Онегина», мы знаем по тому случаю, когда «Женись. — На ком?» считалось отдельным стихотворением, пока Т. Г. Цявловская (Зенгер) не догадалась, что это строфа из «Онегина». Такой же строфой, уже почти готовой, являются и следующие строки «отрывка»:

¹ А х м а т о в а А. Стихи и проза. Л., Лениздат, 1977, с. 516.

Стремлюсь привычною мечтою	(ж)
К студеным северным волнам	(м)
Меж белоглавой их толпою	(ж)
Открытый остров вижу там.	(м)
Печальный остров — берег дикой	(ж)
Усеян зимнею брусникой,	(ж)
Увядшей тундрою покрыт	(м)
И холодной пеною подмыт	(м)

(III, 215—216).

Фрагмент написан по всем правилам онегинской строфы. Правда, в последнем четверостишии вместо онегинской охватной рифмы (*авва*) имеем опять перекрестную (*авав*).

Но ведь это черновик, и что Пушкин сделал из него потом, мы не знаем. В начале «отрывок» просто совсем не обработан и в него к тому же вставлено готовое стихотворение 1827 года («Кто знает край...»).

Не обсуждая пока ахматовского толкования потаенного смысла «отрывка», остановимся на втором ее предположении. Оно вызывает ряд вопросов.

Если сохранившийся черновик действительно является наброском к «Онегину», то для какой главы он мог предназначаться?

Рукопись датирована предположительно первой половиной октября 1830 года, по косвенным приметам: на такой же бумаге (№ 43) Пушкин записал элегию «В последний раз твой образ милый...» (дата завершения — 5 октября), антологическую эпиграмму «Отрок» (10 октября), «Заклинание» (17 октября) и еще несколько текстов. Однако «отрывок» не мог быть написан позже 19 октября, так как на том же листе бумаги, под стихотворным текстом, находится план повести «Метель», законченной 20 октября. К этому времени «Онегин» — по крайней мере, в том объеме, в каком Пушкин предназначал его для печати, — был уже завершен. Но не была еще уничтожена десятая глава.

Не напрашивается ли само собой допущение, что набросок мог быть сделан для этой неизвестной нам полностью «декабристской» главы? Кстати, знаменитая «шифровка» ее строф записана на той же бумаге! Это согласуется, кроме того, и со смысловой интерпретацией «отрывка», которую предложила Ахматова.

Такая вероятность, впрочем, не единственна. Обозначив ее как первую, отметим еще четыре другие, также заслуживающие, на наш взгляд, внимания.

2. Датировка рукописи не совсем точна. Если набросок был сделан до 25 сентября — он может рассматриваться в контексте восьмой («Странствие») и девятой («Большой Свет») песен.

3. Не исключено, что это вставка в одну из упомянутых песен, которая была связана с решением ограничить роман девятью главами и дописана перед сожжением десятой главы.

4. Дошедший до нас текст может быть незавершенной переработкой в отдельное стихотворение (элегию?) каких-то стрóf, не включенных в роман, подобно стихотворному диалогу «Герой».

5. Наконец, онегинское чередование рифм в восьми строках из 32-х — просто случайность.

Прежде чем выбрать наиболее достоверную из этих вероятностей, попытаемся прежде всего внимательно исследовать текст загадочного отрывка.

Анна Андреевна не успела, видимо, посмотреть автограф: исследование осталось, к сожалению, неоконченным. Рукопись, несомненно, обратила бы ее внимание на то четверостишие, где вместо охватной рифмы оказалась перекрестная:

Почти все слова тут зачеркнуты — Пушкин лишь наметил новые варианты, даже не заполняющие (в трех строках из четырех) стих. Редакторы, публикуя «отрывок», вынуждены поэтому восстанавливать отвергнутый автором текст. Но почему-то во всех публикациях оставлена без внимания красноречивая деталь: четвертая из этих строк записана с явным отступом от вертикали начальных букв. В пушкинских рукописях это часто указывает на перенос стиха в другое место.

Замечательный текстолог С. М. Бонди в книге «Черновики Пушкина» утверждает: «Пушкин в своих черновиках записывал строки и отдельные слова в той последовательности, в какой они приходили ему в голову. Поэтому то и дело случалось, что какой-нибудь новый эпитет, придуманный вместо зачеркнутого, или часть стиха, или целый стих оказывался написанным не в том месте, где он должен был стоять...»². Об одном из подобных случаев он

² Бонди С. Черновики Пушкина. М., «Просвещение», 1971, с. 215.

замечает: «...редактор имел право и даже обязан был нарушить последовательность строк в рукописи, помня, что нижняя строка в черновике не всегда последняя строка стихотворения»³. На основе огромного опыта С. М. Бонди сформулировал принцип, а точнее говоря, текстологический закон: «...прочесть и передать черновик вовсе не значит только прочесть и передать все слова рукописи, точно отметив, где какое из них находится, как написано и как зачеркнуто и переправлено, а значит также установить последовательность этих написаний, развернуть рукопись во времени, расслоить ее»⁴.

«Расслоим» интересующее нас четверостишие.

Две первые его строки, впоследствии почти полностью зачеркнутые, поначалу звучали так:

Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак.

Третью строку Пушкин начал: «И вла(жный)...» (или «И вет(хий?)...»), но тут же заменил эпитет на «мокрый» или «мелкий» и продолжил стих: «невод выгружает». Затем глагол «выгружает» сменил «разтилает», «невод» с эпитетом были зачеркнуты и надписаны в обратном порядке. Но поэта не удовлетворил и этот вариант: под строкой появляется новый. Стих обретает звучание:

И робкий (?) невод расстиляет.

Вероятно, еще во время этой правки появилась четвертая строка: «И свой разводит он очаг». То, что она предназначалась в другое место, следует не только из отступа от левой вертикали, но и из трансформации стиха под пером Пушкина. Тут порознь зачеркнуты два первых слова. Публикаторы восстанавливают их и, кажется, напрасно. Между второй и третьей строкой вписано слово «здесь». Оно заменяет «И» не третьей строки (тут «и» не зачеркнуто), а именно четвертой, обозначая одновременно место стиха, который не мог там поместиться из-за правки. Видимо, неблагозвучное сочетание слов «Здесь свой...» заставило отвергнуть второе слово. На той же горизонтали, которую обозначило «здесь», после зачеркнутого «невод мокрый» вполне отчетливо вписано «он». Очевидно, стих должен был принять такой вид: «Здесь он разводит (свой) очаг». Таким образом, есть все основа-

³ Бонди С. Черновики Пушкина, с. 217.

⁴ Там же, с. 153.

ния реконструировать это место черновика с охватной рифмовкой:

Сюда порою [приплывает]
[Отважный северный рыбак]
Здесь он разводит [свой] очаг
И робкий невод расстилает.

После трех четверостиший, соответствующих формуле онегинской строфы, уже естественно ждать завершающего двестишия со смежной рифмой. Печатный текст опять расходится с этим ожиданием — но, кажется, он расходится и с рукописью.

Мы привыкли читать оставшиеся две строки как начало еще одного — но незаконченного четверостишия:

Сюда погода волновая
Заносит [утлый мой] челнок.

Но верно ли расшифровывается это слово «волновая», весьма неясно написанное? Отчетливо читается лишь первое «в». Конец же слова по графике письма напоминает не столько сокращенное «вая», сколько расположенное ниже окончание слова «челнокъ»!

Обратим также внимание на рисунок под последней строкой: челнок с пловцом у берега на спокойной (отнюдь не «волновой») воде. Он не похож на те стремительные наброски на полях, когда работа Пушкина над стихом затруднялась или ее сопровождал рой ассоциаций. Здесь рисунок похож скорее на иллюстрацию, как бы заключающую развитие мысли и по местоположению своему исключающую продолжение текста.

Попутно уточним начало последнего стиха: не «Заносит», а скорее «Загонит», и отметим, что эпитет к слову «челнок» тоже записан настолько неразборчиво, что приходится восстанавливать зачеркнутый.

Итак, последнее двестишие можно пока условно расшифровать таким образом:

Сюда погода в.....ок
Загонит [утлый мой] челнок.

Следовательно, последние четырнадцать строк могут составлять полную онегинскую строфу.

Вслед за А. А. Ахматовой мы занялись второй половиной текста. Но вернемся к его началу. Сразу обнаружи-

ваем, что и тут таится целая романная строфа (слева указан порядковый номер строки в автографе):

- (1) Когда порой воспоминанье
- (2) Грызет мне сердце в тишине,
- (3) И отдаленное страданье
- (4) Как тень опять бежит ко мне;
- (5) Когда людей вблизи увидя,
- (6) Их слабый ум возненавидя,
- (7) В пустыне скрыться я хочу,
- (8) Тогда [нрзб] лечу
- (9) Не в светлый край, где небо [блещет].
- (10) Неиз[ъяснимой синевои],
- (11) Где [море теп[люю] волной]
- (12) На пожелтый мрамор плещет,
- (13) И лавр, и тем[ный] ки[парис]
- (14) На воле пыш[но] разрослись.

Всего одной перестановки 6 и 7 строк достаточно, чтобы первые 14 стихов образовали безупречную онеггинскую строфу с необходимым чередованием рифм. При этом логика поэтической мысли не только не нарушается, но становится стройнее: «их слабый ум» естественнее после «людей», чем после «пустыни».

Обосновывая допустимость такого «перемонтажа», рассмотрим опять процесс работы Пушкина над текстом и объясним заодно частные разночтения этой реконструкции и печатных редакций.

Две первые строки записаны чисто, без единой поправки. Очевиднее всего предположить, что они были выношены в воображении поэта. Однако нельзя упускать другую возможность: дошедший до нас автограф относится к тому типу рукописей, который С. М. Бонди определил как полубеловую сводку. Это безусловно по отношению к стихам об Италии, имеющим «прототекст» в стихотворении «Кто знает край». Может быть, и у начала наброска был предварительный черновик, до нас не дошедший? На такую вероятность указывает и относительно ровная вертикаль первых букв в начальных стихах, и ровные горизонталы первых версий каждой строки, и довольно равномерное расстояние между ними (ср. подлинно черновое написание на с. 1 об.).

Напряженная правка началась с третьей строки. Ранний вариант ее: «И злое, мрачное мечтанье» — переделывался в несколько приемов. Сначала были зачеркнуты эпитеты, над ними Пушкин написал: «погружаюсь я». Отвергнув этот вариант, он наметил под строкой новый:

«забываюсь я». Видимо, еще до отмены и этой версии появился четвертый стих, сначала неполный: «И в свете мне». После «мне» написано и зачеркнуто еще слово, предположительно читаемое «душно» — скорее всего, тут было «душно мне»: рифма «тишине» — «мне» была уже найдена. Над четвертой строкой вставлено «страшно, душно», а «свете» (?) заменено на «мире». Какое-то время, вероятно, существовал такой текст:

И забываюсь я в мечтанье,
И страшно, душно в мире мне.

Можно понять, почему он не удовлетворил поэта: мотив страшного душевного мира, примыкая по теме к двум первым стихам, должен был бы предшествовать «забвенью» и «мечтанью». Поэтому появляется еще одна редакция третьего стиха: «И пью холодное (?) страданье», затем опять «И отдаленное (или потаенное?) мечтанье», наконец, последним словом в стихе вновь становится «страданье». Отсутствие глагола потребовало вставки в четвертый стих: «встает» вытеснило одно из слов — видимо, «страшно». Стихи обрели вид:

И отдаленное (?) страданье
Встает, и душно в мире мне.

Лишь после этого над первой строкой без единой поправки был записан окончательный вариант четвертого стиха.

Пятый стих возник тоже не полностью:

Когда людей... видя.

Позже над пропуском появилось слово «повсюду», оно было отвергнуто ради другого, настолько густо зачеркнутого, что не поддается прочтению. Затем прямо в пробел Пушкин вписал «вблизи». Однако из-за нехватки одного слога стало традицией в печати восстанавливать «повсюду», пренебрегая выбором автора. Это не только нестрогое с текстологической точки зрения, но и существенно искажает мысль Пушкина. «Повсюду» отброшено не зря: ведь причина воображаемого бегства «в пустыню» — не мальтузианство от перенаселенности мира («повсюду люди»), а лучшее, нежели прежде, понимание людей («близко увидел»). Совершенная форма рифмующегося деепричастия «возненавидя» подтверждает правомочность другой конъектуры: «вблизи (у) видя» (при этом максимально сохраняется пушкинский текст).

Шестая строка, особенно нас интересующая, была начата словами «Хотел бы...». Они зачеркнуты, также как и другие варианты начала: «Чуж[бину?]» и «Хочу». Остальной текст стиха вписан, видимо, позже: «В пустыне...» не продолжает «Хочу», а вставлено отдельно, торопливым почерком. Мне кажется, отмеченный в академическом издании 1937 года вариант «Хочу в пустыню я бежать» никогда не существовал. Первая полная версия стиха — «В пустыню я бежать хочу» (затем исправленная: «В пустыню скрыться я хочу»). Похоже на то, что она появилась после того, как была написана нижняя, седьмая строка: Пушкин недописал «хоч[у]», как бы споткнувшись о высокое «в» слова «возненавидя». Возможно, к этому времени была намечена и восьмая строка: «Тогда лечу», подсказавшая рифму предыдущего стиха. В таком случае понятно, почему этот стих оказался не на положенном ему месте, а на той горизонтали, где был поначалу намечен мотив «хотения». Таким образом, перемонтаж шестой и седьмой строк подтверждается процессом создания текста с достаточно большой степенью вероятности.

Есть еще два расхождения с печатным текстом. В седьмой строке (шестом стихе, по нашему предположению) Пушкин написал над зачеркнутым словом «взор» другое слово, предположительно читавшееся «глас». Графически это чтение допустимо, хотя и с натяжкой. По смыслу же оно неудовлетворительно: мог ли «слабый глас» людей быть предметом ненависти Пушкина? (Вспомним, между прочим, автохарактеристику любимого Пушкиным Баратынского: «Мой дар убог и голос мой негромок...») Между тем уже первая, хотя и весьма несовершенная расшифровка П. О. Морозова предлагала читать здесь «слабый ум». Действительно, Пушкин часто писал «у» как «и» с удлинением вторым элементом (см. ниже «усеян» и «увядшей»). Тут высокое «в» нижележащего «взор» не позволило заметно обозначить это удлинение. По смыслу же «слабый ум», безусловно, соответствует и контексту «отрывка», и пушкинской оценке «света» (ср. «Молчи, бессмысленный народ...» или набросок 1824 года, предположительно относимый к «Подражаниям Корану»: «Слаб и робок человек. Слеп умом и все тревожит...»).

В стихе восьмом проблематична средняя часть. Здесь поначалу был пропуск. Затем вставленное (и не заполнявшее стих) второе «тогда» было заменено на «мечтаю (?) я», тоже зачеркнутое. Наверху записано слово, кото-

рое печатается как «забывшись», хотя первая буква никак не похожа на пушкинское «з», а «в» и следов нет. Слово это скорее похоже на «томимый» (?). Еще одно, совершенно загадочное, по признанию Б. В. Томашевского, слово стоит над «лечу». Возможно, это сокращенное «всл(ед)» и относится оно к варианту «мечте (?) я вслед лечу». К тому же под вторым «тогда» есть знак восстановления. Неясность этого места заставляет пока обозначить неразборчивость текста.

Уже на этом этапе анализа текста становится ясно, что онегинское чередование рифм, уловленное чутким ухом Анны Ахматовой на восьми строках, не является случайностью: на самом деле, нужной закономерности подчиняются 28 из 32 стихов. Но что представляют собой оставшиеся четыре строки?

Печатные их редакции дают четверостишие с охватной рифмой:

Где пел Т[орквато величавый],
Где и теперь [во мгле ночной]
Далече звонкою скалой
[Повторены] пловца октавы (III, 215).

Это как будто соответствует видимому порядку строк. Однако редакторы, считавшие набросок самостоятельным стихотворением, чувствовали неблагополучие от явного нарушения правил стихосложения: сталкивались два нерифмующихся стиха с женскими окончаниями — «октавы» и «мечтою». Поэтому иногда тут делался пробел.

При новой интерпретации текста это четверостишие оказывается между двумя онегинскими строфами. Логично предположить, что это фрагмент еще одной, промежуточной строфы. Но почему оно не записано целиком? И почему Пушкин начал с третьего, а не с первого четверостишия?

Разгадка снова дается автографом.

Рукопись прежде всего показывает, что четверостишие, как и предшествующие ему три стиха, было вписано позже другого текста — во всяком случае, после работы над первой строфой и, очевидно, после завершения второй строфы. Об этом говорит и изменившийся почерк, которым записаны эти новые строки, и их положение на листе.

После напряженной правки первых восьми строк, которые мы столь подробно исследовали выше, Пушкин

бегло набросал стихи, переносимые из стихотворения «Кто знает край...». Он даже не завершил строфу. Вот какой вариант был намечен:

Не в пыш[ный] [край], где не[бо блещет]
Неизъ[яснимой синевои],
Где [море] теп[лою волной]
Вокруг развалин тихо плещет],
Где Рафаэль (?) жи[вописал?]

Когда Пушкин начал править последние из этих строк, на правом поле уже были записаны загадочные цифры, весьма напоминающие онегинский подсчет строф:

$$\frac{19}{8} \quad \frac{27}{9}$$

Трудно объяснить, почему этот подсчет не привлекал внимания текстологов. Он не попал даже в книгу «Рукою Пушкина» и никак не объяснен в более поздних комментариях к «отрывку». В этом подсчете, возможно, учтена не только та строфа, рядом с которой он находится, но и другая, «северная», записанная на обороте.

Как бы то ни было, Пушкин вернулся к «итальянским» стихам после подсчета, дав их новую редакцию частично поверх цифры 9. Стих «Вокруг развалин тихо плещет», прямо перенесенный из «Кто знает край...», получил сразу три новых варианта: «Кругом лагун (пусты(нно) плещет», «На мрамор ветхой тихо плещет» и «На пожелтый мрамор плещет». (Ни один из них не зачеркнут, и редакторы выбирают третий вариант, полагая его последним и более выразительным).

Затем из стихотворения были перенесены еще шесть строк. Вероятно, старый текст «Кто знает край...» лежал перед глазами поэта, но Пушкин начал переписывать не механически, как полагал Б. В. Томашевский; странный повтор слова «пышно» в стихе «На воле пышно разрослись» можно объяснить так: написав это слово, Пушкин вернулся к 9-му стиху и заменил там «пышный» (край) на «светлый», потом вернулся к 14-му и невольно повторил уже найденное слово.

Переноса следующие строки, Пушкин, кажется, вновь должен был обратиться к первой строфе, одновременно корректируя новое четверостишие. Стих «Где пел Торквато величавый» остался без изменения. Зато следующую строку «Где и теперь во мгле ночной» он дал, похоже, в редакции «... (в) тишн[и] ночной». (Возможно, это заста-

вило его отказаться от слова «тихо» в прекрасном стихе «На мрамор ветхий тихо плещет», надписав над ним «пожелтый»).

В рукописи «Кто знает край...» дальше идет строка «Адриатической волной». Она и была перенесена в новый текст, но потом зачеркнута и заменена на «Далече звонкою скалой». Любопытно, что этот второй вариант записан под первым, а не над ним, как обычно в пушкинских черновиках, когда позволяет место. Тут же пространство над стихом осталось свободным. Не потому ли, что сюда должен был вписаться третий стих новой строфы, рифмующийся с первым по схеме авав? Такой стих есть в старом тексте: «Повторены его октавы», но он Пушкина почему-то не устраивал. Выпустив «его», поэт в самом низу страницы записал (кажется, опять с отступом) неполную строку:

Повторены... октавы.

Зачеркнув первое слово и вставив в пробел «вторятся», он слева наметил заполнение стиха: «Порою», затем отверг и эту редакцию, добавив снизу «пловца». Вероятно, предполагался вариант:

Повторены пловца октавы
Далече звонкою скалой.

Но слово «повторены» так и не было восстановлено: на этом Пушкин, видимо, прекратил работу над «итальянской» частью наброска. Однако мы знаем «резервуар», откуда черпались стихи для данной части, и уже не раз сами обращались к нему: «Кто знает край...». Допустив и хотя бы отчасти доказав, что оставшееся четверостишие может быть началом онегинской строфы, не обязаны ли мы обратиться к этому стихотворению в поисках продолжения текста?

А. А. Ахматова была не совсем точна, когда назвала «Кто знает край...» «готовым стихотворением 1827 года»: оно, как и «загадочный отрывок 1830 года», осталось неотделанным и при жизни Пушкина не печаталось. С ним связаны свои загадки и тайны.

Основное противоречие этого стихотворения — в несоответствии его текста двойному эпиграфу, вернее, второму из двух — русскому припеву «По клюкву, по клюк-

ву, по ягоду по клюкву», который не соотносится ни с каким стихом и мотивом.

В виде объяснения такого противоречия утвердилось свидетельство, записанное П. В. Анненковым: «Мусина-Пушкина, урожд. Урусова, потом Горчакова (посланника), жившая долго в Италии, красавица собою, которая, возвратившись сюда, капризничала и раз спросила себе клюквы в большом собрании. Пушкин хотел написать стихи на эту прихоть и начал описанием Италии «Кто знает край...». Но клюква как противоположность была или забыта, или оставлена».

Самому П. В. Анненкову или автору свидетельства показалось, видимо, странным, что именно та прихоть, на которую Пушкин будто бы собирался писать стихи, была забыта, и в 66 сочиненных строках не оказалось даже намек на нее. Поэтому была добавлена интерпретация этого казуса с сочинителем: «пародия-де не была в духе пушкинского дарования и часто принимала у него возвышенные и серьезные формы!»

Анализ автографа показывает, что свидетельство и вызванные им толкования основаны на недоразумении.

Единственная известная нам рукопись стихотворения представляет собой согнутый пополам полулист почтовой бумаги с вкладышем. На получившейся тетрадке в шесть страниц текст занимает листы 1—1 об. и 2—2 об. (вкладыш). Это беловик, превращенный последующей правкой во вторичный черновик. Лист 3 остался чистым. И только на его обороте появляются эпитафии, а под ними — девять строк с первой страницы (стихи 7—15), там подвергшиеся особенно интенсивной правке. Судя по почерку беловика и поправок тут, по меньшей мере, три разновременных слоя, причем эпитафии относятся к наиболее позднему из них, что подтверждается их положением в автографе. Уже это заставляет предположить, что «мотив клюквы» не предшествовал сочинению, не был первоначальным замыслом, а появился тогда, когда текст, перебеленный и, возможно, уже редактировавшийся, представлял собой некое целое.

