

Г. П. МАКОГОНЕНКО

Творчество

А. С. Пушкина

в 1830-е годы

(1833-1836)

Г. П. МАКОГОНЕНКО

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА

Г. П. МАКОГОНЕНКО

*Творчество
А.С.Пушкина
в 1830-е годы
(1833–1836)*



ЛЕНИНГРАД
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Ленинградское отделение
1982

Пушкинский кабинет ИРЛИ

ББК 83.3Р1
М16

Оформление художника А. Гасникова

Макогоненко Г. П.
М16 Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836): Монография. Оформ. худож. А. Гасникова.— Л.: Худож. лит., 1982.—464 с.

Настоящее издание представляет собою вторую часть обширного исследования, первая книга которого — «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833)» вышла в 1974 году. В настоящей работе анализируются произведения А. С. Пушкина последнего периода его жизни — «История Пугачева», «Медный всадник», «Путешествие в Арзрум», «Анджело», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен», «Памятник» и другие, прослеживается эволюция исторических, социологических взглядов и художественного стиля писателя, раскрывается роль Пушкина в литературном процессе 1830 годов.

М 4603010101-055 198-82
028(01)-82

ББК 83.3Р1

© Издательство «Художественная литература», 1982 г.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

Введение

Настоящая книга продолжает и завершает исследование художественного наследия Пушкина, начатое в первой части монографии — «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы» (1974), в которой речь шла о произведениях, созданных с 1830 по 1833 год. Вторая часть монографии посвящена целостному рассмотрению художественного творчества Пушкина последних четырех лет (1833—1836). Болдинская осень 1833 года оказалась началом нового этапа в идейном и эстетическом развитии поэта. Стремительная эволюция убеждений Пушкина-художника — характернейшая особенность и закономерность его творчества. Только учитывая эту эволюцию, исследователь сможет приблизиться к пониманию всего созданного поэтом за столь короткий, трагический период жизни.

В эту пору Пушкин пересматривает некоторые существенные моменты прежней идейной позиции, выдвигает иные решения актуальных и важных для себя проблем. Так, в частности, обстоит дело с политической концепцией дворянства (особая роль в общественной жизни старинного дворянства, антагонизм родовой и чиновной аристократии), по-иному оцениваются им деятельность Петра I и значение просвещенного абсолютизма; у Пушкина складываются новые представления о роли поэта в обществе и о «милости» монарха, иначе понимается им роль народа в истории России и т. д.

Произведения, написанные во вторую болдинскую осень и в последующие годы, обогащали реализм новыми художественными открытиями. Восторжествовавший социологизм мышления Пушкина обусловил окончательное формирование его художественного метода социального реализма. Поэт понял и обосновал закономерность использования писателем-реалистом образов-символов.

Пушкин постоянно повышал идейный и эстетический потенциал реализма; создавал его подвижную структуру, обосновывая необходимость непрестанных поисков все новых и новых средств художественного исследования усложнявшейся социальной жизни человека. Всеми своими произведениями Пушкин утверждал оптимистическую мысль о могуществе реализма, его способности, благодаря непрерывному обогащению, постигать тайну настоящего и при помощи художественных символов заглядывать в будущее.

В процессе становления русского реализма вновь и вновь вставал вопрос об отношении к романтизму, который в тридцатые годы был господствующим направлением. Преодоление его диктовалось насущными требованиями времени — именно реализм в тяжелую пору кризиса передовой идеологии дворянской революционности мог объяснить современность, трагизм сложившихся социальных противоречий, открывать в самой действительности источники будущего обновления родины, подсказывать истинный путь самореализации личности. Романтизм проповедовал философию индивидуализма-эгоизма, и философия эта в конечном счете обрекала человека на гибель. Романтизм, не имея возможности познать и объяснить сложность социального механизма общества, уводил человека из реального мира в доступный и близкий ему мир души.

Романтизм героически и самоотверженно отстаивал идею свободы человека. Однако в реальных условиях николаевского царствования человек, исповедовавший философию романтизма, оказывался способным защищать и отстаивать свободу лишь для себя, а добившись ее, не знал, что с нею делать, понимая свою ненужность обществу.

Но борьба с романтизмом не означала нигилистического отношения к его эстетическим ценностям. Борьба с ним была одновременно и освоением его достижений. Исторически обреченное, это направление, однако, было

порождено своим временем и обслуживало его. Пушкин наиболее последовательно, на протяжении более чем десятилетия боролся с романтизмом и показал пример овладения его открытиями. Поэзия Жуковского помогала постигать тайны психологически сложного мира личности, учила изображать текучесть сознания, обнажала противоречивость чувств и страстей. Рылеев и декабристы верили в величие человека, в его способность изменить мир зла, насилия и несправедливости, они утверждали, что только в самоотверженной (даже жертвенной) борьбе за свободу человек может сполна реализовать себя как личность.

Преодоление романтизма оказывалось на практике прежде всего преодолением самого себя, борьбой с самим собой — прежним. Оттого и освоение носило глубоко спонтанный характер — отправляясь в новый путь, романтик, вставший на реалистические позиции, забирал с собой не только ему известные достижения других, но и богатства, созданные им самим или проверенные личным творческим опытом.