Действительно, самый ранний, беловой слой дает не вполне обработанное (в начальных стихах), но совершенно законченное стихотворение. Это восторженный мадригал о пребывании Идеальной Красавицы в Италии (но никак не стихи на возвращение ее из «страны апельсинов» в «страну клюквы»). Первый стих лукаво начат прямой

цитатой из «Вильгельма Майстера» (той самой, которая потом переместится в эпиграф): «Kenust Du das Land...» Похоже, что Пушкин воспользовался «песенкой Миньоны» в полемических целях, для создания смыслового контрапункта: в его мадригале возникает не буколический ландшафт, где цветут лимоны, а прежде всего классическая «страна искусств и вдохновений». Ничто тут не предвещает перелома в другую тему. М. А. Цявловский, доверившись записи П. В. Анненкова, построивший на нем заметку «К истории стихотворения «Кто знает край, где небо блещет...», отметил, что последнее четверостишие образует характерную для Пушкина финальную концовку (pointe).

По жанру и стилю (преувеличенно-восторженным эпитетам, системе риторических вопросов) это стихотворение совсем не характерно для пушкинской лирики 1827—1828 годов, но весьма напоминает лирику эпохи «южного романтизма». Есть даже лексические совпадения со стихами 1820—1821 годов: «Таврическая звезда» («Редет облаков...») и «Желание» («Кто видел край...»). Не в это ли время, когда Пушкин мечтал о бегстве «туда, туда», в «Италию златую», родилась первая редакция мадригала? Кстати, более объяснимым становится рисунок на первой странице автографа — фигурка Наполеона со скрещенными руками: он выглядит анахронизмом в конце 20-х годов, да еще в контексте «анекдота с клюквой», но совершенно естественно для времени, когда был жив или только что умер узник Святой Елены.

Этот беловой текст был подвергнут правке еще в процессе переписывания. Несомненно, более поздней является правка другим почерком, отразившая поиски имени для Красавицы. В первоначальной версии Красавица оставалась безымянной до последних строк:

Пиши Марию нам другую
С другим младенцем на руках.

Возможно, тут действительно скрывается подлинное имя путешественницы, и Пушкин наметил несколько вариантов условно-романтического псевдонима (Людмила, Леила, Рогнеда, Глицера, Эльвина) для маскировки. Не исключено, впрочем, что это лишь образное обозначение «новой мадонны», и красавица могла и не зваться Марией, как живописец, призванный запечатлеть «ее небесные черты», не должен быть тезкой Рафаэля Санти. (В скоб-

ках заметим, что «богохульный» оттенок последних стихов не позволял напечатать их до 1916 года. Мог ли Пушкин написать их в разгар дела о «Гавриилиаде», в 1827—1828 годах? Это еще одно соображение, почему Красавица, даже если «в жизни» она звалась Марией, не есть Мусина-Пушкина.)

Условные имена были намечены на полях и, кажется, не повлияли существенно на текст. Зато следующая правка, сделанная решительным, твердым почерком (более толстым пером и, вероятно, другими чернилами), внесла новые варианты слов и целых стихов, завершив и те 9 строк, которые были оставлены без окончательного чтения и даже без рифмовки в «беловом» слое. Именно на этом этапе появились эпитафьи.

Все временные слои текста были совмещены уже при первой публикации в 1838 году («Современник», т. 9). Однако там не были напечатаны ни эпитафьи, ни последние шесть стихов с именем Марии. Те же купюры сделаны и в 9 томе первого посмертного собрания сочинений (1841). Кто же мог засвидетельствовать П. В. Анненкову причастность стихотворения к «прихоти» М. А. Мусиной-Пушкиной? Несомненно, человек, имевший доступ к рукописи и хорошо знавший хронику светской жизни. М. А. Цявловский верно предположил, что автором первого толкования текста является П. А. Вяземский. Петр Андреевич Вяземский был, действительно, одним из самых осведомленных друзей Пушкина. Но можем ли мы полагаться безоговорочно на его интерпретацию? Лежит ли в ее основе подлинное знание пушкинского замысла, или же это просто догадка, возникшая при взгляде на автограф уже после гибели поэта? Правдоподобнее последнее. Легко представить себе, как родилась эта догадка. Увидев в соседстве на одном листе бумаги строки об Италии и «клюкву», Вяземский не мог не вспомнить светский анекдот о «капризе» Мусиной-Пушкиной и о влюбленности поэта, во что он, действительно, мог быть посвящен. Не обнаружив в стихотворении отклика на каприз, Вяземский решил, что Пушкин не дописал текст...

Вернемся теперь к третьему слою правки. Он коснулся именно тех строк, откуда черпались стихи для «отрывка» «Когда порой воспоминанье» — той вступительной части, в которой еще не появилась таинственная Красавица и которая только и была пригодна для использования в новом контексте. Шесть первых стихов вошли с измене-

ниями в первую строфу «отрывка»: это «чистый», «натурный» пейзаж — классический Юг вообще, даже без определенных признаков Италии, некий земной рай. Страна многовековой культуры, отечество художников (не только собственных — не зря упомянут «Альбиона бард суровый»!) появляется в следующих девяти строках. Четыре из них перенесены в новый текст, в гипотетическую «итальянскую» строфу — не предназначались ли для нее и остальные пять?

Фактически мы пришли к вопросу о назначении «третьей правки». Должна ли была она только завершить работу над мадригалом? Или Пушкин уже предполагал новое использование этих стихов? Ведь именно в тексте «Когда порой воспоминанье», куда переносились вступительные строки мадригала, есть то сопоставление Юга и Севера, которое задано двойным эпитафом и которое вслед за Вяземским тщетно искали в стихах о Красавице!

В загадочном отрывке 1830 года А. А. Ахматову поражала «порывистая обнаженная нетерпимость страдания». Как разительно обогащается тональность наброска, едва над ним появляются два эпитафа! Парадоксальный монтаж стихов Гете (неотрывных от знаменитого заклинания «Туда, туда...») и русской попевки (звучащей тут метафорически — «сюда, сюда») окрашивает горькой самоиронией признание о новой «привычной мечте». Сами же эпитафы обретают трагическое звучание, а в контексте пушкинской биографии — почти пророческий смысл.

Однако действительно ли они предназначались для текста «Когда порой воспоминанье...»? Почему сам Пушкин не перенес их в новый автограф, создававшийся, когда в старом уже, безусловно, была сделана «третья» правка?

Мы знаем теперь, что «отрывок» содержит онегинские строфы и является какой-то частью романа. Но даже если этого не было б, следовало задуматься над странной исключительностью двойного эпитафа в лирике Пушкина. Эпитафы вообще не очень характерны для его стихотворений — всего тринадцать случаев на все творчество. И только в данном случае эпитаф над мадригалом или элегией был бы сдвоенным! Зато в «Онегине» два раза применено сопоставление эпитафов — во второй и в седьмой главе! Мы снова оказываемся на территории «рома-

на в стихах». С ней связан, наконец, и сам автограф «Кто знает край...» — без посредничества отрывка «Когда порой воспоминанье...».

Давно известно, что вычеркнутые в мадригале четыре стиха:

С какую легкостью небесной
Земли касается она!
Какую прелестью чудесной
Во всех движениях полна!..

Пушкин в измененной редакции включил в 52-ю строфу седьмой главы.

Это тоже «странная» строфа. В романе она возникает как-то неожиданно, разрывая картину московского бала, будто нечаянно вырвавшееся и тут же подавленное признание в любви к величавой Красавице. Столь же неожиданна и история появления текста строфы⁵. В черновиках главы ее нет: нынешние строфы 51-я и 53-я записаны там подряд.

Зато в этих черновиках, в «Альбоме Онегина» мы находим отклик на... «каприз» М. А. Мусиной-Пушкиной (отмечено еще Н. О. Лернером):

Чего же так хотелось ей?
Сказать ли первые три буквы
Клю... возможно ль, клюквы!

Еще любопытнее, что в беловом тексте «Альбома» как раз этого фрагмента нет!

Не задерживаясь сейчас на датировке поправок, спросим себя: случайна ли вся эта миграция мотивов? Из мадригала в седьмую главу перекочевали не просто четыре строчки — вся 52-я строфа производит впечатление краткого мадригала, заменившего ранний стихотворный замысел. В свою очередь, на автографе «Кто знает край...» появляется «мотив клюквы» (тоже переосмысленный), но связан он не с этим текстом, а с отрывком «Когда порой воспоминанье...».

⁵ Не сохранились ни черновые, ни беловые рукописи этой строфы. Самый ранний ее текст известен по публикации в 1-м номере «Московского вестника» за 1828 год. Из переписки Пушкина мы знаем, что текст публикации был выслан Погодину после 17 декабря 1827 года. Значит, к этому времени четверостишие было уже вычеркнуто из мадригала. Такой вывод сужает хронологические границы, предложенные М. А. Цявловским, до одного месяца: середина ноября — середина декабря 1827 года.

Таким образом, мы пришли к необходимости рассмотреть набросок 1830 года в связи с работой Пушкина над Седьмой главой, завершенной еще осенью 1828 года.

Теперь время вспомнить о главном изменении в составе этой главы: из нее был исключен мотив путешествия Онегина! Этому мотиву предстояло стать сюжетной основой следующей, Восьмой, песни — «Странствие». Вместе с ним сюда переходили давно сочиненные «одесские строфы», уже напечатанные как часть Седьмой главы.

Мы до сих пор не знаем полного текста этой главы, завершенной и подготовленной к печати в Болдине в сентябре 1830 года. Нам не известен и ее эпиграф. Но достаточно присмотреться к дошедшим до нас строфам, чтобы немедленно возникло предположение: не для «Странствия» ли был придуман двойной эпиграф, записанный на рукописи «Кто знает край...»?!

Он необычайно точно соответствует развитию поэтической мысли в этой главе. Полурусский герой, который вдруг «проснулся Патриотом», решает обозреть родной край, романтически посещает места древней славы, но находит лишь прозаические поводы для новой тоски... Автор, окруженный в Одессе итальянской атмосферой, «ждуший погоды» для путешествия в прекрасную Авзонию, но вместо этого отправляющийся «в далекий северный уезд», а там от печальных картин российской деревни вдруг меняющий «высокопарные мечтанья» на «другие сны»...

Мы узнаем тут и основные мотивы наброска «Когда порой воспоминанье...», как бы завершающего их развитие. Можно даже точно указать место, куда могли предназначаться эти строфы. Нынешний финал так называемого «сводного» текста главы составлен из трех строф, найденных в трех разных рукописях. Одна из них (33-я) начинается стихами:

О где Судьба не назначала
Мне безымянный уголок,
Где б ни был я, куда б ни мчала
Она смиренный мой челнок

Очевидны прямые переклички с финалом наброска «Когда порой воспоминанье...»: снова «челнок», вновь «Судьба», у Пушкина имеющая псевдоним «погода»... Обратим внимание на рифму: «уголок — челнок». Не та ли рифма употреблена в заключительном двустишии «северной» строфы:

Сюда погода в уголок
Загонит [утлый мой] челнок.

Что перед нами — два варианта финала или последовательные строфы: тревожное «мечтание» о своей судьбе и смиренная готовность благословить ее?

Как бы то ни было, «таинственный отрывок» обретает, кажется, свое место, свой текст и контекст. Может быть, это позволит понять в дальнейшем и загадку его смысла.



К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Переходящий из века в век, неослабевающий интерес к личности Петра-царя и Петра-человека в отдельные моменты разгорался особенно ярко, вызывая длительные напряженные споры по поводу его деятельности. Несомненно, одним из факторов, способствовавших усилению внимания к личности Петра в XIX веке, явилось наводнение, постигшее северную столицу 7 ноября 1824 года.

В декабрьском номере журнала «Московский телеграф» за 1829 год была опубликована анонимная рецензия на книгу Сегюра о Петре Первом, перепечатанная из парижского журнала, под названием «Об истории России и Петра Великого». В статье обращает на себя внимание следующий отрывок:

«Предприятия его (Петра.— *Н. Р.*) были велики, огромны, удивительны, но не вмешивалась ли в них часто прихоть? Игре воображения обязаны мы самым правильным городом в мире. Неаполь и Петербург находятся на двух оконечностях Европы; подле одного Везувий, подле другого Нева; зачем было вызывать столь грозных соседей? Ужель Петр не умел предусматривать? В первый год основания Петербурга он увидел заметку на вершине одного дерева и спросил, что это значит. «Заметка последнего наводнения, Государь,— отвечал ему простодушный житель.— Вода доходила до нее». Царь не возразил ничего, но велел срубить дерево».

Рецензент «Московского телеграфа» делает к этим строкам примечание:

«Это мнение господина критика совершенно несправедливо. Не из прихоти, а по видам политическим Петр основал Петербург. Если он велел срубить дерево, то поступил очень умно: зачем давать повод черни толковать о том, чего она не понимает. Если просвещенные люди после 120-летнего процветания Петербурга питают сии суеверные страхи, то можно ли дозволять думать об этом простолюдинам?»¹.

¹ «Московский телеграф», 1829, ч. 30, декабрь, с. 220.

Эти две точки зрения — отголосок той полемики, которая разгорелась именно после наводнения 1824 года.

Пушкин был сторонником второго мнения, однако среди придерживавшихся точки зрения, подобной французского журналиста, были и такие блестящие умы России, как Н. М. Карамзин. В «Записке о древней и новой России» он писал:

«Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? ·

Разумно ли основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток? Еще не имея ни Риги, ни Ревеля, он мог заложить на берегах Невы купеческий городок для ввоза и вывоза товаров; но мысль утвердить там пребывание государей наших была, есть и будет вредной. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для проведения сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах»².

Ответом на эти обвинения могли бы служить слова самого Петра:

«Я ведаю, почитают меня строгим государем и тираном. Ошибаются в том не знающие всех обстоятельств. Богу известно сердце и совесть моя; колико соблезнования имею о подданных и сколько блага желаю отечеству. Невежество, упрямство, коварство ополчались на меня всегда, с самого времени, когда полезность в государство вводить и суровые нравы преобразовывать намерение принял. Сии то суть тираны, а не я. Честных, трудолюбивых, разумных сынов отечества возвышаю и награждаю, а непокорных и зловредных исправляю по необходимости. Пускай злость клеветет, но совесть моя чиста! Бог судия мой! Неправое разглагольствие в свете аки вихрь преходный»³.

Споры о Петре и об оценке его деяний вообще занимали большое место в культурном сознании эпохи, о которой идет речь. Репликой в этом диалоге, споре Петра с его оппонентами, должна была прозвучать и поэма Пушкина «Медный всадник». Пушкин вступает в спор в качестве третьего лица, защищает Петра, но и не все в нем принимает.

Пушкин берется за тему, привлекающую многих.

² Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, с. 30.

³ «Сын Отечества», 1819, ч. 54—58, № 26 или «Рассказы Нартова о Петре Великом». СПб., 1891, с. 28.

В самом начале 30-х годов работает над трагедией «Петр Первый» друг Пушкина, историк, профессор Московского университета М. Ф. Погодин. 3 июня 1831 года он писал Пушкину: «Первое действие «Петра» я устроил и кончил давно, но за второе не принимался: так и мерещится, что Петр отворяет дверь и грозит дубинкою. Дрожь берет, даже и выговаривая это имя. Не знаю, не поможет ли Бог смелости в деревне»⁴.

У М. Ф. Погодина, как и у Пушкина, Петр грозит человеку, осмелившемуся судить и осуждать его. М. Ф. Погодин возвеличивает и оправдывает царя:

Я сам толпе тупой, быть может,
Тираном кровожадным покажуся,
Но оставлять ли мне Россию, эту,
В угодность будущего мненья:
На произвол судьбы или злодея!
Нет, нет! Пускай клянут меня,—

говорит у М. Ф. Погодина Петр⁵.

В трагедии М. Ф. Погодина, как и в «Медном всаднике», кульминационный момент — бунт против Петра, который Петр в конце концов усмиряет. «Ужо тебе!» — грозит Евгений Медному всаднику, повернутому к нему спиной. Смерти Петру вслух желают бояре, ибо знают, что тот не может их услышать. И повсюду взбунтовавшихся охватывает ужас при виде лица Петра, сказавшего однажды:

«Вообще все бунты, возмущения, злобные и упорные сопротивления имеют безо всякой милости виселицею казнены быти».

Погодинский Петр-царь, Петр-человек и пушкинский Петр-памятник соотносимы между собой. В данном случае можно говорить о диалоге поэмы Пушкина с похожими на нее точками зрения в общем споре о Петре Великом.

Но «Медный всадник» оказывается сопоставим и с иными версиями событий, принадлежащими той же эпохе.

Хорошо известны так называемые «литературные источники» «Медного всадника»: «Прогулка в Академию художеств» К. Н. Батюшкова, «Дорога в Россию» А. Мицкевича и «Петроград» С. П. Шевырева. Представление о «влиянии» и, более конкретно, «займствовании»

⁴ «Русский архив», 1880, с. 470.

⁵ Погодин М. Ф. Петр Первый (рукопись). 1831, с. 187.

в основании своем связано с актом некоего перенесения в ткань произведения готовых художественных формул: «чужих» слов, мотивов, образов, имен и т. д. Это представление, предполагающее неподвижность, несопротивляемость «чужого» «материала» в процессе его художественного освоения, существенным образом меняется, когда мы обращаемся к пушкинской эпохе. Нормы культурной жизни этого времени позволяют увидеть в «Медном всаднике» не столько однонаправленное обращение к другому слову, но как бы равноправную «беседу», диалог различных художественных концепций, точек зрения на событие, в процессе которого выкристаллизовывается текст поэмы. Пушкинская идея, окунаясь в стихию высказываний о наводнении, реагирует на них: кому-то отвечая, дополняя кого-то, споря и соглашаясь с кем-то.

По отношению к трем названным авторам Пушкин — равноправный собеседник. Поэма «Медный всадник» вобрала в себя образы и идеи, многочисленные цитаты из русских и западных авторов, писавших о Петре. Точки зрения собеседников — в поле зрения Пушкина. Он останавливается на тех, которые более всего схожи с его собственными, а в стремлении воссоздать нужный историко-культурный и литературный фон прибегает к использованию традиционных сюжетов и образов; к «цитированию» других авторов, обращению к чужим произведениям, которые как бы переписывает по-своему. Весь этот разностилевым, разножанровым материал Пушкин перерабатывает и оформляет в пределах жанра поэмы. Но при более тщательном прочтении поэмы оказывается, что кажущаяся жанровая цельность и замкнутость «Медного всадника» распадается. Диапазон жанров, включенных в нее, подчеркнуто широк: в ней находим не только оду, но и газетную заметку, анекдот, слух, молву, отрывки из писем современников о наводнении.

Одичность «Медного всадника» демонстративна, откровенна, она бросается в глаза. Эта особенность жанрового своеобразия поэмы была исследована в работах Л. Пумпянского и А. Соколова. Но исследователи, совершенно справедливо, ограничили свою задачу сопоставлениями поэмы с высокой, патетической, философской одой, лишь попутно указывая на вероятное присутствие в «Медном всаднике» иронического отклика на оду о наводнении графа Д. Хвостова. К тому, что было выявлено

ими, можно, однако, добавить и этот любопытный штрих: в поэме Пушкина активно живет неуклюжая ода графа Д. И. Хвостова — того Хвостова, имя и маниакальная литературная деятельность которого уже давно служили предметом насмешек, пародий и эпиграмм.

В «Послании к *NN* о наводнении Петрополя, случившемся 7 ноября 1824 года», принадлежащем перу Д. И. Хвостова, взбунтовавшаяся Нева предстает в трех образах: зверей, воинов и воров-разбойников:

Вода течет, бежит, как жадный в стаю волк,
Ведя с собою чад ожесточенных полк,
И с ревом яростным, спеша губить оплоты,
По грозным мчит хребтам и лодки, и эльботы...
При бурь владычестве лишь ветры грозно свишут,
Они среди пространства за добычею рыщут,
И уловя ее, бросают наугад...⁶

У Пушкина:

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась...

Осада! приступ! злые волны,
Как воры лезут в окна...

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любясь возмущеньем,
И, покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ловит, режет,
Крушит и грабит: вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой...
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу по пути роняя... (IV, 387).

Схожесть образов Невы со зверем, бросающим добычу, у Пушкина и Д. И. Хвостова очевидна: словно стремясь ввести в свою поэму все, сказанное о наводнении, Пушкин предоставляет слово и безобидно одиозному архаисту.

Во многих исторических документах и художественных произведениях, посвященных наводнению, звучит мысль о покорности народа и царя бедствию. В оде Анны Волковой «На случай наводнения, бывшего в Санкт-Пе-

⁶ Хвостов Д. И., граф. «Послание к *NN*». СПб., 1825.

тербурге 1824 года ноября 7», опубликованной в 1824 году в журнале «Сын Отечества»⁷, читаем:

Но мы, покорствуя Его (Бога.— *Н. Р.*) священной воле
И всей, постигшей нас несчастий полной доле,
Крестом терпения свой дух вооружа,
Карающую нас десницу лобызаем.

Эта же мысль, выраженная лаконичнее, есть и в «Медном всаднике»:

Н а р о д
Зрит Божий гнев и казни ждет (IV, 387).

А на пушкинские строки

И молвил: «С Божией стихией
Царям не совладеть» (IV, 387)

возможно, наложил свой отпечаток царский рескрипт на имя действительного тайного советника кн. А. Б. Куракина, напечатанный в «Отечественных записках»:

«Судьбы Всевышнего праведны и неисповедимы. В глубокой покорности воле Его и скорбя о всех потерпевших убытки и расстройстве...»⁸.

Диалогическая ориентация Пушкина на современников видна, хотя сама по себе мысль о всемогуществе природы и бессилии государственной власти перед ее лицом не принадлежит, разумеется, ни Пушкину, ни августейшему автору рескрипта.

Насколько очевидна одичность «Медного всадника», настолько значительна и откровенна в нем и линия «журнальности». В «Предисловии» Пушкина к поэме есть прямое указание поэта на то, что «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов». А значит, для поэта были важны и, по существу, равноправны и ода, и журнальная заметочка о наводнении.

Вслед за Пушкиным обращаемся к журналам, вышедшим вскоре после наводнения, и тогда один за другим перед нами начинают вырисовываться никем никогда не исследуемые и почти никем не вспоминаемые литературные собеседники поэта.

⁷ «Сын Отечества», 1824, ч. 98, с. 27.

⁸ «Отечественные записки», 1824, ч. 55, № 20.

«По долгу верного повествователя радостных и прискорбных происшествий, случающихся в столице нашей, берем перо, чтобы представить мрачную картину несчастья, постигнувшего три четверти города в седьмой день текущего месяца».

—так начинается статья редактора «Отечественных записок» П. Свиньина «О наводнении, бывшем седьмого дня текущего месяца», напечатанная в № 55 части 20 за 1824 год. Соответствующий зачин и в «Медном всаднике»:

Для вас
Начну свое повествованье,
Печален будет мой рассказ (IV, 383).