Реализм Пушкина и его наследников — Гоголя и Лермонтова — это реализм, в котором новаторски использовались и переосмысливались эстетические достижения романтизма. При этом реализм выступал как внутренне цельная художественная система: освоенные открытия утрачивали свою былую самостоятельность, закономерно становясь компонентом новой художественной системы. Вот почему не исторично говорить об *элементах* романтизма в реалистических произведениях Пушкина, Гоголя и Лермонтова, о *существовании* в их творчестве реализма и романтизма. Выискивать элементы романтизма значит разрушать реалистический образ, не видеть его историей обусловленного своеобразия.

Преодоление романтизма (а исторически это означало и становление реализма) нередко трактуется механистически, как простая смена стилей. В последнее время появился даже термин — «перекодирование» романтизма на реализм. Стремление подчеркнуть сложность борьбы с романтизмом и как-то намекнуть на какое-то взаимодействие между утверждавшимся (реализм) и преодолевавшимся (романтизм) стилем привело, как уже говорилось, к появлению в нашей науке идеи существования элементов романтизма в реалистической системе.

Иначе, диалектичнее решал эту проблему в семидесятые годы М. М. Бахтин, писавший, что смена стилей — это

процесс их (стилей) диалогического взаимоотношения. «Понимание многостильности «Евгения Онегина» (см. у Лотмана) как перекодирования (романтизма на реализм и др.) приводит к выпадению самого важного диалогического момента и к превращению диалога стилей в простое сосуществование разных версий одного и того же. За стилем цельная точка зрения цельной личности. Код предполагает какую-то готовность содержания и осуществленность выбора между данными кодами»¹.

Диалогичность стилей — такова конкретно-историческая сущность процесса формирования реализма в 1830-е годы. Шел процесс рождения новой художественной системы. Новое не было некоей готовой, уже известной моделью — эта система формировалась в диалоге, который осуществлялся в творческом акте создания художественного произведения.

Характерный пример результативности диалога стилей в тридцатые годы — преодоление и одновременно усвоение реалистами субъективности романтиков. Субъективность как философия жизни порождала неприятие и непонимание объективной реальности. Подобная философская позиция была чужда Пушкину, как и вообще реалистам. Но субъективность имела у романтиков и иное качество — это была та «духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу»², которая бесконечно активизировала жизненную и эстетическую позицию поэта. Такая субъективность позволяла поэту почти обнаженно, открыто формулировать свои убеждения, давать всем явлениям собственную оценку.

Вспомним стихотворение-памфлет Рылеева «Временщику». Поэтика стихотворения — поэтика прямых названий и определений-эпитетов, несущих в себе субъективное, гневное отношение к временщику-тирану:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец, и друг неблагодарный,
Неустовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь,
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!
Твоим вниманием не дорожу, подлец!

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 339.

² Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 233.

В последние годы жизни тема поэта для Пушкина станет одной из главных. Чем интенсивнее преследовали поэта, тем ожесточеннее он отстаивал свою независимость. Все острее возникала необходимость открыто выражать свою позицию. Опыт романтизма оказывался жизненно необходимым. Духовная субъективность поэта, постигающая свою самостоятельность и свободу, начинала определять стиль некоторых стихотворений. Это и «Не дай мне бог сойти с ума» и «Когда за городом, задумчив, я брожу», и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Поэзия Лермонтова, начиная со «Смерти поэта» («Дума», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен» и др.), глубоко личностна, субъективна, воинствующе активна в выявлении гражданственности, подчинена откровенному выражению своих чувств — гнева и печали, ненависти к врагам свободы и чести, к миру обмана и бездуховности. Но эта субъективность иного, уже не романтического качества — она переплавилась в горниле новой художественной системы, подчинилась иным целям и обрела собственную стилистику.

Освоение подобной субъективности определялось задачами реалистического изображения жизни и суда над бесчеловечным социальным порядком. Вот почему субъективность станет существенной особенностью сатирического обличительного реализма Гоголя. Эту особенность поэтики «Мертвых душ» сразу понял и высоко оценил Белинский.

«Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно *личною самостию*, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*... Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя даже

в отступлениях, как, например, там, где он говорит о завидной доле писателя».

Субъективность Гоголя проявляет себя не только в так называемых «отступлениях» — термин, кстати, явно неудачный, — он неверно характеризует авторскую позицию. Субъективность пронизывает всю ткань поэмы, и ее выходы в размышлениях о долге писателя или русском народе цементируют все повествование. Белинский отметил и это обстоятельство: «Но этот пафос субъективности поэта проявляется не в одних таких высоко-лирических отступлениях: он проявляется беспрестанно, даже и среди рассказа о самых прозаических предметах, например, об известной дорожке, проторенной забубенным русским народом... Его же музыку чуёт внимательный слух читателя и в восклицаниях, подобных следующему: «Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!..»¹

Последние четыре года жизни и творчества Пушкина ознаменованы новым стремительным и блистательным проявлением его дарования. Созданные в это время произведения покоряют читателя глубокой и мудрой мыслью. Данная особенность последних творений Пушкина была сразу же после его смерти понята и осознана некоторыми проницательными читателями. Так, Александр Карамзин, ознакомившись с еще не опубликованными сочинениями Пушкина, писал: «Вообще в его поэзии сделалась большая перемена; прежде главные достоинства его были удивительная легкость, воображение, роскошь выражений и бесконечное изящество, соединенное с большим чувством и жаром души; в последних же произведениях его поражает особенно могучая зрелость таланта; сила выражений и обилие великих, глубоких мыслей, высказанных с прекрасной, свойственной ему простотою: читая их, поневоле дрожь пробегает и на каждом стихе задумываешься и чуешь гения... Плачь, мое бедное отечество! Не скоро родишь ты такого сына!»²

К сожалению, далеко не все современники и после посмертной публикации произведений Пушкина открыли для себя Пушкина — поэта глубокой мысли. Например, о восприятии Пушкина В. Боткиным следует напомнить не

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М.— Л., 1955, с. 217—218. В дальнейшем во всех главах ссылки даются в тексте: первая цифра — том (курсивом), вторая — страница.

² Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837-х годов. М.— Л., 1960, с. 192.

только потому, что его позиция многое проясняет в той сложившейся еще при жизни поэта трагической ситуации непонимания его творчества, но прежде всего потому, что взгляды Боткина оказали влияние на Белинского, который, силою своего авторитета, надолго определил противопоставление Пушкина-художника Пушкину-мыслителю.

История рождения этой «концепции Пушкина» у Белинского заслуживает внимания. В феврале 1840 года Боткин прислал Белинскому письмо, в котором высказал свое понимание Пушкина. Письмо до нас не дошло. Но сохранился ответ Белинского, и мы знаем, что критик решительно не согласился с мнением друга: «О Пушкине ты врешь, хотя, по своему обыкновению, и мило врешь».

Из контекста ответа ясно, что Боткин упрекал Пушкина за отсутствие у него рефлексии, размышления, анализа. Белинский категорически отвел эти упреки. «Шекспир не знал новейшей германской рефлексии, но мирозерцание его оттого не пострадало, не сузилось, равно как и обилие нравственных идей. У Пушкина то и другое бесконечно...» Более того, в марте 1840 года Белинский считал победой Пушкина, что он не поддался рефлексии. Он писал: «Шиллер заплатил рефлексиею дань духу времени — и это достоинство, а не недостаток. Прекрасно! Но ведь и Вольтер конечною рассудочностью и ядовитым кощунством не только заплатил дань духу времени, но и вполне его выразил: однако ж из этого еще не следует, чтобы он был равен или выше Гомера, Шекспира, Пушкина. Еще раз — счастье наше, что натура Пушкина не поддавалась рефлексии: оттого он и великий поэт»¹.

С 1838 года Белинский готовился к написанию большой работы о Пушкине. Постоянно размышляя о его творчестве, критик естественно подходил к проблеме сравнительного анализа, сопоставления Пушкина и Лермонтова. В 1840 и в 1841 году в письмах и в статье («Стихотворения Лермонтова») эта тема звучит постоянно, несмотря на убеждение, что Пушкин и Лермонтов принадлежат к разным историческим эпохам (первый — к прошлой, второй — к настоящей, современной), что поэзия Лермонтова — «совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества» (4, 503). Белинский твердо отстаивает свой взгляд на Пушкина: «В первых своих лирических произведениях Пушкин явился провозве-

¹ Белинский В. Г. Избр. письма, т. 2. М., 1955, с. 39, 40.

стником человечности, пророком высоких идей общественных», и эти произведения «были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии» (4, 503).

В письме 17 марта 1842 года Боткину Белинский вновь возвращается к волнующей его мысли: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности», «но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы... заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина»¹. Здесь в зародыше решение критиком проблемы: Лермонтов и Пушкин — Пушкин-художник выше Лермонтова, но их внутренне связывает глубокая содержательность поэзии. Я хотел бы подчеркнуть именно эту мысль в письме Белинского: дальнейшее развитие рано погибшего Лермонтова, несомненно, пошло бы по пути углубления содержания. И тогда он «шагнул бы дальше Пушкина». Шагнул бы! К марту 1842 года, как видим, Белинский остается верен своим представлениям о Пушкине, более того — он приближается к решению проблемы: Лермонтов и Пушкин — в плане преемственности, а не противопоставления.

Письмо Белинского, видимо, взволновало Боткина. Расхождение с Белинским во взглядах на Пушкина и Лермонтова огорчало его. Он решил развернуть свою концепцию, тщательно обосновать свои суждения и выводы, исторически, философски объяснить различие эстетических и общественных позиций Пушкина и Лермонтова. Так родилось письмо от 22—23 марта 1842 года — письмо-диссертация, в котором, как Боткин сообщает, он решил объяснить другу, «в чем состоит его (Лермонтова) разительное отличие от Пушкина».

Письмо это исполнено ума и глубоких замечаний о литературе, о Байроне, о Пушкине и Лермонтове. Но главное в нем — железная схема пушкинского творчества, свидетельствующая, что Боткин, не доверяя поэту, не извлекал из его поэзии новых идей и мыслей, но навязывал ему свои представления. Когда критик в 1840 году впервые только намекнул на свое понимание Пушкина, Белинский сразу понял характер боткинского восприятия творчества поэта и писал: «обилие нравственных идей у него

¹ Белинский В. Г. Избр. письма, т. 2, с. 183.

(Пушкина.— Г. М.) бесконечно; да не всякому все это дается и труднее открывается, потому, что в мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идейками как в мир рефлексированной поэзии, и что когда Боткин будет поздоровее духом, то увидит это сам»¹.

Боткин к 1842 году не «поздоровел духом»... В письме-диссертации он остался верен своей методологии. К сожалению, на этот раз Белинский не заметил, что друг по-прежнему входит в мир пушкинской поэзии с «готовыми идейками»... Каковы же эти идеи?