«Русский инвалид» вставляет свое слово в завязывающуюся на злобу дня беседу:

«В прошедшую пятницу 7-го сего месяца здешняя столица посещена была бедствием, коему уже около 50-ти лет не было примера»⁹.

«Русскому инвалиду» и «Отечественным запискам» вторят «Литературные листки» (№ 21 и 22 за 1824 год), «Дамский журнал», «Соревнователь просвещения» и «Сын Отечества» (№ 97 за 1824 год). Журнальная пресса, обращенная к читателю, вызывала множество ответных реплик самих читателей. В мемуаристике того времени, о которой мы скажем ниже, зафиксировано множество слухов и анекдотов о наводнении, возникших в смятенной толпе горожан. В этот поистине в с е д и а л о г вступают официально еще два человека. На одного из них Пушкин сам указал в «Предисловии» к поэме.

В 1826 году вышли из печати две книги обзорно-исторического характера с общей темой — наводнение. Это «Подробные исторические известия о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге» В. Н. Берха и книга С. Аллера «Описание наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 7 числа 1824 года». Эти книги, естественно, во многом сходны с журнальными откликами, ибо, во-первых, описание наводнения 1824 года принадлежит перу очевидцев, и, во-вторых, выработанный журнальный стиль очеркового описания чаще всего остается неизменным. И книги, и статьи в равной мере богаты фактическими подробностями, создавались они по следам событий, что является еще одним основанием, позволяющим рассматривать их наряду с журналистикой.

⁹ «Русский инвалид», 1824, № 269, с. 1074—1075.

В непрекращающийся с 1824 года разговор о наводнении включается в 1824 году Пушкин, и его слово, вобрав в себя и переосмыслив все сказанное собеседниками, начинает жить самостоятельно в общем потоке точек зрения, высказываний, мнений о ноябрьском бедствии. Механизм переработки Пушкиным журнального материала легко прослеживается при выявлении фактологических совпадений.

В «Отечественных записках» находим развернутое описание бедствия:

«Необыкновенное зрелище сие сначала было предметом шуток и любопытства проходившего по улицам народа. Простолудины брызгали друг друга водой, толкали друг друга в лужи»¹⁰.

Тот же самый факт описан и у В. Н. Берха:

«...но около 10 часов утра при постепенной прибыли воды толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко вздымалась пенистыми волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега...»¹¹

и у С. Аллера:

«Иные смотрели с любопытством, как вода из решеток подземных труб била фонтанами»¹².

Пушкин довершает:

Поутру над ее брегами
Теснился толпами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод (IV, 386).

В. Н. Берх:

«Дождь и пронизательный холодный ветер с самого утра наполняли воздух сыростью. В ночь настала ужасная буря: сильные порывы юго-восточного ветра потрясали кровли и окна, стекла звучали от плесков крупных дождевых капель»¹³.

Пушкин:

Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя... (IV, 384).

¹⁰ «Отечественные записки», 1824, ч. 20, № 55.

¹¹ Берх В. Н. Подробные исторические известия о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге. СПб., 1826, с. 60.

¹² Аллер С. Описание наводнения, бывшего в С.-Петербурге 7 числа 1824 года. СПб., 1826, с. 67.

¹³ Берх В. Н. Подробные исторические известия..., с. 59—60.

В. Н. Берх:

«Нева... возросла на берегах своих, наполнила каналы и через подземные трубы в виде фонтанов хлынула на улицы. В одно мгновение вода полилась через края набережной, из реки и всех каналов, и наводнила улицы. Погреба, подвалы и все нижние этажи жилья тотчас наполнились водой»¹⁴.

С. Аллер:

«Вдруг в улицы со всех сторон хлынула вода, которая заливала экипажи, потопляла нижние жилья домов, ломала заборы, разрушала мостки, крыльца, фонарные столбы и несущимися обломками выбивала не только стекла, но и даже и самые рамы, двери, перила, ограды...»¹⁵.

Пушкин:

... воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы
И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен... (IV, 386—387).

И далее:

Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,
Товар запахливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!.. (IV, 387).

О последней подробности наводнения знал и С. Аллер («Со Смоленского кладбища неслись деревянные кресты и прочее...»), и Анна Волкова, ода которой упоминалась выше. В ней есть такие строки:

И гробы, вырыты волною разъяренной,
Несутся бурей по пенистым водам,
Жилища мирного в могиле труп лишенный,
Терзаем вихрями, влачится по валам...»¹⁶.

Поэма Пушкина связана множеством нитей с самыми разнообразными явлениями современной поэту культуры, начиная от всевозможных слухов и случаев и кончая произведениями, печатавшимися на страницах журналов. Небезынтересен факт самого названия поэмы «Медный всадник», который наряду с объяснением его поэтической традицией XVIII века (Л. Пумпянский) может также быть объяснен и ориентацией Пушкина на его современников.

¹⁴ Берх В. Н. Подробные исторические известия..., с. 59—60.

¹⁵ Аллер С. Описание наводнения..., с. 67.

¹⁶ «Сын Отечества», 1824, ч. 98, с. 27.

В шестом, мартовском номере «Московского телеграфа» за 1828 год была напечатана сказка под характерным названием «Медный город». Город, о котором идет речь, охраняется «истуканом всадником». В декабрьском номере того же журнала за 1829 год было помещено стихотворение Н. Маркевича «Медный бык», в котором есть такие строки:

Кумир
Огромным быком над народной главою,
Чтоб каждому виден со всех был сторон,
Высоко, высоко стоит взгроможден.

При очевидном различии «Медного быка» и «Медного всадника» обращают на себя внимание любопытные параллели: волнение и смятение народа перед лицом разбушевавшейся стихии (в одном случае — огня, в другом — воды), которому противопоставлен неколебимый медный истукан.

В 1829 году Пушкин неоднократно приезжал в Москву. «Московский телеграф» печатал произведения самого поэта, а также ему посвященные, поэтому есть основания полагать, что Пушкин читал названные здесь номера. А значит, не только самый текст поэмы, принимая во внимание даже самое незначительное «слово», устное и письменное, диалогически ориентирован на множество высказываний, но и такой элемент художественной структуры, как название поэмы («Медный всадник»), связан с определенными и вполне ясными современникам Пушкина литературными ассоциациями.

Выше речь шла о журнальных заметках и поэтических откликах на наводнение. Однако ясно, что о наводнении не только много писали, но еще больше говорили. Можем ли мы соотносить произведения поэта не только с написанным, начертанным словом, но и со словом сказанным и неуловимым, не оставившим очевидных следов? Думается, что все-таки можем, идя на известную гипотетичность: сказанное слово, которое «носилось в воздухе», неизбежно так или иначе запечатлевается в частной переписке и в мемуаристике, которые, по мысли Г. Леонбля, «дают гораздо более живую и подробную картину наводнения, чем «тогдашние журналы». Частная переписка была, безусловно, одним из источников ознакомле-

ния поэта с тем, что происходило в столице как 7 ноября, так и в последующие дни»¹⁷. И если несомненные отголоски своеобразной «беседы» поэта с очерком, с документальной прозой придают «Медному всаднику» черты некоего репортажа о недавних трагических событиях, то диалогическая ориентация на молву привносит в поэму черты анекдота, слуха, бытового рассказа.

В «Записках» А. В. Кочубея есть эпизод, который присутствовал также в черновиках «Медного всадника», но потом был вычеркнут Пушкиным из основного текста:

«По поводу появления этой шлюпки (с Милорадовичем. — Н. Р.) случился интересный анекдот с графом В. В. Толстым, жившим на Большой Морской. Граф Толстой имел привычку очень поздно вставать. В это достопамятное утро, поднявшись с постели и накинув на себя халат, он еще полузаспанный подошел к окну. И первый предмет, бросившийся ему в глаза, была шлюпка с сидящим в ней графом Милорадовичем. Увидев шлюпку, он изумился и испугался; протирая себе глаза, он начал звать своего камердинера. Тот подбежал к нему, и граф, указывая в окно, спросил его: «Что ты видишь?» — «Генерал-губернатор едет на шлюпке», — отвечал тот. — Толстой перекрестился и сказал: «Ну, слава богу, а я думал, что я сошел с ума...»¹⁸.

У Пушкина в черновиках было:

Со сна идет к окну сенатор
И видит — в лодке по Морской
Плывет военный губернатор.
Сенатор обмер: Боже мой!
Сюда, Ванюша! стань немножко,
Гляди: что видишь ты в окошко?
— Я вижу-с: в лодке генерал
Плывет в ворота, мимо бутки.
— Ей-богу? — Точно-с.— Кроме шутки?
— Да так-с.— Сенатор отдохнул
И просит чаю: Слава богу!
Ну! Граф наделал мне тревогу.
Я думал: я с ума свихнул (IV, 539).

Н. Лернер в «Заметках о Пушкине» приводит еще несколько анекдотов, чрезвычайно схожих с соответствующими отрывками поэмы. Он предполагает, что «Пушкин написал свою поэму под впечатлением рассказанного государю Александру Павловичу князем Голицыным в 1812 году сна: будто бы Медный всадник, покинув свою скалу, поскакал по петербургским улицам к государю, живше-

¹⁷ Ленобль Г. К истории создания «Медного всадника». — «Литературный альманах», кн. 12, 1957, с. 321.

¹⁸ Семейная хроника. Записки А. В. Кочубея. 1790—1875. СПб., 1890, с. 202.

му тогда на Каменном острове, и сказал ему, что столице, ждавшей Наполеона, нечего страшиться вторжения врагов, пока Медный всадник на своем месте»¹⁹.

Другая любопытная параллель — в «Записках» Кочубея: «Некто Яковлев прогуливался по городу, а когда вода начала уже прибывать, спешил домой; но, подойдя к дому князя Лобанова, он с ужасом увидел, что вода препятствует ему идти дальше. Для спасения жизни Яковлев решил взлесть на одного из львов, стоявших у этого дома, и там просидел все время наводнения»²⁰.

Еще более интересен случай, описанный в письме А. Г. Венецианова Милюковым, датированном 24 ноября 1824 года, о котором ничего не сказано у Н. Лернера: «Ежели описывать пострадавших, духу не станет. Капитан Луковкин, имевший домик на Канонерском острове, 7 числа отправился в Адмиралтейскую часть за покупками к именинам. Он оставил дома жену, сына-офицера, трех дочерей и человек трех слуг; там был остановлен водою до утра 8 числа, потому что перевоз не учредился; дома своего не нашел и места не узнал, а отыскал дом на Гутуевом острове и в нем жену в объятиях детей мертвыми, людей также. Бедный добрый Луковкин потерял разум»²¹.

Нельзя утверждать, что Пушкин ориентировался в своей поэме именно на рассказы Кочубея или А. Г. Венецианова, или кого-нибудь другого конкретно. Но факты, о которых рассказывают мемуары и письма, присутствуют и в поэме Пушкина, причем присутствуют в определенном текстовом освещении, в виде некоего черновика, законченного эскиза, заверщенного жанра, в данном случае, скажем, жанра забавного анекдота, сопутствующего масштабной трагедии. Собеседником же поэта была в «Медном всаднике» молва.

Итак, мы пытались рассмотреть поэму «Медный всадник» как явление особого рода культуры — культуры диалогичной. Такой подход предполагает, прежде всего, отход от терминов типа «литературные источники»,

¹⁹ Лернер Н. Заметки о Пушкине.— «Русская старина», 1908, т. 83, с. 117.

²⁰ Семейная хроника. Записки А. В. Кочубея. 1790—1875. СПб., 1890, с. 202.

²¹ А. Г. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.—Л., 1931, с. 147.

«влияния» или «заимствования». Речь должна идти именно о диалоге, при изучении которого иной раз сталкиваешься с поразительными фактами, слагающимися в несомненную систему: в принципе, очевидно, каждая строчка каждого произведения, созданного Пушкиным и его современниками, корреспондирует чужому слову, сказанному за пределами этого произведения.

«Медный всадник» — поэма, построенная по логике беседы, глубоко демократичной и способной включать в себя все жанры, и высшие, и низшие, от оды до газетной заметки, от слуха, анекдота, отрывка из письма до литературного произведения.

ПУШКИН
И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА





ПОЭМА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И ЕЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

1

Резонанс пушкинского «Медного всадника» в русской поэзии был исключительным. Ни одно из других произведений не имело такой устойчивой и ярко выраженной литературной традиции. Пушкин «Медным всадником» открыл новую «вечную тему» в ее особенном воплощении, с ее особенным предметным миром. Она, естественно, шире, многозначнее «петербургской темы» или «образа Петра I» даже в сопоставлении с «маленьким человеком».

Судьба поэмы в литературном движении XIX и XX веков во многом предопределена ее необычной образной системой, ее своеобразной пластикой, поэтикой скульптурного образа¹, вызревавшей у Пушкина еще в лицейской лирике: «Воспоминания в Царском Селе» (1814). Колонна, воздвигнутая в честь графа А. Г. Орлова-Чесменского, в честь Чесменского боя, обелиск в память победы при реке Кагул во время русско-турецкой войны 1769—1774 гг. олицетворяют силу, мощь России. Элегическая ситуация «Воспоминаний...» совмещена с одической одухотворенностью. «Росс» видит:

...Окружен волнами,
Над твердой мшистою скалой
Вознесся памятник. Ширяся крылами
Над ним сидит орел молодой.
И цепи тяжкие, и стрелы громовые
Вкруг грозного столпа трикраты обвисли;
В блестящей пене улеглись (I, 76).

В «Воспоминаниях...» есть уже ядро будущей композиции главной ситуации «Петербургской повести» Пушкина: скала, памятник и волны.

¹ См.: Якобсон Р. *Socha v symbolice Puskinove.*— «Slovo a slovesnost», 1937, № 1, s. 2—24.

Л. В. Пумпянский справедливо отмечал преемственность «Медного всадника» с традицией Державина, поэзией классицизма. «Европейский классицизм, — писал он, — проархитектурен, так сказать, насквозь»². В наследии романтиков скульптурный образ, в частности античный, занимает также немало места. Например, у Шиллера: «Группа из Тартара» (1781), «Музей антиков в Мангейме» (1785), «Саисское изваяние под покровом» (1795), «Античные статуи в Париже» (1800) и др. У Пушкина-романтика тоже тяготение к скульптурному образу:

...Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!
У ног его дымились тучи,
В степи взвивался прах летучий;
Уже приюта между скал
Елень испуганный искал...

(«Кавказский пленник» — IV, 113)

Ср. в «Медном всаднике»:

...Сидел недвижимый, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая... (IV, 388).

Аналогичная композиция возникает в романтизированной ретроспекции стихотворения «Герой» (1830):

...Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым (III, 199).

Недвижимость, неподвижность, состояние покоя — обреченность, мучение, нравственная пытка. Скала — внешний атрибут такого состояния. Так рождался один из эстетических мотивов «Медного всадника».

Одновременно появлялся и другой, противоположный по смыслу образ:

Несется конь меж диких гор
На крыльях огненной отваги...
Все путь ему: долина, бор,
Ручьи, утесы и овраги...
Огнем и дымом пышет он...
(Из вариантов к «Кавказскому пленнику»)

² Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 109.

Черкесский конь — не Всадник Медный. Но в этом наброске уже сформулирован самый ранний ответ на один из проблемных вопросов «Медного всадника»: «А в сем коне какой огонь! Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?».

Образ-символ поэмы подготавливается и романтической лирикой Пушкина с ее полубалладными сюжетами. К примеру, стихотворение «Недвижный страж дремал...» (1823), изображающее Наполеона, начинается с мотива «недвижности»:

Недвижный страж дремал на царственном пороге
Владыка севера один в своем чертоге
Безмолвно бодрствовал, и жребии земли
В увенчанной главе стесненные лежали... (II, 180).

Здесь уже другой тип «недвижности» — успокоение, упоение властью. Однако это всеисилие обманчиво:

...И некий дух повеял невидимо,
Повеял и затих — и вновь повеял мимо,
Владыку севера мгновенный страх объял...

Статуя ожила.

«Владыка запада» — образ тоже противоречивый: «Сей всадник, перед кем склонилися цари, Мятежной Вольности наследник и убийца, Сей хладный кровопийца...»

«Всадник» в контексте стихотворения — образ исторический и философский. С будущим Всадником Медным гармонирует его «поступь тяжкая» и его вид:

Нет, чудный взор его живой, неуловимый;
То вдаль затерянный, то вдруг неотразимый,
Как боевой перун, как молния сверкал (II, 181).

Во «всаднике» все наперекор «недвижности»: динамика образа, апокалипсическая загадочность, необычно изменчивое пространство и время, противоречивое единство близкого, личного и далекого, общего. Этот образ еще предстает и в политическом освещении: «Давно ль народы мира Паденье славили великого кумира». Двойная ирония: по адресу «народов мира», «безумной толпы» («За новизной бежать смиренно Народ бессмысленный привык...» скажет поэт в стихотворении «Герой») и по адресу избранника. Характер подобной иронии надо учитывать и в анализах «Медного всадника».

Стихотворение «Недвижный страж дремал...» предвосхищает ряд пушкинских произведений. От него — пря-

мая тропа к «Анчару» (1828). Аллегория зла, насилия, порабощения дана в этом стихотворении в двух разных, но родственных образах: «Анчар, как грозный часовой...» (образ пластический, скульптурный) и «...Человека человек Послал к анчару властным взглядом...» Центральный фабульный эпизод стихотворения перекликается по композиционной основе с событиями будущей поэмы: «...И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки».

В критике не однажды делались сопоставления: «Каменный гость» — «Медный всадник», судьба Дон Гуана — судьба Евгения³. Общая ситуация — появление, возникновение неожиданного, необыкновенного гостя — наметена Пушкиным в стихотворении «Недвижный страж дремал...»: «...Внезапный гость в чертог царя предстал».

На подступах к поэме «Медный всадник» оказались произведения разных жанров, не только высокого, латентического стиля⁴. В поэтических приобретениях свое место занимает стихотворное пояснение, «надпись» «К бюсту завоевателя» (1829), навеянное бюстом Александра I, выполненным Б. Торвальдсенем⁵:

Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку,
А гнев на хладный лоск чела.
Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и жизни арлекин (III, 144).

Эпиграмма дает оригинальное эстетическое обобщение одного из многих странных соседств, «сближений», волновавших поэта. «Двуязычие» лика — одна из социальных и психологических загадок истории, искусства. «Торвальдсен, — писал Пушкин, — делая бюст известного человека, удивился странному разделению лица...» (VI, 292). «Двуязычие» отразилось и в восприятии «двух бесов» (Аполлона и Афродиты):

³ См.: Айхенвальд Ю. Пушкин. М., 1916, с. 96; Якобсон Р. Указ. ст., с. 5.

⁴ Б. В. Томашевский пишет, что в стихотворении «Недвижный страж дремал...» Пушкин «избрал строфу французской оды, подчеркивая таким образом высокий гражданский стиль, в котором трактуется историческая тема данного стихотворения» (Пушкин. Исследования и материалы, II. Изд-во АН СССР, 1958, с. 84).

⁵ См.: Кока Г. М. Стихотворение «К бюсту завоевателя». Там же, с. 324—333.

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

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.
(«В начале жизни школу помню я...» —
III, 202).

Для параллели с «Медным всадником» кроме того, существенны и невольное влечение лирического героя к «изображеньям» («Влекли меня волшебною красой...») и особенно реакция столкновений: «Пред ними сам себя я забывал; В груди младое сердце билось, — холод Бежал по мне и кудри подымал».

2

Конфликт «Медного всадника» (IV, 379—398) уже раскрывается во Вступлении, в изображении противостоящих сил: «Недвижного», вечного, непоколебимого и немирного, естественно-стихийного, свободного. Первые силы олицетворяют образ Петра и его творение: «...Стоял он...», «Ногою твердой стать при море...», «Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо...». Вторые — река, Нева: «Перед ним широко Река неслася...», «...Или, взломав свой синий лед, Нева к морям его несет И, чуя вешни дни, ликует».

Лирическое отступление («Люблю тебя, Петра творенье...») в какой-то степени противодействует этому конфликту. Его герою дороги оба начала — «строгий, стройный вид», «твердыни дым и гром» и полноводная Нева. «Невы державное течение, Береговой ее гранит» — образ равнодействующий, совмещающий и то и другое начало. Стихотворный «тост» («Красуйся, град Петров, и стой...») — за вечную память в честь преобразователя России и с надеждой на умиротворение «побежденной стихии». Мажорная концовка соотнесена с началом Вступления: «Пред ним широко Река неслася...»², «Сюда по новым им волнам...» — «Вражду и плен старинный свой

² М. Еремин, говоря о парадоксальности последних стихов Вступления, ни в чем с ним не сопоставимых, не обращает внимания на пространственную деталь образа. По его словам, Нева в «прологе» просто «неслася» (Еремин М. Пушкин-публицист. М., «Художественная литература», 1976, с. 199).

Пусть волны финские забудут...», «...На зло надменному соседу» — «...И тщетной злобою не будут...»

Однако и в этой образной системе конфликт не отрицается, он иначе выражен. В предшествующей лирическому отступлению части Вступления («Прошло сто лет, и юный град...») город-монумент — холодный, официальный, «горделивый», как в стихотворении «Город пышный, город бедный...». В отступлении — особый мир, интимный, полусветский, потешный, близкий автору, его героям хотя бы из «Евгения Онегина»⁷.

Мажорная концовка Вступления резко оттеняет переход к другому, большому отступлению, к собственно «петербургской повести». Повествование об «ужасной поре», его первая часть всюду отталкивается от Вступления, «ломающая» его поэтическое содержание. «И думал он...» — «О чем же думал он? О том, Что был он беден, что трудом...», «Громады стройные теснятся Дворцов и башен...» — «Теснился кучами народ...», «Нева к морям его несет...» — «Рвалась к морю против бури...», «Мосты повисли над водами...» — «Грозой снесенные мосты...»⁸. Конечно. Часть первая имеет свой сюжет, свою композицию (ср. «Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной» и Евгений: «Но долго он заснуть не мог В волненьи разных размышлений», «Дворец Казался островом печальным» и «Над возмущенною Невою Стоит с простертою рукою Кумир на бронзовом коне»), и все же в ней видна зависимость от Вступления, все в ней дисгармонично по отношению к Вступлению. Тон первой части поэмы задает образ разбушевавшейся Невы, ее бунт, ее новое выражение: «как зверь остервенясь...» Эта метаморфоза порождает новые мотивы — внезапность действий, их мгновенность, резкую смену ситуаций: «Пред нею Все побежало, все вокруг Вдруг опустело — воды вдруг...», «Сойти не может! Вкруг него Вода и больше ничего!». Стремительная стихия, напуганные «божьим гневом» люди, беспомощный царский дворец⁹, «недвижный, страшный бледный Евгений» — конфигурация Части первой.