Точкой отсчета выбирается Байрон — с ним и соотносит Боткин Лермонтова и Пушкина. «Пафос Байрона есть пафос отрицания и борьбы; основа его — историческая, общественная». «Лермонтов весь проникнут Байроном». «Внутренний, существенный пафос его есть отрицание...». «Главное орудие всякого анализа и отрицания есть мысль, — а посмотри, какое у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли — во всем, что ни писал он». «Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современного движения», полно выразился в творчестве Лермонтова.

Все это чуждо Пушкину, и потому его творчество противоположно Лермонтову. «Пафос Пушкина — чисто внутренний... Сфера историческая, общественная — не его сфера. Ты мне укажешь на произведения его молодости? — но они принадлежат не более как к эпохе формирования его гения, к эпохе духовного брожения. Его не занимают вопросы и судьбы общественного, исторического человека, — он занят явлениями внутреннего мира, — и, кажется, более заботится о том, чтоб его не тревожила действительность. Это чисто художническая натура: он принимает общественную организацию, как она есть — его не раздражает ее аномалия»².

Только приверженностью к своим идеям можно объяснить беспримерную глухоту Боткина к художественным образам Пушкина, к огромному миру нравственных идей, порожденных мучительными размышлениями Пушкина об аномалии существующей общественной организации, настойчивыми поисками решений насущных и больших проблем социальной и политической жизни России и народа.

¹ Белинский В. Г. Избр. письма, т. 2, с. 47.

² См.: Белинский. Письма, т. 2. СПб., 1914, с. 418, 419.

Убеждение, что пафос Пушкина чисто внутренний, субъективный, художнический, определило характеристику творчества Пушкина: «Общий колорит его — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность». Оттого «внимательное чтение Пушкина может быть превосходным воспитанием в себе человека»¹.

Письмо это застало Белинского в момент размышлений о творчестве Пушкина и Лермонтова — с 1843 года он приступил к написанию цикла статей о Пушкине, в 1844 году критик напомнил читателям, что готовит большую работу о Лермонтове (статья не была написана). Видимо, у критика еще не сложился окончательный взгляд на зрелого Пушкина, не был решен и вопрос о соотношении творчества Пушкина и Лермонтова. В это время и было получено письмо-диссертация Боткина. Оно произвело большое впечатление на Белинского, кружковая философия в данном случае подавила личный взгляд на поэтов.

Вот что писал в своем ответе Белинский: «Письмо твое о Пушкине и Лермонтове усладило меня. Мало чего читывал я умнее. Высказано плохо, но я понял, что хотел ты сказать...». «О Лермонтове согласен с тобою до последней йоты; о Пушкине еще надо потолковать». Соглашаясь, что «отторгло Пушкина от исторической почвы его развитие», он возражал против тезиса о субъективности Пушкина². Но... в целом взгляд Боткина принял, усвоил и запомнил. Через два года, в пятой статье о Пушкине (1844), Белинский изложил эту концепцию.

Вслед за Боткиным он объявил вольнолюбивую лирику Пушкина не органической для таланта поэта. На основании «какого-нибудь десятка ходивших по рукам его стихотворений, исполненных громких и смелых, но тем не менее неосновательных и поверхностных фраз, думали видеть в нем поэтического трибуна. (Так в 1840 году воспринимал молодого Пушкина сам Белинский.— Г. М.) Нельзя было более ошибиться во мнении о человеке... Над «рукописными» своими стишками он потом смеялся» (7, 338).

Переносится и центральный тезис Боткина: «Главное в том, что натура Пушкина (и в этом случае самое верное свидетельство есть его поэзия) была внутренняя, созерца-

¹ См.: Белинский И. Письма, т. 2, с. 417.

² Белинский В. Г. Избр. письма, т. 2, с. 190.

тельная, художническая. Пушкин не знал мук и блаженства, какие бывают следствием страстно-деятельного (а не только созерцательного) увлечения живою могучею мыслию...» Именно лирические стихотворения, по мысли Белинского, подтверждают его вывод. Помня о Боткине, он пишет: «Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность... читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека» (7, 339).

Перелагая взгляды Боткина, Белинский в деталях спорит с ним, не соглашается с некоторыми его суждениями, но верен главной мысли о равнодушии Пушкина к общественным аномалиям. «Вся насквозь проникнутая гуманностию, муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием (*resignatio*), как бы признавая их роковую неизбежность и не нося в душе своей идеала лучшей действительности и веры в возможность его осуществления» (7, 344).

Такой взгляд предопределен натурой Пушкина — натурой художнической, чуждой общественным интересам. Он принадлежит «к той школе искусства, которой пора уже миновала в Европе». «Дух анализа» сделался «теперь жизнью всякой истинной поэзии». Пушкин же находился во власти созерцания, а не рефлексии, поэтому его отношение к жизни выражено не мыслью, а чувством. Этим и объясняется причина равнодушия публики к пушкинскому творчеству 1830-х годов — «время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего» (7, 344).

Концепция, согласно которой Пушкин является гениальной художнической натурой, чуждой рефлексии, духа анализа, жестко и императивно предопределяла вывод — Пушкин не был мыслителем, ему чужда острая, смелая, аналитическая мысль. «Пушкин как поэт велик там, где он просто воплощает в живые прекрасные явления свои поэтические созерцания, но не там, где хочет быть мыслителем и решителем вопросов».

В объявлении Пушкина чисто художнической натурой, в недооценке Пушкина-мыслителя свою роль сыграла кружковая философия, оказывавшая влияние на Белинского. Идея противопоставления Пушкина-художника

Пушкину-мыслителю оказала воздействие на несколько поколений исследователей творчества Пушкина, на создание общей атмосферы восприятия его поэтических и прозаических произведений. Рудименты этой концепции, дожив до наших дней, проявляются главным образом в традиционной недооценке идейного богатства пушкинского наследия, в вольном или невольном противопоставлении Пушкина-художника Пушкину-мыслителю.

К счастью, русским писателям было чуждо подобное представление о Пушкине. Они всегда воспринимали Пушкина мыслителя и художника в единстве, в гармонии. Более того, на протяжении всего XIX века на русскую литературу, на русских писателей оказывала могучее влияние именно пушкинская мысль,— это засвидетельствовало творчество Тургенева, Достоевского, Толстого, Островского...

Прекрасно об этом сказал в 1880 году Островский. Главным сокровищем, «дарованным нам Пушкиным», была его мысль. «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатые результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием».

Островский так оценивал мощное воздействие Пушкина на поколения русских людей: «Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют. Наша литература обязана ему своим умственным ростом». Вот почему так велика неутрахающая скорбь от утраты Пушкина и вообще великого писателя — «образуется пустота, умственное сиротство: не кем думать, не кем чувствовать»¹.

Объективная сила искусства выше и могущественнее субъективных его истолкований. В прошлом и настоящем Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют. Поколения русских людей и русских писателей «думали» и думают Пушкиным.

Гений Пушкина именно в последние годы проявлял себя с наибольшей полнотой и энергией, во всем многообразии интересов и многосторонности творческих устремлений — литература (лирика, поэмы, проза, драматургия), история, публицистика, критика, социология, журналистика... И это

¹ Островский А. Н. Застольное слово о Пушкине.— В кн.: Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938, с. 307.

было закономерно: реализм Пушкина, непрестанно обогащаемый, стал обладать бесконечно большими возможностями в познании и исследовании человека и обстоятельств его социальной жизни, чем это было в недавнем прошлом. Социологизм мышления позволял не только преодолевать романтически наивные и политически незрелые представления прежних лет, но и воистину без боязни смотреть в будущее. Постигание закономерностей исторического и социального развития России помогало обретать возможность угадывать, хотя бы в очень приблизительных контурах, ту общественную силу, которая и могла бы в конечном счете определить это будущее...

Достоевский, пожалуй, первым понял и принял с воодушевлением главную капитальную мысль Пушкина о народе: «поворот его к народу и упование единственно на силу его, завет того, что лишь в народе, и в одном только народе обретем мы всецело весь наш русский гений и сознание назначения его. И это опять-таки Пушкин не только указал, но и совершил первый, на деле. С него только начался у нас настоящий сознательный поворот к народу, немислимый еще до него с самой реформы Петра. Вся теперешняя *плеяда* (это писалось в 1877 году.— Г. М.) наша работала лишь по его указаниям, *нового* после Пушкина ничего не сказали. Все зачатки ее были в нем, указаны им. Да к тому же она разработала лишь самую малую часть им указанного. Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил, с такою глубиною и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их»¹.

И в то же время с обостренным вниманием всматривался Пушкин в русского человека, стремясь понять его национальный характер и его две доминанты — мятежность и смирение, открывал его страшную зависимость от обстоятельств нового века, обстоятельств, порабошавших его и развращавших душу, искушавших идолами, из которых деньги и власть были главными. Пушкин обнаружил бездну души человека и не утратил веры в человека, в его способность к «самостоянию», к сохранению и самоутверждению себя как личности, в его возможность отстоять свою свободу и достоинство. Его герои жили напряженной идейной жизнью, их частные

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. соч., т. 12. М.—Л., 1930, с. 208.

судьбы оказались связанными с судьбами мира, через их сердца проходила история, на живых страницах которой запечатлевалась их собственная жизнь с радостями и страданиями, тягостными поражениями и воодушевляющими победами духа.

Все это — и выстраданную мысль, и художественно совершенные творения — Пушкин спешил отдать людям. Только он понимал, как нужно им то, что открылось ему. Но на пути к читателю стоял венценосный жандарм-цензор. Одни произведения, как, например, колоссальный «Медный всадник», были запрещены царем, другие — как «Памятник» — нельзя было и показывать цензору.

А то, что печаталось, по-прежнему не понималось — действовала убийственная инерция наивно-ребяческих представлений о Пушкине-романтике, чей талант, казалось этим читателям, исчерпал себя, создав поэмы «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», исполненные живого воображения и пламенных чувств... Все новое представлялось прозаически скучным, лишенным былого огня. Пробриться через этот заслон было не легче, чем преодолеть заслоны цензуры.

Так, видимо, продолжалось бы долго. Ведь уже прошли годы после публикации «Евгения Онегина», а роман по-прежнему не понимался, как не понимались «Повести Белкина» и многие стихотворения, сказки и поэмы. По-прежнему они служили объектом насмешек критиков и основанием для возгласения «истины», что Пушкин кончился...

Но неожиданно все сразу изменилось. Гибель Пушкина открыла путь его творчеству к широкому читателю — таков был печальный парадокс истории. Своей жизнью поэт оплатил право быть напечатанным.

Жуковский, ставший по распоряжению императора душеприказчиком Пушкина, проявил мужество и беспримерную энергию в осуществлении принятого им решения немедленно приступить к ознакомлению читающей публики с новыми, неизвестными ей произведениями поэта. Для этого он использовал пушкинский журнал «Современник», который взял в свои руки. Сразу после смерти Пушкина Жуковский стал готовить к выпуску пятый номер «Современника» (часть которого уже была составлена умершим издателем), включив в него несколько крупных произведений поэта. В следующих трех номерах продолжалась публикация пушкинского наследия.