⁷ Об этом пишет и У. Викери в ст. «Mednyi vsadnic» and the eighteenth-century heroic ode.—«Indiana Slavic Studies». Vol. III, 1957, p. 141.

⁸ См. также: Еремин М. Пушкин-публицист, с. 264—265.

⁹ Рассказ о «покойном царе», который «со славой правил» выдержан в ироническом стиле, близком к будущей «Сказке о золотом петушке» (1834).

Здесь же первое прозрение Евгения, его безумные безответные мысли: «Иль вся наша И жизнь ничто, как сон пустой, Насмешка неба над землей?»¹⁰. Здесь же в финале первой части рядом с Евгением

В неколебимой вышине
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне (IV, 389).

Д. Д. Благой верно пишет: «...памятник Петра поэт приближает к изображению живого Петра (во Вступлении к поэме): там он стоял над Невою; примерно на том же самом месте стоит он и теперь... Глагол «стоит» в данном случае выражает и большую активность позы Петра по сравнению с позой Евгения, и вместе с тем перекликается со «стоял он» Вступления¹¹. Можно добавить, что Кумир — единственное «лицо» поэмы, не дрогнувшее перед разбушевавшейся Невою. У Пушкина был вариант: «Неве безумной [мятежной] — в тишине Грозя недвижную рукою...»¹².

«Грозя» — слишком прямолинейно, обнаженно для всей поэтики «Медного всадника», «недвижную» — противопоставлено для Кумира. «Простертая рука» — образ жест многозначительный, имеющий, кроме того, библейскую традицию¹³.

Прав Д. Гранин, когда пишет: «Медный всадник не просто славное прошлое, воспоминания, память, памятник; он — превращение Петра, он действующее лицо поэмы, он действует, живет той исторической жизнью, которую претерпел Петр и его дело за минувший век. Облик Петра изменился, и может, трагически изменился — пе-

¹⁰ Ср. противоположное по смыслу утверждение Поэта в стихотворении «Герой» (1830):

Небесами
Клянусь: кто жизньнюю своею
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тут будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой... (III, 199)

¹¹ Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 211.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. Т. 5. Изд-во АН СССР, 1946, с. 492.

¹³ См.: Тархов А. Повесть о Петербургском Иове. — «Наука и религия», 1977, № 2.

ред нами *кумир* на бронзовом коне»¹⁴. Обезумевшая река, Кумир на бронзовом коне и, наконец, обезумевший Евгений:

Он оглушен
Был шумом внутренней тревоги.
И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек,
Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый... (IV, 393).

Евгений в положении изгоя, «ужасных дум Безмолвно полон...»; это уже не тот Евгений, который «размечтался как поэт». «Его пустынный уголок Отдал внаймы, как вышел срок, Хозяин бедному поэту». Новый тип образа порождает новую для него конфликтную ситуацию, типологически близкую к той, которая была в Части первой. Там обезумевшая река — антагонист Петербургу, а здесь обезумевший герой — антагонист Всадника Медного. «...Мотив безумия является составной частью философского содержания поэмы»¹⁵, мотив к тому же развивающийся. Вторая фаза совмещает историко-философский и социальный аспекты конфликта. Он мотивирован психологически¹⁶: «Ужасных дум Безмолвно полон, он скитался» — «Ужасен он в окрестной мгле! Какая дума на челе!» — столкновение равных, романтически возвышенных существ. В Части первой Евгений, как и обычный люд, «страхом обуялый». «Его отчаянные взоры На край один наведены Недвижно были». В Части второй: «И взоры дикие навел... Как обуянный силой черной...» Именно в этом состоянии героя в его восприятии возникает образ Медного всадника — кульминации произведения, подчеркнутой названием поэмы. «...Неподвижно возвышался Во мраке медною главой...» — новое видение Кумира; так появляется «могучий русский Кентавр»¹⁷. Превращение Кумира на бронзовом коне во Всадника Медного символизирует резкие смещения в развитии конфликта. Кумир, оживленный безумцем: «Куда ты ска-

¹⁴ Гранин Д. Два лика.— «Новый мир», 1968, № 3, с. 217.

¹⁵ Тоддес Е. А. К изучению «Медного всадника». — Пушкинский сборник. Рига, 1968, с. 112.

¹⁶ Очень существенно суждение Г. П. Макогоненко о «духовной эволюции Евгения». См.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., «Художественная литература», 1974, с. 349, 356—361. См. также: Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 7. М., «Художественная литература», 1975, с. 47.

¹⁷ Айхенвальд Ю. Пушкин. Указ. соч., с. 89.

чешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?» Безумец, преследуемый Всадником Медным: «Куда стопы ни обращал, За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал».

Эпилог поэмы раздвоен. В одной части — герой с приливами «смятенья», герой, смиряющий «муку». В другой — «пустынный остров», «домишко ветхий», «хладный труп» безумца. Он нашел свое место: «Приют смиренный и простой...» Место за пределами Петербурга. Не случайны поэтические реминисценции. В начале Вступления: «По мшистым, топким берегам Чернели избы здесь и там...» В конце поэмы: «Домишко ветхий. Над водою Остался он, как черный куст». Финал вновь подчеркивает основную художественную идею произведения: несовместимость самодержавной власти и интересов личности¹⁸. В поэме слиты трагическая судьба «ветхого домика» и трагическая судьба Евгения. С этой точки зрения верен тезис: «...героем поэмы является трагедия»¹⁹.

3

Поэма Пушкина вызвала ряд творческих подражаний²⁰. Одно из таковых — первые две части незавершенной поэмы Н. П. Огарева «Юмор» (1840—1841). Пушкинская традиция в ней особенно ощутима не только «в изображении памятника Петру» или в прямых заимствованиях²¹. Пушкинские находки, открытия необходимы Огареву для воссоздания новой исторической атмосферы, изображения судьбы нового поколения:

У нас простора нет уму,
В своем углу, как проклятые
Мы неподвижны и гнием,
Не помышляя ни о чем.

Пушкинское «неподвижны» дает новую вариацию известного мотива «Думы» Лермонтова, удачно включается в публицистический стиль поэмы «Юмор».

¹⁸ О проблематике поэмы см. обзоры в статье А. М. Гуревича «К спорам о «Медном всаднике»» («Филологические науки», 1963, № 1) и в упомянутых книгах Г. П. Макогоненко и М. Еремина.

¹⁹ Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — В сб.: Пушкин, исследования и материалы. VI, 1968, с. 116.

²⁰ См.: Lednicki W. Pushkin's «Bronze horseman». Berkeley, Los Angeles, 1955, p. 53—54.

²¹ Такой вывод есть в ст. М. Зубкова «Эпическая поэзия Н. П. Огарева». — «Русская литература», 1963, № 4.

Уже огни погашены,
Беспечно люди сном объаты;
Под ропот плещущей волны
Поденщики, аристократы,
Свои все люди грезят сны
Безмолвны стогны и палаты...

Здесь — аранжировка пушкинского стиха на свой лад. Четвертый и пятый стихи, чисто огаревские, доминируют во всей строфе поэмы (часть II, гл. 3).

Образ «огромного всадника», «могучего великана» в поэме Огарева создавался под влиянием текста пушкинской поэмы, подправленного В. А. Жуковским, и молодой поэт вдвойне не оригинален. Своеобразие Огарева — в изображении исповеди лирического героя. Всадник — в сфере его размышлений о судьбах России, которыми вершат уже не одни великие люди:

Благоговел я в поздний час,
И трепет пробежал по телу;
Я сам был горд на этот раз,
Как будто б был причастен к делу,
Которым он велик для нас...

Поднял я голову, потом
В лицо взглянул ему — и было
Как будто грустное что в нем.
Он на меня смотрел уныло

И все мне вдаль казал перстом:
Какая скорбь его томила?
Куда казал он мне с коня?
Чего хотел он от меня?

Пушкинская модель порождает новый мотив, служит огаревской идее, заявленной в поэме: «...всех на пир свободы!»

И еще один эпизод, жанровая картинка: «Два мальчика прошли с лотками Статуек...» Среди кошек и попугаев

Наполеон и Николай
Стояли, обратясь спинами,
И Пушкин, голову склоня,
Скрестивши руки, близ коня.

И равнодушною толпою
Шли люди мимо без вниманья,
И каждый занят был собой,
Не замечая изваянья.

Позы «статоек» — из «Медного всадника». Обличительный пафос — огаревского происхождения.

«Площадь Петрова» как символ Петербурга стала содержательным мотивом у многих поэтов. Некрасов следует ему в «Княгине Трубецкой» (Часть первая). Пушкинское видение Петербурга в IV строфе вплетается в сопоставительные оценки «города рокового» с европейскими столицами:

Кто видел Лондон и Париж,
Венецию и Рим,
Того ты блеском не прельстишь,
Но был ты мной любим.

Сравните у Пушкина: «Прозрачный сумрак, блеск безлунный...» В V строфе Некрасов в еще большей степени использует настрой, фабульную канву лирической части Вступления «Медного всадника»:

Счастливо молодость моя
Прошла в стенах твоих,
Твои балы любила я,
Катанья с гор крутых,
Любила плеск Невы твоей
В вечерней тишине,
И эту площадь перед ней
С героем на коне...

Как пушкинская лирика перекликается с некрасовской эпикой поэмы о декабристках, говорит описание сна Трубецкой:

Знакомый город перед ней
Волнуется, шумит;
К Сенатской площади бегут
Несметные толпы...

Какой-то бравый генерал,
Влетев в каре, грозиться стал —
С коня снесли его.

Известный исторический факт — случай с генералом Милорадовичем — в композиции образов воспринимается не изолированно, а в связи с концовкой V строфы первой части поэмы. Переадресовка традиционного образа — типичное явление в истории поэзии.

В «Петербургских строфах» О. Мандельштама (1913) всадника как такого нет. Вместо памятника — вал сугроба:

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска;
На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка...

Архитектурные предметные ориентиры предвоенного Петербурга другие, чем у Пушкина:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

В «Разговоре о Данте» О. Мандельштам, рассуждая об эстетическом смысле монумента «из гранита или мрамора», писал, что тот «в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита». Акмеизм в лучших своих произведениях делал эстетическим новый предметный мир, не отказываясь от традиций. «Вал сугроба», «жесткая порфира» помогали новому познанию Петербурга, изображению драмы времени²². В этом поэтическом мире были и свои герои, нередко взятые из поэтических запасов. В «Петербургских строфах» — Евгений из «Медного всадника»:

Летит в туман моторов вереница,
Самолубивый, скромный пешеход,
Чудак Евгений, бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет.

Здесь уже новая драма знакомого литературе героя.

²² См.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Д. Р., Топоров В. Н., Цивьян В. Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма.— «Russian Literature», 1974, № 7—8.



К ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ РОМАНА В СТИХАХ («Евгений Онегин» и «Спекторский»)

До самого последнего времени наше литературоведение, по существу, совершенно отрицало продуктивность онегинского жанра. Так, А. Г. Цейтлин писал, что «Евгению Онегину» суждено было остаться единственным образцом русского «романа в стихах» и что «романы в стихах после него создавались только эпигонами»¹. Даже если говорить о внежанровом влиянии «Онегина» на русскую литературу в целом, которое трудно переоценить, то и здесь, по мнению Ю. М. Лотмана, «онегинская традиция неизменно сопровождалась трансформацией образов, имеющей характер упрощения структурной природы текста и введения ее в рамки тех или иных литературных традиций»². Есть также ряд свидетельств о том, что А. А. Ахматова, «восхищаясь «Евгением Онегиным»... признавала, что он в какой-то мере стал невольным препятствием для развития русской поэмы»³.

Предлагаемая работа имеет, однако, своей целью показать, что устоявшееся убеждение в отсутствии жанровой традиции русского романа в стихах является, по меньшей мере, преждевременным. За «Евгением Онегиным» видится целая группа произведений, из которых иные никак не могут быть причислены к эпигонским. Назовем здесь «Свежее преданье» Я. Полонского и «Возмездие» Ал. Блока, по ряду жанровых признаков соответ-

¹ Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958, с. 55.

² Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975, с. 101—102.

³ Цивьян Т. В. Заметки к расшифровке «Поэмы без героя». — В кн.: Труды по знакомым системам. («Уч. зап. ТГУ». Вып. 284). Тарту, 1971, с. 273.

ствующие роману в стихах. В 20-е годы написаны также два заметных произведения: «Пушторг» И. Сельвинского и «Спекторский» Б. Пастернака.

Сравнительной историческо-типологической характеристикой романов в стихах Пушкина и Пастернака мы и ограничим свою задачу.

Возможность сопоставления «Евгения Онегина» и «Спекторского» поддерживается широким влиянием творчества и эстетики Пушкина на Пастернака, благодаря чему наше задание оказывается частью более общей проблемы. Бегло отметим прямые переключки с Пушкиным в стихотворном цикле Пастернака «Темы и вариации». Есть и многие другие важные сближения.

Начнем с внешней, но любопытной параллельности творческих историй обоих романов в стихах. «Спекторский» писался с 1924 по 1930 год, то есть ровно через сто лет после «Онегина» (1823—1831). В центре обоих произведений — знаменательные исторические катаклизмы: 1825 год в «Онегине» и 1917 год в «Спекторском». Правда, прямого изображения истории нет вовсе в «Онегине», а в «Спекторском» оно отодвинуто в глубину текста. Но без определяющего воздействия коренных событий эпохи оба романа просто не состоялись бы. Сближает произведения и то, что на крутых поворотах истории их главные герои не имеют ясной перспективы: пути Онегина и Спекторского не предрешены, открыты внутри художественного мира.

Как и подобает истинному роману в стихах, «Спекторский», на манер «Онегина», выходил в свет по частям. Некоторые из этих частей позже не вошли в окончательный текст, хотя, возможно, кое-что «следует вернуть». Вообще, вопрос о том, как печатать текст «Спекторского», перерастает в проблему, к которой мы еще обратимся. По странной аналогии с Пушкиным, не включившим в свой роман «Альбом Онегина», Пастернак вывел из текста фрагмент «Из записок Спекторского». Заметим, что «Спекторский» тесно связан не только с «Онегиным». Важным наведением на позднее творчество Пушкина был предпосланный «Спекторскому» в первых двух изданиях эпиграф: «Были здесь ворота...» Пушкин, «Медный всадник».

Еще несколько аналогий. История издания «Спекторского» пока что не прояснена, и похоже, что «белые пятна» останутся в ней так же, как и в творческой истории

«Онегина». Пастернак заканчивал свой роман в Ирпене, дачной местности под Киевом, где он, по собственным словам, испытывал «совершенный восторг». Правда, было лето и вместо болдинского одиночества — большая компания друзей. В письме к поэту С. Спасскому (сентябрь, 1930) Пастернак писал: «Благодаря их окружению и редкой беспечности, царившей в нашем кругу, мне удалось кончить стихотворного «Спекторского», то есть он стал похож на книгу с началом и концом»⁴.

Обратим здесь внимание на отмеченную стихотворность романа и на осознаваемые автором неувязки фабулы, что имеет значение для дальнейшего изложения. Кроме окончания «Спекторского», с Ирпением тематически связано содержательно глубокое стихотворение «Лето» (1930), запечатлевшее тогдашние настроения его автора. Философская концовка «Лета» разыграна на переплетающихся мотивах «Пира» Платона и «Пира во время чумы» Пушкина, что еще раз намечает в момент окончания «Спекторского» пушкинские темы, в частности круг тем болдинской осени.

Теперь перейдем непосредственно к сопоставлению двух романов по признакам жанра, добавив к этому некоторые стилевые черты, носящие на себе жанровые отпечатки.

Во-первых, оба романа манифестируют типовую жанровую структуру, в которой соединены два самостоятельных и взаимозависимых плана — план автора и план героев⁵. В сущности, перед нами обнажен двуединый характер любой художественной структуры, но только здесь как бы слегка «вынимаются» друг из друга пересозданный образ внешнего мира и сугубо личный мир поэта. Эта откровенно условная «расщепленная двойная действительность» (А. В. Чичерин) является характернейшей чертой «Евгения Онегина» и довольно ярко выражена в «Спекторском». Во-вторых, романы движутся постоянными переключениями из плана автора в план героев и обратно, но в «Онегине» эти переключения более замет-

⁴ Из писем Б. Пастернака к С. Спасскому. — «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 172.

⁵ Генетически подобная структура восходит к структуре романтической поэмы, где авторский план описательной поэмы был осложнен параллельно развивающимся фабульным планом. Именно так, а не наоборот представляет себе это Ю. В. Манн в книге «Поэтика русского романтизма». М., «Наука», 1976.

ны и многократны, чем в «Спекторском», где они не слишком резки и обнаруживаются скорее аналитическим путем. Так или иначе, своеобразная «двустворчатость» «Онегина» воспринимается как его жанровая доминанта или, по меньшей мере, одна из доминант.

По онегинскому образцу строится в «Спекторском» образ автора, то есть совмещается в одном лице творец, повествователь и персонаж. Правда, аспект творца у Пастернака, сравнительно с Пушкиным, притушен, и соответственно сокращен план автометаописания, столь красочный в «Онегине»⁶. Это зависит, в частности, от того, что в «Спекторском» фабула разворачивается как рассказ о действительно случившихся событиях, а не заведомо сочиненных, как в пушкинском романе. Впрочем, прямое присутствие автора сокращено и в аспекте персонажа сравнительно с «Онегиным». Авторский образ в «Спекторском» композиционно опоясывает текст, отчасти напоминая подобный прием в восьмой главе «Онегина». В начале романа у Пастернака более выступает аспект творца:

Тогда в освободившийся досуг
Я стал писать Спекторского, с отвычки
Занявшись человеком без заслуг,
Дружившим с вышеназванной москвичкой⁷.

«Москвичка» — главная героиня романа, поэтесса Мария Ильина, которую любил и с которой непредвиденно расстался молодой филолог Сергей Спекторский. В конце романа автор в качестве персонажа делается свидетелем встречи героя с его ранним увлечением — Ольгой Бухтеевой, которая теперь стала революционеркой:

Я помню ночь, и помню друга в краске,
И помню плоски утлый фитилек.
Он изгибался, точно ход, развязки

⁶ Обратим, однако, внимание на перекликающиеся моменты в автоописаниях романной сферы:

Пушкин: И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал (V, 191).

Пастернак: Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил
(указано Ю. И. Левиным).

⁷ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., «Советский писатель», 1965, с. 306. Дальнейшие отсылки к этому изданию с указанием страницы см. в тексте.

Его по глади масла ветром влек.
Мне бросилось в глаза, с какой фриволью
Невольный вздрог улыбкой погася,
Она шу^тя обдернула револьвер
И в этом жесте выразилась вся (341—342).

Вместе с тем упрощенная структура образа автора в «Спекторском» сравнительно с «Онегиным» не уменьшает лирической окрашенности текста. Лиризма у Пастернака, пожалуй, даже больше, чем у Пушкина, так как авторская эмотивность почти повсеместно разлита по тексту романа. Из-за этого, кстати, «Спекторскому», особенно во время его появления, часто отказывали в романности. И напрасно, ибо Пастернак в духе своей ранней манеры тонко избегал открытого лиризма, отмечая в оппозиции «человек—мир» знаком духовной активности второй член вместо первого. При подобной перевернутой степени активности у Пастернака в «Спекторском» действуют прежде всего не персонажи, не их ближайшие бытовые обстоятельства, а силы природы, смена времен года, городской пейзаж, интерьер и предметы интерьера, метонимически «перехватывающие» состояние и даже социально-историческую участь героя. В цитированном четверостишии

Я помню ночь, и помню друга в краске,
И помню плоски утлый фитилек.
Он изгибался, точно ход^д развязки
Его по глади масла ветром влек

на первом плане образ «утлого фитилька», который, однако, является вовсе не деталью картины, но скрытым сравнением или, лучше сказать, уподоблением герою. «Фитилек» фактически замещает «друга в краске», горящего от смущения, то есть самого Спекторского с его растерянностью, с его непротивлением вихрю налетевших событий. Но главное здесь не снижение героя, хотя есть и это, а вписывание его в огромный мир, где он равноправен с большим и малым, где он со всем связан и ни от чего не отделен.

Вообще, многочисленные описания в «Спекторском» являются не столько фоном для действия, сколько самим действием или его смыслом, тайной пружиной. Природа творит историю и индивидуальные судьбы, и потому естественно, когда автор, приступая к рассказу о судьбе интеллигента в предреволюционную и революционную эпоху, следующим образом пишет о своих намерениях:

Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Про мглу в мерцаньи плоски погребной,
Которой оривают прозы дебри,
Когда нам ставит волосы копной
Известье о неведомом шедевре.

Про то, как ночью, от норы к норе,
Дрожа, протягиваются в далекость
Зонты косых московских фонарей
С тоской дождя, попавшего в их фокус.

Как носят капли вести о езде,
И всю-то ночь все цокают да едут,
Стуча подковой об одном гвозде
То тут, то там, то в тот подъезд, то в этот (306).

Дожди, которые всегда проливаются в поэтическом мире Пастернака, в «Спекторском» продолжают мысли и чувства автора и героев, делаются их подобием и изображением их судьбы в истории и, наконец, изображением самой истории.

В «Евгении Онегине» субъективный план и автор в роли демиурга своего романа выделены гораздо отчетливей, чем в «Спекторском». От превращения в лирический цикл роман Пастернака спасается именно передачей творческой функции природе и даже бытию в целом. Возникает ориентировка от объекта, а не от субъекта, нечто подобное обратной перспективе в живописи. В то же время спрятанность личного начала, конечно, ничего не меняет по существу. Оно лишь перемещается и сравнительно с «Онегиным» еще больше размывает границы между миром автора и миром героев, повествованием и описанием. Структурные планы пересекаются, перепутываются, подменяют друг друга, почти не поддаваясь изолирующей абстракции исследователя.

Лирический способ развертывания эпического содержания позволяет проследить превращение жанровых признаков в стилевые черты лексико-образного слоя. Так, описание возвращения Спекторского с вокзала после проводов сестры сопровождается введением развернутой метафоры: город — хищный зверь:

Едва вагона выгнутая дверь
Захлопнулась за сестриной персоной,
Действительность, как выпавший зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок.

Она не выносила пустомель,
И только ей вернули старый навык,—
Вздохнула вслух, как дышит карамель
В крахмальной тьме колониальных лавок.

Учуяв нюхом эту москатель,
Голодный город вышел из берлоги,
Метнул хвостом, зевнул и раскатил
Тележный гул семи холмов отлогих.