За восемь месяцев 1837 года Жуковский опубликовал более тридцати неизвестных читателям, критикам и писателям произведений поэта. Произошло небывалое — вдруг и неожиданно на читателя обрушился поток гениальных творений — он читал поэмы: «Медный всадник» и «Галуб» («Газит»), прозу: «Арап Петра Великого», «Летопись села Горохина» (Горюхина), «Египетские ночи», «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», прозаические миниатюры на темы истории и современности, объединенные в цикл Table-talk; ознакомился с новыми драматическими опытами — «Русалкой» и «Сценами из рыцарских времен», с циклом прекраснейших лирических стихотворений: «Жил на свете рыцарь бедный», «Была пора: наш праздник молодой» (1836), «... Вновь я посетил», «Отцы пустынноики и жены непорочны», «Герой» и др. В последующие три года, хотя и не с такой интенсивностью, но публикация продолжалась — читатели прочли лирические шедевры: «Прощанье» («В последний раз твой образ милый»), «Для берегов отчизны дальной», драматическую сцену «Каменный гость», незавершенную повесть «Гости съезжались на дачу», «Сказку о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде» (в таком искаженном виде была напечатана «Сказка о попе и его работнике Балде»).

В пятом же номере «Современника» было объявлено «Об издании полных сочинений в стихах и прозе А. С. Пушкина в пользу его семейства». «Надзор над изданием» приняли на себя В. А. Жуковский, П. А. Вяземский и П. А. Плетнев.

В письме И. И. Дмитриеву от 12 марта 1837 года Жуковский сообщал: «Теперь приступаем к напечатанию полного собрания изданных в свет сочинений (Пушкина.— Г. М.). Неизданное ж будет напечатано особо». Это «неизданное», то есть напечатанное сразу после смерти Пушкина в «Современнике» и других изданиях, а также публикуемое впервые, составило три тома, которые вышли в 1841 году. В числе новых публикаций были такие стихотворения, как: «Каприз» («Румяный критик мой»), «Заклинание», «Осень», «Ночь во время бессонницы» («Стихи, сочиненные во время бессонницы»), «Не дай мне бог сойти с ума», «Памятник» и много других. Читатели продолжали знакомиться с Пушкиным-прозаиком, читая «Дубровского», «Рославлева», незаконченную повесть «На углу маленькой площади», «Путешествие из Москвы в Петербург» и др.

1841 год стал вторым годом массовых публикаций неизвестных читателям пушкинских произведений.

Но уже первое знакомство с неизвестными сочинениями поэта после его смерти категорически и сразу опровергло нелепую легенду о «конце» Пушкина. Жуковский, закончив знакомство с пушкинскими рукописями, писал И. И. Дмитриеву: «Наши врали-журналисты, ректоры общего мнения в литературе, успели утвердить в толпе своих прихожан мысль, что Пушкин упал; а Пушкин только что созрел как художник и все шел в гору как человек, и поэзия мужала с ним вместе»¹.

Белинский откликнулся на публикации «Современника» статьей, в которой справедливо расценил выход четырех номеров журнала с новыми произведениями Пушкина как крупное и важнейшее событие литературной жизни 1837 года. «Посмертные произведения свидетельствуют о новом... периоде художественной деятельности великого поэта России, об эпохе высшего и мужественнейшего развития его гениального дарования». Тут же критик решительно обрушился на распространителей легенды о конце Пушкина, опровергая то «жалкое воззрение, с каким смотрело на этот предмет детское прекраснотушие, которое, выглядывая из узкого окошечка своей ограниченной субъективности, мерит действительность своим фальшивым аршином, и осудивши поэта на жизнь под сломленную кровлею, на берегу светлого ручейка, не хочет признавать его поэтом на всяком другом месте...» Критик решительно требует покончить с представлениями о «мнимом периоде падения таланта Пушкина» (2, 347).

Знакомство с новым Пушкиным позволило и Белинскому отказаться от своих прежних, таких же субъективных, оценок его творчества. Теперь он решил приступить к монографической работе о поэте, о его месте в литературном процессе. Исполнение замысла задержалось — он начал осуществляться в цикле статей о Пушкине, печатавшихся с 1843 по 1846 год.

Но громадное, до сих пор не оцененное, значение пушкинских публикаций 1837—1841 годов не может быть сведено только к отказу от прежних, ошибочных представлений о Пушкине. Главное состоит в выработке

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М.—Л., 1960, с. 632.

подлинно исторической оценки литературного наследия поэта. Значение это несводимо к однозначному определению. Необходимо учитывать и многие другие, не менее важные следствия этого поразительного по масштабам и интенсивности вторжения гениальных произведений зрелого Пушкина в живой литературный процесс. Художественные открытия Пушкина, выдвинутые перед обществом коренные вопросы бытия человека и будущей судьбы России, обжигающие своей смелостью, выстраданные мысли и выводы, извлеченные из впервые осуществленного социального исследования русской и западноевропейской действительности, решительно меняли традиционное представление о литературе, о ее месте в общественной жизни, ее возможностях объяснять жизнь и угадывать закономерности социального развития отечества, категорически пересматривали романтические представления о поэте, предъявляя новые беспримерные требования ответственности его перед народом.

Впервые русская литература выдвинула гениального художника, который был и гениальным мыслителем.