Тоска убийств, насилий и бессудств
Ударила песком по рту фортуны
И сжала крик, теснившийся из уст
Красноречивой некогда вертуни (321).

В таких местах хорошо видно и без эпиграфа, как проявляется в «Спекторском» тематическая триада «Медного всадника»: человек — стихия — город. Но этого мало. За стечением метафорических образов и некоторых лексических сигналов приоткрывается еще более глубокий смысловой план. «Семь холмов отлогих» и упоминание «фортуны» превращают «голодный город» в римскую волчицу, которая потягивается, мотает хвостом, зевает. По ассоциации немедленно вызывается формула: «Москва — третий Рим». Что все это — не случайный завиток смысла, а художественно зашифрованный смысловой пласт, выясняется из мелькнувшего в начале восьмой главы образа Юпитера (332), из сравнения литераторов, занимающихся инвентаризацией обобществленной мебели, с «римскими децемвирами» (337) и «ликургами» (340). Тут, впрочем, немало иронии: «децемвиры» оказываются «честными простофилями», а «ликурги» — «сверхштатными». Но это несколько не умаляет важности «римского плана» в «Спекторском», тем более что имеется опять-таки пушкинский вариант — «Граф Нулин», в котором римская история подана минимальными средствами иронично и серьезно.

Здесь уместно сказать, что ирония во многом определяет стиль и жанр как «Онегина», так и «Спекторского». Разница лишь в тональности: свободной, играющей и легкой — у Пушкина и напряженной, временами с оттенками сарказма — у Пастернака. В «Онегине» значима игра стилями, перевод со стиля на стиль. Напомним известный пример:

«...Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал,
Чтоб червь презренный, ядовитый

Точил лилеи стебелек,
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я (V, 126).

Пастернаку, напротив, не свойственна последовательная смена неоднородных стилевых отрезков. Он подчеркнуто совмещает слова и образы из различных стилевых рядов. «Спекторский» начинается строфой, где торжественные слова «певучесть», «стезя», «рифмы» вправлены в весьма изощренную «хлебо-булочную» метафору, образующую напряженно-ироническое смысловое поле:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю
Объевшегося рифмами всезнайки (304).

В других, не менее важных случаях ирония и просторечие в эмоционально приподнятом контексте вызывают обратный эффект, еще больше усиливая патетическое звучание:

Какая раны! В часы утра такие,
Стихиям четырем открывши грудь,
Лихие игроки, фехтуя кием,
Кричат кому-нибудь: счастливый путь!
Трактирный гам еще глушит тетерю,
Но вот сорвав отдушину трескотню,
Порыв разгула открывает двери
Земле, воде, и ветру, и огню (308).

Нельзя сказать, чтобы иронические и просторечные компоненты не вступали во взаимодействие с высоким стилевым окружением. Так редко встречающееся аллитерирование звука «Х» скрепляет «стиХиям», «лиХие» и «феХтуя»; в слове «разгул» скрещиваются сразу высокий и низкий планы, создавая нечто вроде короткого смыслового замыкания, но впечатление от порыва первоначальных сил становится только более мощным. Подобные стилевые переплетения напоминают о резких сломах в блоковской «Незнакомке» и в реплике Версилова в «Подростке» Достоевского о трактирной пошлости, граничащей с фантастикой.

Вернемся, однако, к жанровой структуре. Особенности взаимодействия плана автора и плана героев, лиризм «Онегина» и «Спекторского» предполагают внефабульное движение содержания. Действительно, внефабульность и тесно связанная с нею фрагментарность в значительной

степени определяет структуру романа в стихах. Однако в конкретном воплощении внефабульность может выглядеть по-разному⁸. По сравнению со «Спекторским» «Онегин» — роман почти фабульный. Пушкин сохраняет опорные моменты фабулы, пропуская второстепенные, которые могут с известной мерой вероятности быть восстановлены. Не то у Пастернака. Здесь онегинская внефабульность весьма усугублена воздействием социальных и литературных факторов XX века. Пастернак, видимо, считал, что в эпоху глобальных сдвигов отдельную личность «сбило и выкинул в караване» самых разнообразных внешних событий, которые как хотят, так и формируют человеческие биографии. Поэтому герой романа не может управлять событиями, и последовательная линия его жизни не выстраивается.

В «Спекторском» пропущены не второстепенные моменты фабулы, а главные: фабула отчасти лишь позволяет осуществить реконструкцию; персонажи немотивированно появляются и так же немотивированно исчезают; при первом чтении их вовсе не просто идентифицировать. Так, Ольга Бухтеева в эпизоде новогодней встречи названа только по имени, а в последнем эпизоде романа лишь по фамилии, и читатель должен сам собрать воедино то и другое. Можно сказать даже, что фабула «Спекторского» строится на непронисходящих событиях. Во всяком случае, трудности с началом и концом повествования делаются здесь понятными.

Попробуем все же реконструировать в фабуле то, что поддается реконструкции. Сергей Спекторский возвращается домой в весеннюю московскую ростепель. Затем повествование отступает на год с лишним назад, и перед нами колоритная новогодняя пирушка на даче, где развертывается любовь Спекторского и Ольги. Приезжает и уезжает сестра героя Наташа. Любовь Спекторского к Марии Ильиной. Внезапный отъезд героя к больной матери — и разлука навсегда. Проходит шесть лет, и в 1919 году Спекторский еще раз встречается с Ольгой, ставшей революционеркой. Герои выясняют не столько интимные отношения, сколько социальные позиции, но по схеме все очень напоминает последнее свидание Онегина и Татья-

⁸ Внефабульность — категория относительная. Сравнительно с эпической поэмой фабульное начало в романе в стихах убывает, сравнительно с описательной или дидактической поэмой — усиливается.

ны. Встречей героев роман заканчивается, и дальнейшая судьба молодых людей остается непроясненной — как у Пушкина.

Несмотря на то что за последние полтора столетия жанры все более теряют свои очертания и их признаки становятся зыбкими, мы должны придерживаться хотя бы жанровой отмеченности, иначе рухнет сама возможность классификации. Кроме набора структурных признаков жанра, связанных обычно с сюжетно-композиционной системой, у группы произведений жанровая принадлежность может определяться проблемно-тематическим кругом.

«Евгений Онегин» и «Спекторский» как два романа в стихах сводятся к общему архисюжету. Молодой человек, существо духовное и рефлектирующее, не находит себе места в момент кризисного состояния общества. В этом смысле Евгений Онегин и Сергей Спекторский сотканы как бы из одной духовной субстанции. Не приводя всем известных мест из «Онегина», напомним то, что говорит Сергею сестра:

«Ты спрашиваешь, отчего я злюсь?
Садись удобней, дай и я подвинусь.
Вот видишь ли, ты — молод, это плюс,
А твой отрыв от поколения — минус.
Ты вне исканий, к моему стыду,
В каком ты стане?» (318)⁹.

Далее. Герой испытывается любовью сильной женщины и не выдерживает этого испытания. В «Спекторском» героя любят две женщины, Ольга и Мария, но ситуация лишь удваивается, хотя стоит заметить, что характер Марии не слишком ясен. Вообще, мотив женского превосходства отчетливо звучит в русской классической литературе, начиная с «Горя от ума», и, надо сказать, мы видим серьезное влияние грибоедовской комедии на русский стихотворный роман и в этом смысле. Тема сильной женщины имеет, вероятно, какое-то коренное значение для русского национального склада, и ее можно интерпретировать даже в мифологическом плане.

Обратимся, наконец, к особенно важному, на наш взгляд, жанровому признаку романа в стихах. Речь пой-

⁹ Это место можно интерпретировать как реминисценцию из плана Пушкина к комедии об игроке или, по меньшей мере, как типологический повтор ситуации. Сестра укоряет героя: «Долго ли тебе... — быть бог знает где?.. Добро либералы — да ты-то что?»

дет о включении фрагментов прозы в стихотворный текст, иначе говоря, о взаимоосвещении стиха и прозы в стихотворном романе. Обычно считают одним из признаков жанра романа в стихах его принципиально «прозаическое» содержание, но нас интересует в данном случае роль прозы в самом прямом значении этого слова.

В «Евгении Онегине» мы находим прозу в примечаниях, отрывках из путешествия Онегина, нескольких эпиграфах. Но читатели «Спекторского» не обнаружат в стихотворном тексте романа ни одной прозаической строчки. В чем же дело?

Дело в том, что жанровый признак будет полностью реализован, если читать стихотворного «Спекторского» вместе со «Спекторским» прозаическим. Последний существует и называется «Повесть». Ко времени завершения стихотворной части Пастернак, видимо, уже окончил работу над «Повестью», которая была задумана давно. Вот что он писал в 1929 году: «...я недавно засел за повесть, которую пишу с таким расчетом, чтобы, являясь прямым продолжением всех до сих пор печатавшихся частей «Спекторского» и подготовительным звеном к стихотворному его заключению, она могла бы войти в сборник прозы,— куда по всему своему духу и относится, а не в роман, часть которого составляет по своему содержанию. Иными словами, я придаю ей вид самостоятельного рассказа» (671).

Из слов Пастернака следует, что стихами и прозой писалось одно произведение и что автору одновременно было важно, чтобы стихотворения и прозаическая часть функционировали самостоятельно, на известной дистанции друг от друга. Это расподобление частей, которое можно назвать композицией «двойной звезды», не разрушает оригинального двуединства «Спекторского», но, напротив, значительно повышает структурное напряжение произведения.

Прецедентом для художественной структуры такого рода представляется замысел двух прозаических романов Ф. М. Достоевского, которые должны были составить дилогию с независимыми частями. В авторском предисловии к «Братьям Карамазовым» читаем: «...жизнеописание-то у меня одно, а романов два... Роман мой разбился сам собой на два рассказа «при существенном единстве целого»: познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за вто-

рой»¹⁰. К сожалению, продолжение «Братьев Карамазовых» отрезано смертью Достоевского.

В последнем десятилетии осуществился еще один подобный опыт: две самостоятельные, но внутренне связанные фантастические повести А. и Б. Стругацких под общим заглавием «Улитка на склоне» были напечатаны в разных изданиях и с временным перерывом.

Произведение, написанное стихами и прозой так, чтобы части сопрягались издали, создано Пастернаком не случайно. Для нас привычно отношение к Пастернаку как к поэту. Между тем он всегда писал и прозу. «Параллельная, почти одновременная работа над стихами и прозой характерна для Пастернака в любой момент его биографии. При этом сюжеты, требовавшие наибольшей определенности в пластическом выражении и отделке, отдавались прозе, а лирическое начало и мгновенная, рисующая движение живописность — стихам»¹¹. Это свидетельство сына поэта как нельзя лучше объясняет появление «Спекторского» и «Повести», стихотворного романа, включающего стихи и прозу, особые отношения между которыми еще предстоит исследовать. Наша цель лишь указать на малоосознанный литературный факт.

«Повесть» начинается с наведения на стихотворную часть: «...между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой разговорчя не будет: это — одна жизнь»¹². Общая фабула прозой существенно дополняется, но не становится яснее, пожалуй, даже еще более запутывается. «Повесть» заполняет шестилетний перерыв стихотворной фабулы (1913—1919) в двух местах: 1914 и 1916 годы. В 1916-м Сергей Спекторский гостит у сестры в Соликамске. И здесь наплывом из прошлого начинается и доводится до кульминации третья любовь героя, на этот раз к молодой вдове, датчанке Анне Арильд. Влечение Спекторского вызвано сочувствием, почти состраданием к этой женщине, которая, впрочем, как и другие героини романа, отнюдь не слабохарактерна. Казалось бы, счастливо складывающаяся наконец судьба героя выходит, однако, на предна-

¹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Т. 14. Л., «Наука», 1976, с. 6.

¹¹ Пастернак Е. Б. Вступительная заметка к публикации «Истории одной контракты». — «Изв. АН СССР, ОЛЯ», Т. 33, 1974, № 2, с. 150.

¹² Пастернак Б. Повесть. Л., 1934, с. 5.

чертанный путь: в Соликамске он снова одинок. Жизнь персонажа «безгеройного эпоса»¹³ как бы все время расплывается. В «Повести» говорится о его «десяти талантах, что хуже одного да верного» (8).

Проза «Повести» варьирует стиховые стилистические принципы «Спекторского». Как и в стихах, явления природы вовсе не отображают настроений персонажей и не сопутствуют им. Они порождают психологические ситуации героев, трансформируются в них: Спекторский «тут же подивился ветру, сразу поднявшемуся в его голове. Он не заметил того, что это не ветер, а продолжение несуществующей повести» (28).

Не задерживаясь более на подробностях, скажем, что «диалог» стихов «Спекторского» и прозы «Повести», образуя напряженное структурное поле, способствует интенсивному смысловому самовозрастанию всего произведения в целом. Взаимоосвещение стихов и прозы в данном случае следует, видимо, считать жанровой доминантой «Спекторского» как романа в стихах, а переключение из плана автора в план героев, являющееся доминантой «Онегина», сводится на роль рядового жанрового признака.

«Спекторский», прочитанный вместе с «Повестью» как единая жанровая структура, явно прибавляет в своей художественной значимости и может считаться крупным достижением Пастернака. Параллельный разбор его с «Евгением Онегиным», который легко может быть расширен в целом ряде аспектов, сама жанровая сопоставимость обоих произведений дают возможность увидеть «Спекторского» на достойном месте в историко-литературном процессе. Уже сразу обрисовываются связи с эпическими жанрами Я. Полонского и К. Случевского, что позволяет увидеть очертания фрагмента русского поэтического текста, в котором «Евгений Онегин» Пушкина выглядит хотя и самой высокой, но уже не одинокой вершиной.

¹³ Так назван «Спекторский» в автореф. канд. дис. И. В. Фоменко.— Фоменко И. В. Поэтическое творчество Б. Пастернака 10—20-х годов. М., 1971, с. 17.

В. А. Викторovich,
Н. В. Живолупова



ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА «БЕСОВ» (Пушкин и Достоевский)

Известно, но далеко еще не изучено «многократное и противоречивое осмысление творчества Пушкина со стороны современников и позднейших литературных поколений». Автор цитируемых строк дал оригинальное истолкование этому факту: «Семантика Пушкина — двупланна, «свободна» от одного предметного значения и поэтому противоречивое осмысление его произведений происходит так интенсивно»¹.

Примером подобного осмысления может послужить литературная судьба первого болдинского стихотворения Пушкина «Бесы». Начало ему положил В. Г. Белинский, включивший «Бесы» в ряд «пьес, образующих собою отдельный мир русско-народной поэзии в художественной форме»², и рекомендовавший его для детского чтения.

Сходное толкование давал П. В. Анненков, особо отметивший «фантастичность» образов стихотворения: «...блистают фантастические рисунки, в которых своевольно запутаны черты народной жизни и фантазии...»³. Уже в новом времени близок к нему В. Я. Брюсов: «Стихотворение воспроизводит образы народной поэзии (бесы, ведьмы, домовой); опасаясь не быть понятым, Пушкин сделал помету «Шалость»⁴. Характерно, что в духе своего истолкования и Анненков, и Брюсов настаивали на восстановлении этого подзаголовка.

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, с. 122, 133.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. Т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 352.

³ Сочинения Пушкина. Издание П. В. Анненкова. Т. 1. СПб., 1855, с. 307.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов и объяснительными примечаниями. В 3-х т. и частях. Т. 1, ч. 1. М., ГИЗ, 1919, с. 323.

Впервые о философском смысле «Бесов» было заявлено не в научном комментарии и не в критическом выступлении. Переоценка ценностей была произведена через соотнесение стиха с художественной структурой другого произведения. «Бесами» назвал свой роман Ф. М. Достоевский и взял из стихотворения Пушкина два четверостишия в качестве эпиграфа.

Через полвека, анализируя символику «Бесов», М. Гершензон «не заметил» того толкования, которое косвенно дал Достоевский: «Символика скрыта совсем, так что четыре поколения не заметили ее»⁵. И приводил собственную концепцию⁶: «...вся эта семья Гончаровых, дедушка, теща... московские сплетни о нем, приданое, мучительная мысль о деньгах, разделе Болдина, холера — хватали его цепкими когтями, дразнили красными языками, манили как блуждающие огни и поминутно снова оставляли во тьме. Судьба и людская толпа... сплелись вокруг него в бесовской пляске: так представилось ему теперь его положение; этот образ жизни он и нарисовал в «Бесах»⁷. Символика «Бесов» толковалась в книге М. Гершензона, чрезмерно конкретизируясь, сводясь к определенным биографическим фактам жизни поэта. Получалось, таким образом, что читатель, не знающий личных обстоятельств автора, не мог понять и лирического чувства, воплощенного в стихе — «символика скрыта совсем».

Реакцией на эту крайность стала крайность другого рода. Выступая против «символического истолкования „Бесов”», Б. Мейлах писал, что данное стихотворение Пушкина «...является конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика. Стихотворение это, использующее фольклорные мотивы, ничего символического в себе не содержит»⁸. Попытку примирить противоположности и дать новое толкование «Бесов» предпринял Б. П. Городецкий: «„Бесы” — чрезвычайно многоплановое произведение пушкинской лирики. Это —

⁵ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 133.

⁶ Точки зрения М. Гершензона, Б. Мейлаха и Б. Городецкого подробно рассмотрены в монографии Д. Д. Благого. Творческий путь Пушкина (1826—1930). М., «Советский писатель», 1967, с. 472—474. Мы лишь кратко остановимся на некоторых особенностях.

⁷ Там же, с. 131.

⁸ Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, с. 247.

и реалистическая картина метели, в которой кружится сбившийся с дороги одинокий путник. Это — и итог горьких раздумий Пушкина о путях современной ему России. Это, в конечном счете, — стихотворение о самом себе...» Справедливо подчеркивая многозначность стихотворения, Б. П. Городецкий выделял в нем главный, основной смысл: «„Бесы“ — своеобразный итог пушкинских раздумий о жуткой жизни николаевской России»⁹.

Солидаризуется с Б. П. Городецким автор обширного и основательного комментария к стихотворению Д. Д. Благой. Он обращает внимание на социально-исторический аспект в многозначной образности «Бесов»: «...при всей своей фантастике образы «Бесов» гораздо, если так можно сказать, реальнее, наполненнее конкретным общественно-политическим содержанием»; «„Бесы“ сложились в условиях подекабрьского тупика. Русская зима, которая обернулась непроглядной вьюгой, занесла не только все пути, но и все следы к ним... Отсюда тема безвыходности, пронизывающая все стихотворение»¹⁰.

В том же ключе рассматривает стихотворение и Г. П. Макогоненко: «„Бесы“ запечатлели горькие, напряженно-мучительные размышления поэта о будущем России»¹¹. Подобная трактовка отличается конкретизацией, как и анализ, предпринятый в свое время М. Гершензоном. Только теперь образная система стихотворения соотносится не с фактами личной биографии поэта, а с фактами историческими, в частности с конкретной общественно-политической ситуацией. Подобное соотнесение закономерно и вполне возможно, если не противоречит внутренней логике образной системы. Это последнее условие не всегда соблюдено в исследовании Г. П. Макогоненко. Так, справедливо отмечая преодоление пессимистических мотивов в творчестве Пушкина 1830 годов, он усматривает это преодоление уже в «Бесах»: «В условиях кризиса идеологии дворянской революционности с особой силой вставала и другая проблема — где та общественная сила, которая спасет Россию? Впервые ее решил Пушкин уже в трагедии «Борис Годунов». Именно тогда рожда-

⁹ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 377, 379.

¹⁰ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 478, 479.

¹¹ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., «Художественная литература», 1974, с. 96.

лась вера, что спасение в народе, в демократизации идеалов. Вера и определила народнопоэтический стиль «Бесов» и символический смысл образа коней, которые лишь на минуту «стали» в «мутной ночи», а затем, преодолев испытания злой вьюги, «снова понеслись...» В этом образе движения через зимнюю суровую метель и выразилась вера Пушкина в народную Россию»¹².

Поспешность исследователя состоит в том, что само движение он принял за основу веры, оптимизма. Но ведь вопрос — куда направлено движение — неизбежен. У Пушкина: «В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам». Г. П. Макогоненко сближает «Бесы» со стихотворением «В поле чистом серебрится». Однако там другая характеристика движения: «Светит месяц, тройка мчится По дороге столбовой». Это стихотворение 1833 года. Так что, видимо, говорить о преодолении мотивов «Бесов» можно, но лишь на более широком материале творчества поэта 30-х годов (об этом будет ниже).

Соотнесение образной системы с фактами истории либо биографии поэта — два возможных пути «расшифровки» символов философски многопланового стихотворения Пушкина, но есть и третий — соотнесение «Бесов» с другими произведениями, близкими темой, идеей, мотивами, композицией. Этот путь в общих чертах намечен в цитированной работе Д. Д. Благого. Нам представляется необходимым дополнить его анализ новыми наблюдениями, позволяющими, как нам кажется, ближе подойти к постижению «механизма» философской символики «Бесов», открытой Ф. М. Достоевским.

«Бесы» образовались на перекрестке нескольких, основных для лирики Пушкина, мотивов. Первый — мотив дороги, приобретающий в пушкинской поэзии смысл жизненного пути. Выделяется целый цикл, объединенный этим мотивом: «Зимняя дорога» (1826), «Зимнее утро» (1829), «Дорожные жалобы» (1829—1830). Совершенно верно наблюдение В. Непомнящего: «...всеми своими темами цикл устремляется и приводит к «Бесам»¹³, — однако конкретные пути этого процесса не анализируются.

Между тем в движении цикла проявляется действие того «приема вариаций и отражений», о котором в свое

¹² Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1930-е годы, с. 101.

¹³ Непомнящий В. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы. — «Вопросы литературы», 1973, № 11, с. 130.

время писал В. В. Виноградов: «Прием вариаций одной темы, которая, двигаясь по разным субъектным сферам изложения, образует контрастные параллели, совпадения, отражения и видоизменения одних и тех же образов — этот прием укрепился в лирике Пушкина в самом начале 20-х годов»¹⁴.

Более всего образных параллелей связывает «Бесы» с «Зимней дорогой». Уже первые четверостишия сближаются в исходном для того и другого стихотворения пейзаже:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна ¹⁵.

(III, 176)

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

(II, 344)

И там и здесь начало составлено из одних подробностей, однако в «Бесах» произошла их своеобразная переакцентировка, выразившаяся прежде всего в ритмической реорганизации и в семантическом сдвиге: центральный элемент пейзажа уступает место («Пробирается луна» — ср. «Невидимкою луна») элементу, который был «на периферии» образа («сквозь волнистые туманы» — ср. «Мчатся тучи, вьются тучи»). В довершение изменяется и характер «подлунного» пейзажа: «На печальные поляны Льет печально свет она» — «Освещает снег летучий», «Мутно небо, ночь мутна». И там и здесь — параллельно — один прием обрисовки пейзажа: повторение ключевого слова («печально» — «мутно»). Тем самым, по принципу «несходства сходного», яснее выявляется разность в эмоциональном восприятии пейзажа лирическими героями.

Общий образ делает соотносимыми и вторые четверостишия:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

(III, 176)

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

(II, 344).

Параллельным является уже сам переход и в «Зимней дороге», и в «Бесах» от первого четверостишия ко второму: от описания луны, облаков — к зимней дороге.

¹⁴ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, с. 441.

¹⁵ В стихах здесь и далее курсив везде наш. — В. В.

Переакцентировка параллельных мотивов, приемов продолжена в «Бесах» и здесь: конкретный, локализованный образ «дороги зимней, скучной» сменяется обобщенным, глобальным и тревожным «в чистом поле», «среди неведомых равнин». Параллельные образы: «Колокольчик однозвучный» — «Колокольчик дин-дин-дин» (один звук), — также семантически расходятся, разные эмоции вызывает звук колокольчика у лирических героев: «утомительно» — «страшно».

В третьих четверостишиях — обращение лирического героя к ямщику. Но если в первом случае ощущение зимней дороги переходит в чувство общности с ямщиком («что-то слышится родное»), то в другом «страшно, страшно» — в требовательное «Эй, пошел, ямщик!..».

Параллелизм в композиционном построении стихотворений наблюдаем и дальше: от реальной картины зимней дороги совершается ассоциативный переход к картине, возникшей в сознании лирического героя. Но если в «Зимней дороге» это — предвкушаемая встреча с «милой», то в «Бесах» — фантастическая, «надрывающая сердце» картина закружившихся бесов.

И в заключение еще одна композиционная параллель: в финале и того, и другого стихотворения возникает начальный пейзаж зимней дороги, но теперь уже как бы в оправе раскрывшегося перед нами эмоционального строя лирического героя.

Параллелизм композиционных структур очевиден. Воспользовавшись прежней композиционной схемой, поэт тем самым концентрирует внимание читателей на новом смысле, который он придал традиционному для своего творчества мотиву зимней дороги.

Другой традиционный пушкинский мотив, обнаруживаемый в «Бесах», — мотив зимней непогоды, метели, вьюги. В этом смысле соотнесенность «Бесов» с «Зимним вечером» (1825) и «Зимним утром» (1829) отмечена Д. Д. Благим¹⁶. Добавим лишь, что и в данном случае сходство в отдельных деталях еще более оттеняет смысловое различие. Если в «Зимнем вечере» буря видна лирическому герою из окна «ветхой лачужки», а в «Зимнем утре» является как воспоминание об ушедшей ночи, то в «Бесах» поэт отдает своего героя во власть разыграв-

¹⁶ Благий Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, с. 474—475.

шейся стихии, впервые объединяя два мотива: дороги и зимней непогоды.

Оба они — основание, подготовка к появлению третьего, нового для Пушкина мотива. Мы имеем в виду картину бесовского наваждения, складывающегося на наших глазах из реальных подробностей зимней дороги в непогоду.

Реальный пейзаж дан в первом четверостишии «Бесов», а затем еще дважды повторяется через равные отрезки стиха (двадцать строк) и составляет жесткий «каркас» всей композиции (начало — середина — конец). Это единственное устойчивое, неизменное в «потоке сознания» лирического героя. Образ же бесовского кружения эфемерен, он надстраивается над этим реальным основанием.

Буря в бесовском ореоле поначалу показана в восприятии ямщика. Появление беса здесь вполне оправдано и даже обычно, так как перед нами — традиционно «фольклорное сознание ямщика»¹⁷ (ср. «долгие песни ямщика» в «Зимней дороге»). Вначале: «Вьюга мне слипает очи», затем: «В поле бес нас водит, видно». Ямщик привычно предполагает беса в действиях вьюги: «...вон, вон играет, Дует, плюет на меня», — либо усматривает в некоторых деталях зимней дороги: «Там верстою небывалой Он торчал передо мной» (ср. в «Зимней дороге»: «Только версты полосаты Попадаются одне»). Наконец, бес «пропал во тьме пустой», и на вопрос «Что там в поле?» ямщик отвечает уже по-другому: «Кто их знает? пень иль волк?» Наваждение прошло, а фольклорное вытесняется из сознания ямщика действительным.

Путь иного, отнюдь не спокойно-фольклорного «дорисовывания» прodelывает вслед за ямщиком лирический герой. Реальные истоки рождающейся фантастической картины можно определить довольно точно:

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

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

(III, 177)

Новое изображение — явная вариация старого. (Но теперь «снег летучий» меняется на «бесы разны».) Подтверждение этому — такие анафорически сопоставленные

¹⁷ Б л а г о й Д. Д. Творческий путь Пушкина..., с. 476.

в последней строфе строки: «Мчатся тучи, выются тучи» — «Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине», и еще одна деталь:

Вьюга злится, вьюга плачет

Мчатся бесы...

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне.

Картина наваждения, по существу, составлена из тех же признаков, что и картина разбушевавшейся стихии. Фантастическое вырастает из действительного. «Бесы» предвещали знаменитые пушкинские образцы фантастического искусства («Гробовщик», «Пиковая дама», «Медный всадник»). Характерно, что на эту особенность пушкинского реализма обратил внимание автор романа «Бесы»: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете как решить: Вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов... Вот это искусство!»¹⁸. Возможно, что такое понимание фантастического у Пушкина позволило Достоевскому увидеть в «Бесах» не одни только черты фантазии» (П. В. Анненков), но и нечто «сообразное с мировоззрением» автора.

На глазах читателей «Бесов» происходит расширение семантики пейзажа, и ни начальный, ни даже конечный этапы этого процесса нельзя считать итогом, то есть невозможно сводить «Бесы» ни к натурной зарисовке, ни к фантастической картине. Лирическое переживание выражает себя в самом движении от реального к фантастическому. Важно, почему именно такая фантастическая картина возникла в воображении героя, почему картина зимней непогоды ассоциировалась с бесовским кружением.

Это «почему» — «магический кристалл», лирическое ядро стихотворения. Это — неожиданно открывающееся

¹⁸ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1—4. Т. 4. М.—Л., ГИЗ — «Academia» — Гослитиздат, 1928—1959, с. 178.

перед нами глубинное мироощущение поэта¹⁹. Открывающееся не в прямой декларации, а опосредованно — от соприкосновения двух планов изображения, реального и фантастического. Таким образом, фантастическое здесь — средство постижения реального. Можно догадываться, сколь близки оказались пушкинские «Бесы» Ф. М. Достоевскому, сделавшему видения (и сновидения) героев наиболее адекватным средством художественного постижения их внутренней, духовной борьбы.

«Бесы» были первым произведением, написанным Пушкиным в болдинскую осень 1830 года. Образ-символ, точно выразивший душевное состояние поэта, а также счастливо найденное сочетание реального и фантастического переходят и в другие творения этого периода.

Через два дня, 9 сентября, Пушкин пишет «Гробовщика», в котором «бесовский» мотив находит свое прямое продолжение. С помощью «семантического параллелизма» (В. В. Виноградов) реального и фантастического²⁰ Пушкин изображает скрытое, «бесовское» начало в жизни своего героя, «другой параллельный план гробовщического бытия»²¹. Образ-наваждение здесь, как и в «Бесах», является концентрированным выражением реального.

В другой из «Повестей Белкина», «Метели», также развивается мотив «Бесов». Метель становится здесь символом судьбы, безраздельно распоряжающейся человеческими жизнями. «В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам»²². Но и в «Гробовщике», и в «Метели» нет трагической безысходности «бесовского кружения». Она «снята» иронией, выраженной в структуре повествования, благополучной развязкой.

¹⁹ Одностороннему восприятию В. Г. Белинским «Бесов» противоречит его собственное замечание по поводу другого пушкинского стихотворения «Туча»: «...чисто лирическое произведение представляет собою как бы картину, между тем как в нем главное дело не сама картина, а чувство, которое она возбуждает». — Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. Т. V, с. 15.

²⁰ Исследователь особо отмечает слитность этих двух планов изображения в структуре повествования, то есть то, на что обращал внимание Ф. М. Достоевский. См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 462.

²¹ Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». — В кн.: Контекст — 1973. Литературно-теоретические исследования. М., «Наука», 1974, с. 208.

²² О дальнейшем развитии этого мотива в творчестве Пушкина, в частности в «Капитанской дочке» (глава «Буран») см. в цитированных работах Г. Макогоненко и В. Непомнящего.

Возможность преодоления трагического мотива намечается уже в стихах, написанных буквально в следующие дни после «Бесов» и в которых присутствуют образы, ассоциирующиеся с «Бесами».

*Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.*

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...
(«Элегия» — III, 178)

О, кто бы ни был тот, чье ласковое пенье
Приветствует мое к блаженству возрожденье,
Чья скрытая рука мне крепко руку жмет,
Указывает путь и посох подает...
(«Ответ анониму» — III, 179)

О своеобразном преодолении мотива «Бесов» свидетельствует также «Сказка о попе и о работнике его Балде». 13 сентября, через шесть дней после «Бесов», Пушкин пишет историю о том, как народный фольклорный герой перехитрил бесов, найдя выход из самых безвыходных положений. В сказке бесы, побежденные, подвергаются осмеянию. «Ярмарочная комедия тяжбы Балды с этой потешной компанией, — замечает исследователь, — есть пародия трагедии «Бесов», заклатье смехом»²³.

Еще одно ироническое пародийное переосмысление Пушкиным собственного мотива находим в «Истории села Горюхина»: «Сие болото и называется Б е с о в с к и м. Рассказывают, будто одна полуумная пастушка стерегла стадо свиней недалеко от сего уединенного места. Она сделалась беременною и никак не могла удовлетворительно объяснить сего случая. Глас народный обвинил болотного беса; но сия сказка недостойна внимания историка...» То, что «гласу народному» является в виде мистического наваждения, сверхчеловеческих козней, на самом деле может быть объяснено просто и обыденно.

Пародийному осмеянию поэт подвергает впоследствии («И дале мы пошли — и страх обнял меня...», 1832) и бесов Дантова «Ада», произведения, бывшего, по наблюдению Д. Д. Благого, одним из литературных источников «Бесов».

²³ Непомнящий В. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы.—«Вопросы литературы», 1973, № 11, с. 132. Автор статьи видит преодоление мрачной атмосферы «Бесов» исключительно в сказках. Затем в них же («Золотой петушок», 1833), по мнению исследователя, происходит и вторичное возвращение к мироощущению «Бесов».

Символический образ бесов, сбивающих с истинного пути, возник в болдинском стихотворении «В начале жизни школу помню я...» (октябрь, 1830). Новый мотив пушкинской лирики появляется здесь в связи с переоценкой поэтом излюбленных ранее языческих образов в духе поэзии Данте (раньше само употребление слова «бесы» по отношению к Аполлону и Венере было невозможно).

...Я про себя превратно толковал
Понятный смысл правдивых разговоров

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

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

Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.
(III, 201—202).

Запутывающее начало наваждения сохранено и здесь, однако не имеет того тяжелого впечатления, что в «Бесах». Нет ощущения безысходности, «бесы» этого произведения изящны и гармоничны и скорее напоминают «демона» из раннего стихотворения Пушкина, нежели его «надрывных» бесов первого болдинского стихотворения. Не исключено, что перед нами — еще одно свидетельство преодоления «бесовского наваждения».

Возможно, что это же ответвление мотива должно было развивать произведение, включенное поэтом в реестр «драматических опытов», — записанный в Болдине²⁴ «Влюбленный бес».

Таким образом, Пушкиным в написанных после «Бесов» произведениях намечается несколько путей преодоления лирического чувства этого стихотворения. (Особо отметим роль самоиронии.) Однако «Бесы» с их раздвоением картины действительности остались непревзойденным выражением трагического мироощущения. Именно это восприятие мира как бесовского наваждения было впервые оценено Ф. М. Достоевским, поставившим два четверостишия из «Бесов» эпиграфом к своему роману.

²⁴ По предположению П. В. Анненкова, частично написаны, но уничтожены поэтом или затеряны. См.: Сочинения Пушкина. Издание П. В. Анненкова. Т. 1. СПб., с. 284—285.

Мотив же преодоления бесовства выражен во втором, евангельском эпиграфе к роману.

Характерен сам выбор пушкинских четверостиший. Первое взято из речи ямщика:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам (III, 176).

Второе — из медитации лирического героя:

Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?²⁵ (III, 177).

Вычленив именно эти отрывки, Достоевский разделяет стихотворение на две части, каждая из которых имеет свой особый смысл. В речи ямщика главное — «сбились мы... бес нас водит», в медитации лирического героя и бесы — не субъект действия («куда их гонят?»). «Бесовское наваждение», в которое бес ямщика увлекает путников, теперь, в восприятии лирического героя, захватывает, увлекает и самих бесов. Таков смысл пушкинского эпиграфа к «Бесам», близкий идее романа²⁶.

Об изначальной связи замысла романа Достоевского и его названия с пушкинским стихотворением можно судить лишь предположительно²⁷. Но соотносительность комплекса проблем романа с идеями пушкинского стихотворения несомненна, так как обнаруживает себя в глубинных пластах произведения Достоевского, отражаясь в особом способе развертывания сюжета, трактовке образов романа и т. п.

Эпиграф у Достоевского вообще явление редкое. В ранних произведениях писатель использует его чаще

²⁵ Цитируем с пунктуацией эпиграфа.

²⁶ В этом Достоевский расходится с толкованием нечаевского дела (образ главных событий романа), которое давала реакционная печать. Например, «Голос» (1871, № 183) писал об участниках кружка: «Жалкие и несчастные безумцы, которыми, как пешками, играли старые и опытные политические мазурики!»

²⁷ Образная трактовка героев как «бесов» могла быть связана не только с евангельской притчей, но и со сходной самооценкой прототипов романа, в частности с известным высказыванием революционера М. Бакунина (один из возможных прототипов Ставрогина). М. Бакунин называл сатану духовной главой «всех прошлых, настоящих и будущих революционеров», «черт в теле», по его утверждению, необходимая принадлежность революционера.— Материалы для биографии М. Бакунина. Т. 3. М.—Л., 1928, с. 351.

всего как прямое авторское высказывание, собственную оценку произведения (эпиграф к «Бедным людям», «Белым ночам» — своеобразное дополнение к «Я — форме» повестей: оценка повести как «трогательной» — в первом случае, оценка героя — во втором. Несколько иная роль эпиграфа к повести «Крокодил»: три раза повторенный вопрос «Где Ламберт?» акцентирует нелепость, гротескную заостренность ситуации (чиновник, проглоченный крокодилом).

В зрелый период творчества эпиграф впервые появляется в романе «Бесы», что, вероятно, не случайно, но связано с закономерностями творчества Достоевского 70-х годов, то есть возрастающей тенденциозностью (открыто провозглашенной при создании «Бесов») ²⁸ и, с другой стороны, стремлением к объективной повествовательной манере (разработка приемов повествования с намеренно ограниченной перспективой — появление хроникера в «Бесах», а также эпиграфов, названий глав).

Пушкинский эпиграф к роману, как уже было сказано, соотнесен с евангельским. Обращение к Евангелию как наиболее «авторитетному» источнику связано, безусловно, с авторской концепцией произведения в целом. Но истолкование евангельского эпиграфа только как прямой авторской оценки (см. например, работу Т. В. Лебедевой) ²⁹ представляется нам неполным. Эпиграф из Евангелия приписан рассказчику, то есть выступает как часть объективной повествовательной манеры. Но связь эпиграфа с образом рассказчика-хроникера условна, так как хроникер иначе, чем Евангелие, оценивает события (в частности, темное «бесовское» начало он считает присущим человеческой природе). Окончателность и достоверность оценок хроникера сомнительна, он сам — объект нелестного изображения в романе.

«Пушкинская» часть эпиграфа к роману вообще не существует для хроникера, не оценивается им в романе, находясь вне круга доступных его сознанию явлений. Но авторское слово отражено в этом эпиграфе через слож-

²⁸ Ср. высказывание Достоевского о литературе как о «проповеди» в письме к А. Н. Майкову от 27 мая 1869 г. — Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1—4. Т. 2. М.—Л., ГИЗ — «Academia» — Гослитиздат, 1930, с. 190.

²⁹ Лебедева Т. В. Об одном способе прямого выражения авторской позиции у Достоевского. — XXV Герценовские чтения. Литературоведение. Научные доклады высшей школы. Л., 1976.

ные сюжетные преломления вне сферы повествования. Новые смысловые взаимосвязи возникают уже при сопоставлении частей «двойного» эпиграфа, которые не нейтральны по отношению друг к другу, а, наоборот, находясь в диалектическом единстве, взаимодействуют, усиливая, акцентируя узловые идеологические моменты сюжета.

Образная оценка героев как «вселившихся в свиней бесов» связана с евангельской частью эпиграфа. Притча об изгнании бесов существует у всех четырех евангелистов, выбор Достоевским евангелия от Луки связан помимо особенностей стиля, прежде всего, по-видимому, с идеей множественности, бесчисленности бесов («Имя мне легион»), снятой в евангелии от Марка (в остальном текст почти буквально совпадает): «и устремилось стадо с крутизны в море, а их было около двух тысяч...»³⁰.

Идея бесчисленности бесов из второй части эпиграфа соотнесена с пушкинским стихотворением: «Бесконечны, безобразны... закружились бесы разны...» Смысл названия романа, таким образом, выходит за рамки только определения нечаевщины и становится универсальным: «безобразие», «одержимость» всех. Важная для писателя мысль акцентируется в высказывании Степана Трофимовича в конце романа: «Это бесы... это все язвы, все миазмы... накопившиеся в великом и милом нашем больном... в нашей России, за века... Это мы, мы и те... и Петруша... и я, может быть, первый»³¹. Герой в финале романа поднимается до высшей степени самосознания, до уровня авторского понимания событий³². Оценка евангельского сюжета героем «сцеплена» с цитатой из Апокалипсиса: «ты ни холоден, ни горяч... Но поскольку ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих», а также с письмом Ставрогина, с итоговой самооценкой героя: «Мои желания слишком несильны... Все всегда мелко и вяло...»³³.

³⁰ Рассматривая евангельскую притчу и стихотворение Пушкина, обращаемся ко всему тексту, так как здесь эпиграф равен цитате из общеизвестного произведения, в сознании читателя он связывается и с другими образами стихотворения и притчи.

³¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Т. 10, Л., «Наука», 1974, с. 499.

³² Сравни оценку действительности романа, данную писателем в письме к А. Н. Майкову от 9 (21) октября 1870 года — Достоевский Ф. М. Письма. Т. 2, 1930, с. 291.

³³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10, с. 497.

Возникающая в связи с этим идея — осознание собственной несостоятельности героями (Ставрогиным и Степаном Трофимовичем) — один из основных для романа итогов. И он заранее предсказан, вынесен в эпиграф: в двух пушкинских строфах происходит переосмысление образа бесов — из темной, угрожающей силы они превращаются в фигуры страдательные. В связи с этим особую содержательность приобретает и бездействие, пассивность Ставрогина-идеолога, призываемого Верховенским-младшим стать во главе движения, но увлекаемого «бесовским кружением» в вихрь нелепых «неидеологических» преступлений, из которых герой выходит только через отрицание себя, то есть через самоубийство.

Мотив исцеления акцентирован у Луки («нашли человека... сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме...»). Он, в свою очередь, также связывается с пушкинскими образами: это символическое странствование Степана Трофимовича в конце романа — преодоление «бесовского кружения», то есть его нравственное возрождение. Оно также связано с мотивом дороги как жизненного пути в широком, пушкинском, понимании. Напряженный интерес к творчеству Пушкина со стороны Достоевского позволяет нам судить о более глубоком контексте, в котором воспринималось писателем стихотворение, о контексте всего творчества Пушкина. Фольклорно, комически переосмысленные бесы и бесенята «Сказки о попе...»³⁴, возможно, нашли отражение в образе хроникера Антона Лаврентьевича, в тоне повествований, а главное, в истолковании образа главного «беса» — Петра Верховенского. В письме к Каткову от 20 октября 1870 года Достоевский замечает: «К собственному моему удивлению, это лицо наполовину выходит у меня лицом комическим»³⁵.

Пушкинские строки, скрытые в сюжете романа, определяют во многом его композицию. Так, момент наивысшего напряжения действия, нарастание «безобразия», «путаницы» — главы «Праздник» и «Пожар» — заранее подчеркнуты не только хроникером, но и пушкинской картиной бесовских похорон или свадьбы. Пушкинская образность отразилась и в описании подготовки праздни-

³⁴ Интересно, что черновая запись Пушкина свидетельствует об общем с Достоевским мотиве исцеления: «Балда у царя. Дочь одержима бесом. Балда под страхом виселицы берется вылечить царевну».

³⁵ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 2, с. 288.

ка и самой «кадрили литературы». Совпадение здесь в главном — мысли о неуправляемости происходящего, ощущении злого рока, «бесовского хоровода».

Итак, Достоевский увидел в пушкинских «Бесах» серьезность и трагичность, исключаящую оценку стихотворения только как литературной «шалости», трагизм мировосприятия поэта усилен мировосприятием самого Достоевского. Пушкинский художественный принцип воплощения фантастического как реально существующего, перенесенный в романный сюжет, создает особую, причудливую, алогичную с точки зрения так называемой обычной логики, но подчиняющуюся фантастическим законам реальность романа.

Фантастическая реальность здесь — символически обобщенное, заостренное воплощение характерных черт действительности, тех ее сторон, которые явились как для Пушкина, так и для Достоевского наиболее важными, определяющими.



ТОЛСТОЙ
О ПУШКИНСКИХ ТРАДИЦИЯХ
В ПРОЗЕ ЧЕХОВА

Не будет преувеличением сказать, что у Толстого с его громадной эрудицией, с обширным кругом авторов, часто перечитываемых им, были два избранника в русской литературе — Пушкин и Чехов. Толстой то и дело возвращался к ним, не просто наслаждаясь процессом чтения, но всякий раз с воодушевлением открывая для себя все новые грани мастерства «божественного» Пушкина и «удивительного», «несравненного» Чехова.

Уместно напомнить, что к Чехову Толстой долго и с некоторым недоверием присматривался начиная уже с конца 80-х годов (первые замечания, не вполне лестные для молодого автора, появляются в дневнике Толстого 1889 года)¹, а в более позднее время с таким же увлечением, с каким когда-то отрицал его, Толстой говорит о громадном значении Чехова — прозаика-новатора и утверждает его преемником Пушкина в русской прозе.