Но чем яснее становилась глубина творчества и мудрость зрелого Пушкина, Пушкина-реалиста — поэта жизни действительной, — тем настойчивее осознавалась потребность выяснить и понять значение его художественных открытий и выдвинутых им острейших проблем России для современного ему общества, для современной литературы прежде всего. Эта воистину историческая задача выдвигалась временем и перед читателями, и перед критиками, и перед писателями. От ее решения зависело понимание преемственности как проявления закономерности развития литературы.

Вопросы преемственности будут разрабатываться, в частности, и Белинским в цикле статей о Пушкине, а до того критик поставит их в обзорной статье «Русская литература в 1843 году», где предлагалось решение конкретной темы — Гоголь и Пушкин.

Тема — Гоголь и Пушкин, Лермонтов и Пушкин — уже давно привлекала внимание исследователей литературы. И на ближайшее время она остается первоочередной. Ее плодотворное решение зависит от того, насколько убедительно будет показано освоение тех художественных открытий Пушкина, которые обусловили дальнейшее развитие искусства слова вообще и литературную деятельность Гоголя и Лермонтова в частности.

Изучение характера освоения Гоголем и Лермонтовым художественных открытий Пушкина-реалиста позволяет в свою очередь увидеть в творчестве Пушкина много такого, чего мы не замечаем, но что видели, понимали и принимали наследники Пушкина.

Тем самым мы обретаем возможность посмотреть на его творчество глазами современников, современников с обостренным восприятием художественного феномена Пушкина — то есть с восприятием творений Пушкина писателями, художниками, чей путь обуславливался теми же закономерностями эстетического развития, что и у Пушкина.

Исторически достоверным и эстетически точным источником сведений о характере восприятия литературных произведений крупного писателя его современниками, об уровне и глубине понимания данного художественного явления, о степени проникновения в тайну его эстетических открытий прежде всего является творчество наследников, тех писателей, которые сознательно — а иногда и бессознательно — осваивают открытия своего предшественника. Освоение этих открытий и даст историку литературы ключ к выяснению подлинного места Пушкина в литературном процессе, определяющего влияния его на формирование реализма в литературе 1830-х годов. Более того, изучение индивидуального характера освоения опыта Пушкина Гоголем и Лермонтовым позволит глубже и плодотворнее исследовать проблему — Пушкин и русская литература. Но это уже предмет нового исследования, новой книги.



Глава первая

«ИСТОРИЯ ПУГАЧЕВА» И ПОЭМА «АНДЖЕЛО»

1

«История Пугачева» явилась рубежом в идейном развитии Пушкина. Все написанное им после завершения основной работы над историческим сочинением, начиная с октября 1833 года, оказалось так или иначе обусловленным теми выводами, к которым пришел Пушкин в результате исторического и художественного исследования величайшего события в истории русского народа — восстания, возглавленного Пугачевым.

В этой связи должно рассмотреть и решить ряд важнейших вопросов — как и когда возник у Пушкина интерес к пугачевскому бунту, чем он был вызван и определен, что послужило непосредственным поводом к сбору нужных материалов именно о народном восстании? Ответы, конечно, не могут быть однозначными. Ясно, что существовала и действовала некая совокупность обстоятельств, которая в конечном счете привела Пушкина к решению всерьез — как историку — заняться изучением восстания народа.

В пушкиноведческой литературе названы некоторые из этих обстоятельств. Так, отмечается, что начиная с «Бориса Годунова» в центре внимания Пушкина — судьба народная. В «Истории села Горюхина» — отчетливо определилась тема «простого народа», то есть тема крестьянства. При этом подчеркивается, что в описании жизни крепостного, нищего Горюхина Пушкиным выдвигается мотив вызревания протеста, бунта. В «Ду-

бровском» Пушкин вновь изображает бунт. Но в феврале 1833 года роман брошен и к нему Пушкин больше не возвращался, поскольку, как заметил Б. В. Томашевский, внимание его привлекли материалы о восстании Пугачева и «он набрасывает программу нового романа, в котором тема крестьянского бунта вырастает до темы крестьянской революции и где вождем восставших крестьян был уже не дворянин Дубровский, а казак Пугачев». «Новая тема, избранная Пушкиным, открывала необозримое поле подлинных исторических документов, за изучение которых он немедленно и с большим увлечением принялся. Новая тема дала два произведения: «Историю Пугачева» и „Капитанскую дочку“»¹.

Справедливая мысль ученого, что замысел романа о пугачевском восстании (будущей «Капитанской дочке») предшествовал «Истории Пугачева» и потому послужил непосредственным толчком к началу работы над историческим сочинением, была принята пушкиноведением, развита и дополнена.

Указывалось, что свою роль в возбуждении интереса к восстанию Пугачева сыграли русские и европейские события 1830—1831 годов — холерные бунты, восстания новгородских поселений и др. — с одной стороны, и французская революция 1830 года — с другой. Пушкин, как известно, начал даже писать «Историю французской революции». Возраставший из года в год интерес Пушкина к истории России, по мнению многих пушкинистов, свидетельствовал о его стремлении в прошлом родины найти ключ к пониманию ее будущего. История должна была ответить на вопрос, так волновавший Пушкина в 1830-е годы, — о будущей русской революции.