Прежде всего Чехов для Толстого — продолжатель пушкинских традиций реалистического искусства. «Правду и силу» находит он в произведениях Пушкина. «Несравненным художником жизни» называет он Чехова, полагая, что Чехов довел искусство правдивого изображения жизни до высшего совершенства. Чтение произведений Чехова вызывало у него подобие галлюцинаций. «У Чехова все правдиво до иллюзий», — вспоминает Гольденвейзер слова Толстого². «Когда я читаю Чехова, — говорит

¹ О характере восприятия Толстым чеховских произведений, о трудно складывавшемся его отношении к творчеству Чехова подробнее см. в нашей статье: «О некоторых принципах формообразования в новелле (Толстой о Чехове)». — В сб.: Толстой Л. Н. Статьи и материалы. VIII. Горький, 1973; см. также: Лакшин В. Толстой и Чехов. М., 1975.

² Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., с. 38.

Толстой, — то мне кажется, что я не только вижу его героев, но даже слышу их голоса...»³.

Другая мысль, к которой постоянно возвращался Толстой и в которой содержатся прямые, и потому особенно ценные для нас сейчас, сопоставления творчества Пушкина и Чехова, — мысль о необычной форме, создаваемой Чеховым, об исключительности самой природы его художественного дара. Эти раздумья отразились особенно ярко в дневниковой записи от 3 сентября 1903 года: «Толки о Чехове. Разговаривая с Лазаревским, уяснил себе то, что он, как Пушкин, *двинул вперед форму*, и это большая заслуга»⁴.

По сути дела, мысль эта не что иное, как перифраз старой его идеи о пренебрежении русских мастеров, начиная с Пушкина, к устойчивым нормам литературных традиций, к «условным формам» прозаического письма. Сначала она появляется среди черновиков «1805 года», затем мы встречаем ее в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного»⁵.

Мысль, как видим, вполне сложилась, и нужен только толчок, чтобы она вновь возникла в применении к новой литературной эпохе и новым литературным именам. Повод этот Толстому дает Чехов. В беседе, зафиксированной П. А. Сергеенко, бегло и сжато высказанное Толстым соображение о новаторстве Пушкина и Чехова в области формы (дневниковая запись 1903 года) звучит уже в духе того широкого обобщения, которое он когда-то пытался четко сформулировать, усиленно работая над «Войной и миром» и задумываясь над Пушкиным и новаторскими устремлениями русской литературы, которой он дал начало.

«Чехов создал, — говорит Толстой, — новые, совершенно новые для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде, — и снова повторяет свою

³ Сергеенко П. А. Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. — В кн.: Л. Н. Толстой. Биография, характеристики, воспоминания. М., 1910, с. 160.

⁴ Здесь и далее курсив наш. — Н. Ф.

⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. В 90-та т. Т. 16, с. 7. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

мысль: «Чехов — несравненный художник. Да, да, именно: несравненный... У Чехова своя особенная форма»⁶.

Однако в чем же, по мысли Толстого, своеобразие этой формы? И в чем основания для связи ее с пушкинским творчеством, с пушкинской традицией?

Здесь нам приходится прибегнуть к приему сопоставительных анализов, чтобы восполнить отсутствие прямых свидетельств Толстого на этот счет, обратиться к параллельному ряду его размышлений над Пушкиным и Чеховым с тем, чтобы уловить скрытые законы, сближающие этих неповторимых мастеров между собой. Именно этот путь исследования может оказаться полезен: ведь у Толстого ход его рассуждений едва ли не более ценен порой для исследователя, чем конечные выводы, «формулы» его определений, нередко противоречивые и неполные. В самом деле, что значат слова: Чехов, «как Пушкин, двинул вперед форму», «создал новые формы писания»? Каков реальный смысл этих идей, которые сами по себе уже значительны, сближая Чехова с Пушкиным и ставя его в ряд величайших писателей-новаторов?

Другая черта своеобразной манеры Толстого анализировать литературные факты, размышлять о литературе, заключается в следующем. Он всегда рассуждает не просто как многоопытный художник-практик, а как своего рода эстетик, то есть всегда пытается найти обоснование своему непосредственному впечатлению в скрытых, глубинных закономерностях искусства, в законах творчества и художественного восприятия. Любое его частное наблюдение таит в себе прочную опору общеэстетических принципов, которые он четко формулирует для себя и с точки зрения которых он воспринимает конкретный литературный факт. Непосредственный эффект впечатления всегда побуждает искать определившую его причину...

Если внимательно присмотреться к размышлениям Толстого над Пушкиным и Чеховым (имея в виду предварительно высказанные нами замечания), то невольно обратит на себя внимание одна любопытная черта: Толстой, говоря о них, сближает прозу с поэзией. Здесь нет для него каких-то застывших демаркационных линий, незыблемых границ родов и жанров; и то и другое (поэзия и проза) для него — выражение общих законов творчества, которые в поэзии, быть может, проявляют себя ярче,

⁶ Сергеевко П. А. Указ. соч., с. 38.

«ощутимей», чем в прозе. Начав в известном письме к П. Д. Голохвостову с восторженной оценки «Повестей Белкина», он переходит к рассуждениям о «бесконечной» области поэзии, замечает, что «чтение Гомера и Пушкина» безошибочно возбуждает к работе, дает то чувство меры и формы, без которых не может быть творческого успеха. Поэзия и проза сливаются для Толстого в каком-то высшем синтезе; первая как бы освещает своим светом другой ряд словесного творчества.

Но ведь и Чехова он, как и Пушкина-прозаика, называет поэтом. В предисловии к «Душечке» Толстой говорит о Чехове не просто как о художнике, но как о «поэте-художнике» (41, 374), тем самым ставя его на какое-то особенное место среди писателей-прозаиков и подчеркивая силу непосредственного переживания, которая ломает предварительно набросанные «рассудочные» планы. В беседе, переданной Б. А. Лазаревским, он говорит о чеховской прозе, вызывающей такую же реакцию, какая возникает при восприятии поэзии Пушкина: «Вот как в стихах Пушкина каждый может найти отклик на свое личное переживание, такой же отклик каждый может найти в повестях Чехова. Некоторые вещи положительно замечательны»⁷.

Следует сказать о том, что проза Пушкина для Толстого — не печальный закат поэта, лишённого юношеского жанра и вдохновения, а лишь другая форма воплощения лиризма, или лучше сказать, той силы непосредственного чувства, переживаемого автором, которое он передает читателю.

Мысль Толстого о Чехове «художнике-поэте», сближающая Чехова с Пушкиным, чрезвычайно важна в том отношении, что она касается самой природы чеховской формы, чеховского художественного мышления. Произведения Чехова, по сути дела, разрушают условные границы между поэзией, определяемой часто как выражение непосредственного авторского переживания, и эпосом, покоящимся якобы на рационалистической основе. Недо-

⁷ «Ежемесячный журнал для всех», 1905, № 7, с. 427. Толстой тут же сообщает о том, что все наиболее понравившиеся ему рассказы он переплел в одну книгу, которую читает всегда с огромным удовольствием. Это свидетельство очень характерно: именно так Толстой читал и перечитывал прозу Пушкина. Только там сам автор собрал свои произведения в единый цикл («Повести Белкина»), а здесь отбор произвел Толстой.

статочность определений чеховской прозы с этой точки зрения очевидна, и всякие попытки переложить содержание его произведений на язык логических умозаключений, дать их пересказ, приводят к тем же плачевным результатам, как если бы мы пытались проделать ту же болезненную операцию с лирическим стихотворением, забывая о формах выражения поэтической мысли.

Вот почему нельзя не признать, что для определения специфики художественного дара Чехова и его мастерства Толстой избирает очень своеобразную позицию, помогающую ему проникнуть в природу творчества «художника-поэта». Он полагает, что характерные черты чеховской формы объясняются его искренностью как писателя. «Главное же, — говорит Толстой, — он был всегда искренен. А это великое достоинство в писателе. И благодаря своей искренности Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания»⁸.

Напомню, что понятие искренности писателя — одно из центральных в системе эстетических представлений Толстого и в его теории творчества. Сначала он определяет его как «внутреннюю потребность», которой руководствуется художник, чтобы высказать ту или иную мысль и высказать ее «вполне правдиво» (30, 213). В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» искренность писателя определяется уже как «непритворное чувство любви или ненависти к тому, что изображает художник» (30, 4). Наконец, в трактате «Что такое искусство?» Толстой дает отчеканенную формулу своей мысли, говоря, что произведение искусства становится заразительным «вследствие искренности художника, то есть *большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает*» (30, 64).

Таким образом, речь идет о самом творческом процессе, его особенностях, его чертах. Отмечая искренность Чехова, как большое преимущество этого автора, он говорит тем самым о специфической организации его творений, обладающих исключительной силой эмоционального воздействия именно потому, что эти произведения заключают в себе авторское переживание, переданное так в их художественной системе, что оно становится достоянием воспринимающего, заставляет читателя пережить нечто подобное тому, что было когда-то испытано художником.

⁸ Сергеевко П. А. Указ. соч., с. 158.

Проза в этом смысле не менее лирична, чем поэзия. «Он захватывает,— говорит Толстой,— необычайно и, помимо вашей воли, вкладывает вам в душу прекрасные художественные образы». «Художник,— продолжает он далее,— это нечто особенное и отличается от не художника тем, что способен заражать нас своими чувствами, держать нас все время под гипнозом своей художественной власти и переносить нашу душу таинственной силой своего дарования в изображаемый им мир»⁹.

Особенно интересны подчеркнутые нами оттенки мысли. Глубочайшее духовное общение автора со своими читателями — удел немногих мастеров. Главная трудность заключается в том, что мысль, чувство, состояние, переживаемые автором, нужно передать так и в такой форме, чтобы они захватили читателя, «заразили» его, как говорит Толстой, тем, что было испытано самим художником.

Высшим идеалом для прозаика в этом отношении остаются поэзия и музыка, в особенности последняя — искусство, говорящее «языком чувств». Заметив, что Чехов создал «совершенно новые для всего мира формы писания», Толстой роняет характерную фразу: «Ах, Чехов! Это удивительный инструмент...»¹⁰. А в другом случае, развивая уже в краткой реплике достаточно четко высказанную мысль, прямо называет его писательский инструмент «музыкальным»¹¹.

Итак, поэзия сближается с прозой, а проза — с музыкой. Здесь мы как раз и приходим к чрезвычайно важному моменту в оценке Толстым творчества Чехова. Нет в этих суждениях каких бы то ни было признаков «чеховой» замкнутости; сфера формальных разграничений искусств, узко технических приемов его мало занимает, он стремится к выявлению общих, глубинных эстетических закономерностей¹².

⁹ Сергеев П. А. Указ. соч., с. 159.

¹⁰ Там же.

¹¹ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе. В 2-х т. Т. 2. М., «Советский писатель», 1958, с. 130.

¹² К. Н. Ломунов останавливает внимание на любопытной особенности эстетических исканий Толстого: задумываясь над законами и свойствами словесного искусства, поэзии и прозы, Толстой прежде всего обращается к музыке; попытки определить ее природу имели большое значение «для решения им общих вопросов теории искусства». — В кн.: Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого. М., «Советский писатель», 1972, с. 20.

Как известно, Толстой попытался афористически кратко определить сущность музыки, эмоциональнейшего из искусств, заметив: «музыка — это стенография чувств»¹³.

Но вспомним, что тот же Толстой и столь же кратко формулировал суть творчества художника-прозаика, говоря, что оно представляет собой «искусство запечатлеть словом образы чувства»¹⁴. Не описывать чувства, не говорить о них, а именно передать их выразительными средствами, в композиционной системе, в «лабиринте сцеплений» — вот задача прозаика, который стремится найти путь к сердцу читателя.

Характерно, что сам тон, сама «стилистика» отзывов Толстого о прозе Пушкина и Чехова совпадают. Чаще всего это восторженная, подчеркнута эмоциональная реакция: «Удивительно!», «Чудесно!», «Как все это хорошо!», «Это прелесть! Ах, какая это прелесть!». Толстой «наслаждается», как он говорит, Пушкиным и Чеховым. Но и негативный план оценок оказывается близок. Отметив значение Чехова, который, как Пушкин, «двинул вперед форму», он тут же добавляет: «содержания же, как у Пушкина, нет» (дневник 1903 года 3 сентября), а спустя пять лет заканчивает разговор о Пушкине, как это часто бывает, репликой по поводу творчества Чехова: «...милый, но бессодержательный, хотя и настоящий художник» (июль 1908 года)¹⁵.

Но это уже, действительно, одно из «кричащих противоречий» Толстого в его эстетических оценках: ведь он перед этим восхищался «Капитанской дочкой» и «Палатой № 6»!

В центре внимания Толстого при разговоре о Пушкине и Чехове постоянно находится еще одно важное положение — вопрос о средствах выражения эмоционально-идейного содержания, о внутреннем единстве, целостности художественных творений этих мастеров. Толстой постоянно стремится проникнуть в тот, по его словам, «ла-

¹³ Любопытно, что сами музыканты обращаются к этой мысли Толстого, находя, что она особенно удачно выражает сущность их искусства. См.: Шостакович Дм. Знать и любить музыку. Беседа с молодыми. М., 1958 с. 6; Эйгес Иосиф. Воззрение Толстого на музыку.— В кн.: Эстетика Льва Толстого. Сб. статей под ред. П. Сакулина. Мосполиграф, 1929.

¹⁴ См. об этом определении подробнее в статье: Фортунатов Н. «Образы чувства» в прозе Толстого и Шолохова. К проблеме выразительной формы.— В кн.: Яснополянский сборник. Тула, 1968.

¹⁵ Гольденвейзер А. Б. Указ. соч., с. 217.

биринт сцеплений», в каком живет и может жить только поэтическая мысль, если она действительно художественно высказана. Вот почему в суждениях Толстого часто звучит один и тот же тезис-рефрен. Он отмечает «правильность постройки» в «Повестях Белкина», говорит о «гармонической правильности» распределения предметов поэзии в творчестве Пушкина, произведения Пушкина для него — высокие «образцы совершенства» (письмо к И. И. Горбунову-Посадову от 24 октября 1910 года).

Тот же метод анализа и ту же точку зрения он переносит и на произведения Чехова. Говорит ли Толстой об изумительной рельефности, правдивости его изображений, или об «импрессионистской» манере письма — он неизменно приходит к мысли о внутреннем единстве его построений, то есть к мысли об одном из существеннейших признаков создаваемой Чеховым формы. «Никогда нет у него лишних подробностей, всякая или нужна, или прекрасна»¹⁶. «Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление»¹⁷. Именно так Толстой воспринимает каждое чеховское произведение — в его цельности, в его внутреннем единстве, а его писательское искусство так же, как и пушкинское, он называет «мастерством высшего порядка»¹⁸. Чехов как бы реализовал в своей прозе пушкинский завет: «Умеренно, верно, скромными средствами, ничего лишнего». Не случайно, начав этот разговор с Пушкина, Толстой заканчивает его обращением к Чехову, который, по его мнению, резко выделяется на фоне «самоуверенной декадентской чепухи»¹⁹.

Итак, Толстой, как всегда, прост и прям, очень конкретен всякий раз, когда находит черты, роднящие Пушкина и Чехова. Современные исследователи, пытаясь определить пушкинские традиции в чеховской прозе, не всегда, к сожалению, используют этот опыт Толстого. Высказываемые положения порой бывают крайне неопределенны. Так, в статье Э. В. Слинной «Чехов и Пушкин» отмечается «некая конденсация жизни в поэзию», которая и «приближает слово Чехова к пушкин-

¹⁶ Гольденвейзер А. Б. Указ. соч., с. 71.

¹⁷ Сергеев П. А. Указ. соч., с. 159.

¹⁸ Гольденвейзер А. Б. Указ. соч., с. 38.

¹⁹ Там же, с. 216—217.

скому слову»²⁰. Мысль эта, однако, расплывчата, очень нечетка, нуждается в конкретизации.

Несколько упрощенной представляется и одна из пространственных версий об «ученичестве» Чехова у Пушкина. Известно, что в качестве образца «правильной постановки вопросов» в литературе Чехов приводил в письме к Суворину (28 октября 1888 года) «Евгения Онегина». Но, право же, слишком прямолинейным выглядит утверждение о том, что Чехов учился именно у Пушкина этой технике художественного изображения. В числе его «наставников» в этом отношении, бесспорно, был и Толстой, которого он штудировал с необыкновенным вниманием и пристрастностью (вспомним его суждения о «Войне и мире», «Анне Карениной», «Воскресении», «Крейцеровой сонате»). Да и сам так называемый «объективный метод» Чехова — понятие, нуждающееся в существенных уточнениях.

Чехов — так же, как Пушкин, как Толстой, — один из активнейших в выражении своей авторской позиции писатель. Реальность, достоверность, объективность в творческой манере Чехова не противоречит понятию страстной авторской оценки изображаемого, искренности в том смысле, который имел в виду Толстой. Это — две взаимопроникающие категории. Стоит только отвлечься от одной из них, как мы будем говорить о чем угодно, только не о произведении подлинно реалистического искусства, где мысль и чувство всегда слиты воедино и авторское переживание укладывается в картину, вырастающую перед нами с поразительной отчетливостью, конкретностью, как бы ощущаемую нами, читателями, полную звуков, красок, насыщенную динамикой, движением, действием.

Обращение к вечно юному гению Пушкина дает возможность увидеть какие-то новые грани творческого наследия самого Толстого, писателя и теоретика искусства, а его опыт глубокого истолкователя и ценителя Пушкина помогает нам приблизиться к пониманию творчества еще одного величайшего русского художника — А. П. Чехова.

²⁰ Пушкинский сборник. Псков, 1968, с. 132.



БОЛДИНСКИЕ ПОВЕСТИ ПУШКИНА И ПАРОДИИ СЕНКОВСКОГО

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» увидели свет в 1831 году. Вторым изданием — вместе с главами из «Арапа Петра Великого» и «Пиковой дамы» — они вышли в 1834 году в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным». На этом «писательная деятельность» пушкинского Белкина закончилась. Но в 1835 году читатели снова встретились с Белкиным (правда, из И. П. Белкина он превратился в А. Белкина) в «Библиотеке для чтения», где появилась «Потерянная для света повесть», подписанная А. Белкиным. В этом же году журнал поместил другую повесть А. Белкина «Турецкая цыганка», а в 1836 году на его страницах А. Белкин в соавторстве с А. Тимофеевым выступил с повестью «Джулио». За именем А. Белкина скрывался редактор «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковский.

Повести А. Белкина — О. И. Сенковского в их полемическом соотношении с пушкинской прозой до настоящего времени не являлись предметом специального исследования. «Турецкая цыганка» и «Джулио» не анализировались, а лишь упоминались как пародии Сенковского на «Повести Белкина». «Потерянная для света повесть» была рассмотрена Н. Я. Берковским, а затем С. Г. Бочаровым¹. Исследователи отметили пародирование Сенковским пушкинских принципов сюжетосложения и бытописания, но эти наблюдения также требуют уточнения и существенного дополнения.

Сюжет «Потерянной для света повести» следующий: компания чиновников (в том числе и рассказчик А. Бел-

¹ Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). — В кн.: Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.—Л., ГИХЛ, 1962; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., «Наука», 1974.

кин) отправляется на пикник в Паргалово. За трапезой каждый рассказывает какую-нибудь историю — «сцены из частной жизни». Когда очередь доходит до Галактиона Андреевича, он повествует об «одном случае по провиантской части». На следующий день никто не может вспомнить рассказ. Галактион Андреевич повторяет его, но слушатели вновь его забывают. Когда Галактиона Андреевича просят рассказать в третий раз, он убегает, и повесть его, таким образом, оказывается потерянной для света.

Уже в самом сюжетном повороте (а поворот этот в данном случае носит оценочный характер: чиновники забывают повесть) Сенковский сближается с болгаринской оценкой «Повестей Белкина», высказанной в «Северной пчеле»: «Читаешь — мило, гладко, плавно; прочтешь — все забыто». «Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать»².

Сенковский пародирует и пушкинский принцип развертывания сюжета, и незначительность материала, который лег в основу содержания его прозы. В «Повестях Белкина» кажущиеся романтическими события и герои получают обыденное завершение и объяснение, ничего романтического по канонам романтизма у Пушкина нет. У Сенковского в повести Галактиона Андреевича вообще ничего не происходит, сюжет ее потерян, а содержание, предложенное обманутому в своих ожиданиях читателю, сводится к подробному описанию пикника и его участников. В заключение повести Сенковский пишет:

«Покорнейше прошу упомянуть, сочиняя Историю русской литературы, что повестей и былей собственно у нас одну меньше, чем бы следовало по-настоящему, потому что, клянусь, я имел твердое намерение напечатать этот любопытный случай по провиантской части: ведь таким образом пишутся почти все повести для нашей Словесности, — повторяя без всяких усилий своего воображения первый слышанный где-нибудь анекдотик!»³. С. Г. Бочаров полагает, что эти слова метили в пушкинского Белкина, повести которого «большой частью справедливы и слышаны им от разных особ». Однако в данном случае объектом пародии Сенковского явился не только Пушкин. Анекдотическая основа вообще характерна для русской бытовой повести 30-х годов 19 века, в том числе

² «Северная пчела», 1834, № 192.

³ «Библиотека для чтения», 1835, т. 10, с. 150.

и для повестей М. П. Погодина, иронически упомянутого Сенковским: «Максим Козмич учился в семинарии и сверх того читал повесть М. П. Погодина о Мѣсковском извозчике, который нашел мешок с деньгами, отдал хозяину и сам повесился; он знает, что такое психологическая задача и очень часто употребляет это слово»⁴.

Речь идет здесь о цикле Погодина «психологические явления», об одном из его анекдотов — «Корыстолюбец».

Сенковский пародирует не столько Пушкина, сколько М. П. Погодина, когда дает в своей повести иронические длинные реестры, бытовых предметов, намеренно долго перечисляет всевозможную утварь и закуски, которые взяли с собой чиновники в Паргалово. Такого рода подробные описания были свойственны бытовой повести.

Но, пародируя демократическую тематику, демократический пафос бытовой повести, Сенковский полемизирует уже не только с М. П. Погодиным, но и с Пушкиным.

Начало повествования Сенковского, казалось бы, сближается с началом «Станционного смотрителя». Пушкин иронически пишет о тяготах, связанных с мелким чиновником: смотрители не дают лошадей, разборчивый холоп обносит блюдом на губернаторском обеде. «Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей, — замечает рассказчик пушкинской повести. — В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: чин чина почитай, ввелось в употребление другое, например: ум ума почитай? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начали кушанье подавать?» (VI, 131).

Сенковский пародирует Пушкина: «Трясаясь на высоте колесницы... мы всю дорогу рассуждали... о невыгодах, сопряженных с высокими чинами. Лука Лукич первый заметил: Вот например Яков Петрович! дослужился до седьмого класса, и поневоле садится уж на первое место в omnibus. Чтобы ему взобраться на империял! Тут пошли толки о независимости и близости к милой простоте природы чиновников четырнадцатого, двенадцатого и десятого класса, отчасти даже девятого»⁵.

Герой Пушкина «маленький человек», «сущий мученик четырнадцатого класса» и обездоленные герои М. П. Погодина заменены Сенковским чиновниками-мошенниками. Каждый из них — своего рода маленький Чичиков. Все

⁴ «Библиотека для чтения», 1835, т. 10, с. 148.

⁵ Там же, с. 135—136.

они были уволены со службы за разные «делишки». Сенковский пародирует мотив сострадания к «маленькому человеку». Его герои сами рассказывают о своих мошенничествах, о своей отставке. При этом они представляют себя жертвами несправедливости, взывают к сочувствию, что создает комический эффект. Так, например, «Иван Никитич (...) был прежде квартальным поручиком, и уволен от службы за сущую безделицу: в его квартале был рынок, и каждый торговый день Иван Никитич ходил туда с двумя будочниками, наблюдая за порядком, и иногда, единственно для домашнего обихода, снимал сливки у деревенских баб, которые приезжали с молоком из окрестностей. Под этим ничтожным предлогом бдительный Иван Никитич был отставлен: но он клянется, что его отставили только для того, чтобы место его дать другому. Максим Козмич был смотрителем в одном казенном доме; ему поручили распорядиться экономическим образом поправкою печей, и архитектор, который крестил у него старшего сына, Петю, засвидетельствовал, что сколько можно судить по наружности, печи совершенно исправны; но не прошло двух недель, как четыре из них развалились. Представьте, что начальство велело переделать все печи на счет смотрителя, в то время как Максим Козмич не виноват ни телом, ни душой»⁶.

Таким образом, «Потерянная для света повесть» явилась полемическим выступлением Сенковского, который, как известно, пропагандировал «светскую» повесть против «низкой» бытовой повести. «Повести Белкина» воспринимались им, по-видимому, как бытовые, а Пушкин сближался с М. П. Погодиным. В этом сближении любопытна пародийная игра Сенковского с образом вымышленного автора-рассказчика. Пушкинский И. П. Белкин превращается в А. Белкина, то есть Пушкин отождествлен с Белкиным. В то же время созданного А. Белкина Сенковский объявил «историком попойки», намекая тем самым на историка — М. П. Погодина.

Пушкин, прочитав «Потерянную для света повесть», видел, по всей вероятности, ее полемическую нацеленность прежде всего в М. П. Погодина.

Возможно, что подпись А. Белкин была воспринята им как намерение Сенковского взять его, Пушкина, союзники. От такого союзничества Пушкин отказался.

⁶ «Библиотека для чтения», 1835, т. 10, с. 141—142.

В письме к М. П. Погодину, к прозе которого Пушкин относился благожелательно, он писал: «Милостивый государь Михайло Петрович. Сейчас получил я последнюю книжку Библиотеки для чтения и увидел там какую-то повесть с подписью Белкин — и встретил Ваше имя. Как я читать ее не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю» (X, 531).

Повести «Турецкая цыганка» и «Джулио», вышедшие позднее и также подписанные А. Белкиным, по сравнению с «Потерянной для света повестью» носят иной характер. Это не пародии, а, скорее, стилизации пушкинской прозы. В данном случае Сенковский в какой-то мере предвосхищает М. Зощенко, автора «Шестой повести Белкина», поставившего перед собой задачу «...взять сколько-нибудь равноценный сюжет и, воспользовавшись формой мастера, изложить тему в его манере»⁷. Но если цель М. Зощенко — учеба у классика, то цель Сенковского — соперничество с современником. К тому же Сенковского привлекала возможность мистифицировать читающую публику. Мистификация была заложена в самой художественной природе дарования Сенковского. Он любил всевозможные литературные трюки и парадоксы, часто строил на них свою работу критика, редактора, писателя. Для мистификатора Сенковского, скрывающегося под многочисленными псевдонимами Барона Брамбеуса, Тютюнджи-оглу, Осипа Морозова, Женихсберга, Карло Карлини, Байбакова и прочими, представлялось интересным примерить маску Пушкина-Белкина, вступив с ним в своеобразное соревнование.

Сюжет повести «Турецкая цыганка» экзотичен. Русский путешественник, он же рассказчик, сопровождает юную цыганку Меймене, переодетую мальчиком (мотив переодевания перекликается с «Барышней-крестьянкой»). В Константинополе они расстаются. Затем путешественник снова видит свою красавицу уже рабой на невольничьем рынке. Друг покупает ему невольницу-цыганку, и таинственное происшествие объясняется, как в «Повестях Белкина», в конце повествования: отец Меймене был заключен в тюрьму паши за неплатеж хараджа. Чтобы выкупить отца, дочь решила продать свою свободу.

⁷ Зощенко М. Шестая повесть Белкина.— В кн.: Зощенко М. Рассказы и повести. М., «Советский писатель», 1960, с. 607.

Кроме использования пушкинских сюжетных ходов, Сенковский в отдельных случаях пытается, так же как и Пушкин, иронически отказаться от излишней описательности: «Правила хорошего воспитания не допускают в свете того, что обыкновенно называется «сценою». Порядочные люди, даже порядочные супруги, не делают сцен в обществе... Я ненавижу сцены даже на бумаге. (...) По всем этим причинам я не описываю встречи моей с Меймене»⁸. (Ср. с подобными высказываниями Пушкина в «Гробовщике» и «Барышне-крестьянке».) Однако эти декларации не измеряют в целом повествовательной манеры Сенковского: его повесть растянута, сильно перегружена мемуарным материалом (связанные с воспоминаниями Сенковского о путешествии на Восток описания Константинопольского порта, султанского дворца, невольничьего рынка). Помимо этого Сенковский впадает в несвойственную Пушкину романтическую патетику.

Для сопоставлений с пушкинской прозой большой материал дает повесть «Джулио». Как и в «Турецкой цыганке», здесь имитируется пушкинская игра с сюжетом: таинственные происшествия и загадочные герои в конце концов объясняются достаточно просто и обыденно. Правда, сюжетная канва явно перегружена, в повести много побочных сюжетных линий, героев, не связанных с развитием действия.

Герои повести «Джулио» близки к некоторым героям пушкинской прозы. Джулио по характеру своему похож на Алексея Берестова, «пылкого и доброго малого с румянцем во всю щеку». Немецкий ученый барон напоминает легендарного Сен-Жермена. Появляется в повести Сенковского и старая графиня: «Графиня А-берг очень стара, и есть предание в Мюнхене, что она бреет себе усы»⁹.

Сенковский пытается воспроизвести пушкинскую иронию в описании главного героя, имитирует лаконичный пушкинский конец повести: «Нынче он живет в Риме и сделался настоящим ладзароне»¹⁰ — явная переключка с заключительными фразами «Повестей Белкина» и «Пиковой дамы». Однако у Пушкина этот финал несет огромную смысловую нагрузку, у Сенковского заключительная фраза формальна.

⁸ «Библиотека для чтения», 1835, т. 12, с. 168.

⁹ «Библиотека для чтения», 1836, т. 18, с. 105.

¹⁰ Там же, с. 122.

Беспомощность Сенковского особенно ясно выявляется там, где он почти буквально следует за пушкинским текстом. Сравните сцену в спальне, позаимствованную Сенковским из «Пиковой дамы», повести, восторженно им оцененной. У Пушкина — Германн и графиня. У Сенковского — Джулио и Лукреция. Возможна еще и ассоциация с «Графом Нулиным». Как известно, Пушкин в этой поэме пародирует «Лукрецию» Шекспира. В одной из сцен Нулин назван Пушкиным Тарквинием, Наталья Павловна выступает в роли Лукреции. Героиня Сенковского названа также Лукрецией.

Пушкин: «В спальню вбежали три старые горничные, графиня чуть живая вошла и опустилась в вольтеровы кресла...

Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета» (VI, 338—339).

Сенковский: «Спустя немного Лукреция возвратилась в спальню в сопровождении двух горничных, которые тотчас же начали ее раздевать. Цветы, диадемы, косы, букли, волосы, талии, турнюры, блеск, прелести слетали одни за другими с печальной вдовы. Это был род химического разложения красавицы на ее начала, и Джулио с любопытством смотрел сквозь резьбу экрана, что останется в чистом результате от этой разрушительной операции»¹¹.

Пушкин: «Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницею. Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою. Графиня сидела вся желтая, шеvelя отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли» (VI, 339).

Сенковский: «Лукреция осталась одна. Совершенно опустившись в глубину кресел, долго сидела она в сильной задумчивости. Белый цвет пеньюара, едва отходивший от белизны лица, кружево чепчика, сливавшееся воздушным узором с тонкими его чертами, полузакрытые глаза и опущенные на колени руки делали вид ее еще поразительнейшим. Лукреция молчала, но уста ее по

¹¹ «Библиотека для чтения», 1836, т. 18, с. 39.

временам шевелились: она кусала губы, — быть может за их нескромность, рассорившую ее с Фердинандом»¹².

Пушкин: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина.

— Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь! — сказал он внятным и тихим голосом. — Я не имею намерения вредить вам; я пришел умолять вас об одной милости» (VI, 339.)

Сенковский: «Джулио вдруг вышел из-за экрана и Лукреция вздрогнула. Надобно было видеть этот взор, полный изумления, испуга и гнева, который вылетел из полусонных глаз ее и рассыпался пучком молний о лицо дерзкого повесы. Стан ее выпрямился, щеки вспыхнули, голова поднялась выше; она оперлась на ручки кресел и сделала движение, чтобы встать.

— Не пугайтесь, — сказал Джулио, нисколько не смущенный своим поступком.

— Что вам угодно? — спросила Лукреция твердым голосом, и рука ее схватилась за колокольчик.

— Не пугайтесь! — повторил Джулио, подходя ближе, — мои намерения чисты: вы видите перед собой скромного и благородного человека»¹³.

Приведенный отрывок из «Пиковой дамы» восхищал М. Ромма пластичностью изображения, кинематографизмом пушкинского видения¹⁴. У Сенковского в отличие от Пушкина нет игры точек зрения, описание излишне многословно.

Опыт Сенковского по стилизации пушкинской прозы в повестях «Турецкая цыганка» и «Джулио» не удался. В «Литературных заметках» А. Кораблинского (А. Ф. Воейкова), помещенных в 1836 году в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду», так говорилось об использовании пушкинского псевдонима «Белкин» в повести «Турецкая цыганка»:

«Известно, что это псевдоним нашего гениального поэта, нашего очаровательного прозаика А. С. Пушкина. Бедняжка, навьюча на себя это знаменитое имя, забыл, что оно задавит его как Ахиллесова броня Фирса»¹⁵.

¹² «Библиотека для чтения», 1836, т. 18, с. 40.

¹³ Там же, с. 41.

¹⁴ См.: Ромм М. Литература и кино. — В кн.: Вопросы кинодраматургии. М., «Искусство», 1954.

¹⁵ «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1836, № 3.

Пушкин, прочитав «Турецкую цыганку», снисходительно отнесся к опыту Сенковского, но все же не хотел, чтобы опыты эти продолжались. «Радуюсь, — писал он в письме к Плетневу, — что Сенковский промышляет именем Белкина, но нельзя ль (разумеется, из-за угла и тихонько, например в Московском наблюдателе) объявить, что настоящий Белкин умер и не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо» (X, 553).

Статьи по этому поводу в «Московском наблюдателе» не было. Но так или иначе повесть «Джулио» стала последним произведением Сенковского — А. Белкина. В дальнейшем повести А. Белкина уже не появлялись.

Итак, цель Сенковского не была достигнута. Пародия его не сразила ни бытовой повести, ни повестей Пушкина. Стилизации Сенковским пушкинской прозы никого не обманули. Мистификатор Сенковский, заимствуя формальные приемы, сюжетные ситуации, самих героев у Пушкина, не сумел овладеть тайной его прозы.



О РИСУНКАХ ПУШКИНА
НА РУКОПИСИ «ГРОВОВЩИКА»
(атрибуция одного портрета)

Рисунки Пушкина на рукописи повести «Гробовщик», завершённой в Болдине 9 сентября 1830 года, хорошо известны исследователям и почти все неоднократно публиковались. Они расположены между текстом, в виде концовок, каждый раз заключающая собой сюжетно законченную часть произведения. Непосредственно связанные с содержанием текста, эти авторские зарисовки не просто



Лист из рабочих тетрадей 1826 г. Среди изображений — профили
В. Л. Пушкина

иллюстрации к нему — они символизировали собой основную тему самостоятельной части и выделяли какую-то сцену или деталь, важную для повествования. Первая концовка — сцена чаепития сапожника и гробовщика — расположена после рассказа об их знакомстве и дружеской беседе, вторая — изображение большой рюмки с вином¹ — завершает описание пира у сапожника, третья — выразительный набросок похоронной процессии — сделана вслед за текстом о хлопотах Адриана в связи со смертью купчихи Трюхиной.

Следующий рисунок находится в рукописи ниже отрывка, повествующего о приходе мертвецов в гости к гробовщику². Сразу под текстом, в центре страницы, изображен скелет, в ветхом мундире, с ботфортами на ногах. Это несомненно первый «клиент» Адриана Прохорова, отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин: «Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки светло-зеленого сукна и ветхой холстины кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах».

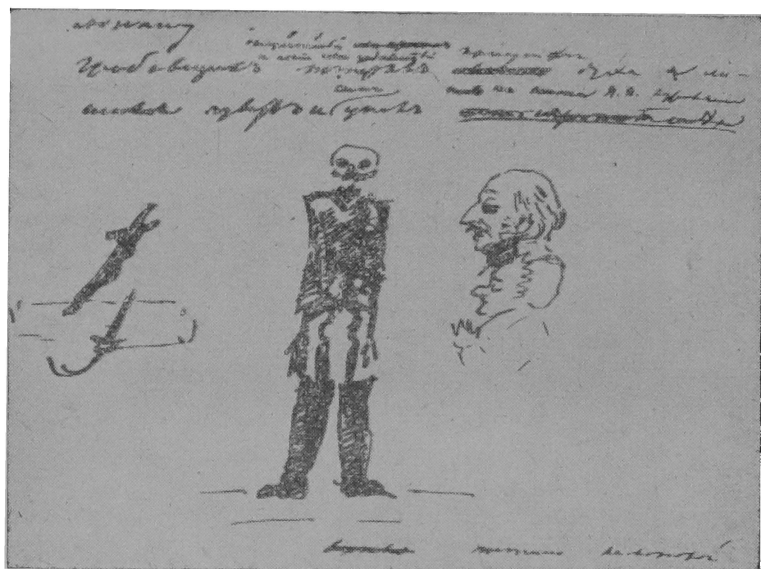
По бокам этого рисунка имеются еще наброски: слева — наклоненное распятие со свечой, справа, один под другим, — профильные рисунки мужской и женской головы, которые Т. Г. Цявловская справедливо называет «покойник и покойница — с заострившимися носами и запавшими глазами»³. Первый исследователь пушкинской графики А. Эфрос считал, что эти наброски, вместе с изображением скелета, составляют единую заключительную композицию и «носят уже обобщающий характер»⁴. Но взгляды внимательно в зарисовки этих двух профилей. Верхний рисунок мужской головы, сделанный первоначально, резко отличается от последующего изображения женской головы и всех других рисунков манерой исполнения, общим характером и настроением. Это не схематичный обобщенный набросок, он сделан очень тщательно, с прорисовкой деталей: четко выписан характерный

¹ Этот рисунок малоизвестен. Впервые опубликован в альбоме «Болдинские рисунки Пушкина 1830 года». Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976, с. 21.

² Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР (ПД), ф. 244, оп. 1, № 997, л. 6.

³ Цявловская Т. Рисунки Пушкина. М., «Искусство», 1970, с. 40.

⁴ Эфрос А. Рисунки поэта. М.—Л., «Academia», 1933, с. 430.



Страница рукописи «Гробовщика»

профиль с большим «орлиным» носом, подчеркнута впасть верхней губы и чуть выпячена нижняя, на бритом лице обозначены слегка заметные усы и бакенбарды, показана резкая морщина, вокруг оголенного темени—редкие длинные волосы, спадающие на шею; изображен и аккуратный кончик стоячего белого воротничка, черный шейный платок у самого горла, старательно затушеванный...

Рисунок сделан неторопливо, линии уверенны, изображение вполне закончено. Застылость мертвого лица передана в отличие от женского профиля без всякого элемента шутки или карикатуры. Это изображение, несомненно, портретно и воссоздает конкретные индивидуальные черты, видимо, хорошо знакомые и запомнившиеся. В нем нетрудно узнать особенности профиля дяди Пушкина, Василия Львовича; его облик хорошо нам известен по гравюре С. Ф. Галактионова (1803) и другим портретам, так же обычно сделанным в профиль. Гравюра Галактионова передает и парадную тщательность одежды, отмечая те же детали—кончик белого воротника, высокий шейный платок,—что и на рисунке Пушкина.



Василий Львович Пушкин, дядя поэта

Среди зарисовок поэта уже встречались портреты Василия Львовича: несколько набросков его профиля были сделаны в 1826 году на известном листе из рабочих тетрадей с изображением виселицы и пятью повешенными⁵. Набрасывая профиль вновь и вновь, уточняя и перерисовывая, Пушкин всюду выделял уже знакомые нам характерные черты этого лица — большой горбатый нос, запавшую верхнюю губу, выдвинутую нижнюю челюсть, острый подбородок...

Появление портретного изображения дяди на рукописи «Гробовщика», на наш взгляд, неудивительно и имеет объяснение. Василий Львович умер перед самым отъездом поэта в Болдино, 20 августа; в то время Пушкин уже был в Москве, он простился с умирающим и взял на себя все хлопоты, связанные с его похоронами.

⁵ См. об этом: Эфрос А. Рисунки поэта, с. 362; Цявловская Т. Рисунки Пушкина, с. 87.

В литературе уже высказывались мысли о том, что для Пушкина не прошли бесследно «впечатления от недавних похорон Василия Львовича», когда поэту «пришлось иметь дело с московскими гробовщиками»⁶. Мы также считаем, что полученные в это время впечатления дали толчок воображению и легли в основу творческой истории «Гробовщика» — первой написанной в Болдине повести (напомним и такой штрих — гробовщик Адриан переселяется с Басманной — улицы, где жил и умер Василий Львович). Воспоминания о недавних похоронах отразились в рукописи и в упомянутом уже великолепном живом наброске похоронной процессии, где лаконичный характер рисунка сочетается с точной передачей деталей.

Отношения Пушкина с дядей-стихотворцем были достаточно близкими еще с детских лет. Несомненно, поэт испытывал к Василию Львовичу теплые чувства, но к этим чувствам примешивались, безусловно, и добродушие, и ирония. Оттенок добродушной шутки остается даже и в сообщениях Пушкина о смерти дяди, в письмах к друзьям. «В довершении всех бед и неприятностей только что скончался мой бедный дядюшка Василий Львович. Надо признаться, никогда еще ни один дядя не умирал так некстати», — писал он 21 августа 1830 г. из Москвы Е. М. Хитрово.

А 9 сентября, в день, когда заканчивал «Гробовщика», сообщая о том, что в нижегородской губернии свирепствует холера, шутил в письме к Плетневу: «...того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь, а ты и пиши мою биографию. Бедный дядя Василий! знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытьи, очнувшись, он узнал меня, погоревал, потом, помолчал: как скучны статьи Катенина! и более ни слова. Каково? Вот что значит умереть честным воином на щите...»

Привычно юмористическое отношение ко всему, что было связано с дядей Василием, настраивало определенным образом, обостряя восприятие комических ситуаций даже в столь печальных обстоятельствах, как смерть и похороны. Это психологически объясняет возможность зарождения замысла сюжета «Гробовщика» в непосредственной связи с похоронами Василия Львовича. Вся повесть пронизана шутливой иронией, она вся создана в этом

⁶ Ашуклина Н. С. Москва в жизни и творчестве Пушкина. М., «Московский рабочий», 1949, с. 152.

ключе, и нам думается, что подобное совпадение не случайно.

Появление портрета усопшего Василия Львовича на странице «Гробовщика» подтверждает, на наш взгляд, связь творческой истории повести с этими недавними событиями. Разумеется, изображение не образует единую композицию с другими набросками на этой странице рукописи, как предполагал А. Эфрос, хотя ассоциативно связано с текстом, описывающим мертвецов: «...ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...» Портрет возник во время перехода от одной части повести к другой, возник, как след раздумий, как воспоминание о бедном дяде Василии, сочувственное и серьезное.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА

<i>В. А. Грехнев.</i> Лирический сюжет в поэзии Пушкина	4
<i>Е. С. Хаев.</i> О стиле поэмы «Домик в Коломне»	24
<i>Л. С. Сидяков.</i> О роли образа автора в поэме «Домик в Коломне»	36
<i>Г. Л. Гуменная.</i> Заметки об авторской иронии в «Евгении Онегине»	46
<i>А. Е. Тархов.</i> Три примечания Пушкина к поэме «Медный всадник»	56
<i>Н. И. Клейман.</i> О тексте пушкинского наброска «Когда порой вспоминаешь...»	62
<i>Н. А. Рябина.</i> К проблеме литературных источников поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»	80

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Г. В. Краснов.</i> Поэма «Медный всадник» и ее традиции в русской поэзии	94
<i>Ю. Н. Чумаков.</i> К историко-типологической характеристике романа в стихах («Евгений Онегин» и «Спекторский»)	106
<i>В. А. Викторovich, Н. В. Живолупова.</i> Литературная судьба «Бесов» (Пушкин и Достоевский)	119
<i>Н. М. Фортунатов.</i> Толстой о пушкинских традициях в прозе Чехова	135
<i>Н. И. Михайлова.</i> Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского	144
<i>Ю. И. Левина.</i> О рисунках Пушкина на рукописи «Гробовщика» (атрибуция одного портрета)	153

Заказное издание

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ИБ № 433

Редактор *М. А. Гапенкова*
Худож. редактор *В. В. Кременецкий*
Техн. редактор *М. И. Юнисова*
Корректоры *Л. А. Ершова, Г. Н. Орехова*

Сдано в набор 22/VIII 1977 г. Подписано к печати 28/XI 1977 г. МЦ 01078.
Бумага типогр. № 3, ф. 84×108¹/₃₂—8,4 усл.-печ. л. 8,42 уч.-изд. л.
Тираж 1500 экз. Заказ 5495. Цена 35 коп.

Волго-Вятское книжное издательство, г. Горький, Кремль, 4-й корпус.
Типография издательства «Горьковская правда», г. Горький,
ул. Фигнер, 32.

Пушкинский кабинет ИРЛИ