Все это, несомненно, верно и во многом объясняет вопрос, почему Пушкин написал «Историю Пугачева». Но мне хотелось бы обратить внимание на другую сторону вопроса — на существо идейной эволюции Пушкина, которая закономерно привела его не только к осознанию необходимости начать изучение самого крупного в русской истории народного восстания, но и обусловила уровень этого изучения и, главное, сам характер, масштаб и глубину выводов, сделанных Пушкиным в «Истории Пугачева». Кратко существо этой эволюции можно

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., 1961, с. 146.

определить как движение Пушкина от политики к социологии.

События декабристского восстания сосредоточили внимание Пушкина на вопросах политики. Что ждет Россию в будущем? На какие силы должно было рассчитывать? Поиски ответов на неотвратимо встававшие острые и больные политические вопросы привели и Пушкина к концепции просвещенного абсолютизма. Этому несомненно способствовало своеобразие русской истории: умозрительная концепция получила именно здесь мощное и красноречивое подтверждение в деятельности Петра I — в его преобразованиях страны, реформах, в смелом развитии просвещения, в сближении с Западом. Если в истории России был положительный пример проведения такой политики просвещенного абсолютизма, то почему такой политикой не может руководствоваться новый император.

В творчестве Пушкина не только появилась тема Петра, но созрело решение поэта всерьез заняться изучением истории единственного просвещенного монарха России. Замысел этот датируется 1827 годом на основании записи А. Вульфом в своем дневнике признания Пушкина: «Я непременно напишу историю Петра I». Несомненно, в этой «Истории» Пушкин рассматривал бы Петра именно с политической точки зрения, так же, как до этого рассматривал деятельность Бориса Годунова. 15 сентября 1825 года Пушкин, рассказывая о трагедии, в центре которой был Годунов, признавался: «Я смотрю на него с политической точки...»

Воплощение замысла задержалось, и, видимо, это происходило по причине менявшегося в последующие годы отношения Пушкина к Петру I. Во всяком случае, только в середине 1831 года Пушкин попросил разрешения работать в архивах, чтобы «со временем исполнить» давнишнее свое «желание написать Историю Петра Великого и его наследников до государя Петра III»¹.

В этой просьбе обращает на себя внимание формула — «со временем»: Пушкин явно не торопится писать историю Петра I, и видно отчетливое указание на расширение первоначального замысла — написать историю не только Петра I, но и его наследников и, в частности, Петра III —

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14. М.—Л., 1941, с. 256.

внука Петра I. Так в 1831 году в замысел Пушкина входит уже и эпоха Петра III — то есть эпоха, непосредственно связанная с восстанием Пугачева. Судя по письму П. Нащокину (от 21 июня 1831 года), над архивными материалами Пушкин собирался работать зимой 1831—1832 года. В конце лета 1832 года уже был записан первый план романа о дворянине-пугачевце.

2 ноября 1833 года, в Болдине, завершив работу над «Историей Пугачева», Пушкин написал «Предисловие», которое начиналось фразой: «Сей исторический отрывок составлял часть труда, мною оставленного». Что значит это признание? Частью какого труда является «История Пугачева»? Какой труд был оставлен Пушкиным? Вопросом этим занималось несколько поколений ученых. Долгое время признавалась версия, выдвинутая еще в 1862 году Я. К. Гротом, что Пушкин имел в виду задуманную им «Историю Суворова». В 1934 году она была отвергнута Ю. Г. Оксманом, ученый доказал, что «История Пугачева» никак не связана с некоей мифической «Историей Суворова», о замыслах написания которой нет никаких сведений¹.

Но вопрос о том, частью какого труда, оставленного Пушкиным, может быть «История Пугачева», до сих пор не решен. Однако изучение всех обстоятельств дела, связанных с просьбой Пушкина допустить его работать в архиве по теме «История Петра Великого и его наследников», мне кажется, позволяет сделать заключение, что «История Пугачева» и является частью этого обширного труда. Предисловие направлено в два адреса — читателям и прежде всего царю. Пушкин вынужден был отчитываться в нарушении обещания — вместо предполагавшейся «Истории» нескольких царей (Петра I и его наследников), он написал и представил царю-цензору «Историю» мятежного мужика. Оттого, как бы оправдываясь, Пушкин писал в заключение: «Историческая страница, на которой встречаются имена Екатерины, Румянцева, двух Паниных, Суворова, Бибикова, Михельсона, Вольтера и Державина, не должна быть затеряна для потомства»².

¹ Сводку всех материалов по истории этого вопроса см. в кн.: Оксман Ю. Г. — От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина до «Записок охотника» И. С. Тургенева. Саратов, 1959, с. 5—18, 100—102.

² Здесь и далее во всех главах произведения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. М.—Л., 1949 (кроме особо отмеченных случаев).

Из сказанного ясно, что произошло изменение первоначального плана (возникшего в 1827 году) немедленно приступить к работе над «Историей Петра I». Пушкин обратился с просьбой о допуске в архивы только в 1831 году, обещая при этом лишь «со временем» написать «Историю Петра Великого и его наследников», а в 1833 году он уже извещал, что труд этот «оставлен». Изменению этого намерения способствовал возникший с 1830 года с новой силой интерес к французской истории и французской революции прежде всего. Пушкин внимательно следил по газетам за ходом событий июльской революции 1830 года. Стремясь понять ее связь с революцией 1789 года, он обращается к трудам французских историков, в частности Тьера и Гизо, которые стали министрами нового правительства. В особенности Пушкина интересует в их трудах характеристика европейского и французского феодализма, история которого объясняла причины возникновения и победы французской революции конца XVIII века.

Сочинения Гизо 1820-х годов давали Пушкину четкое представление о характере этого феодализма. «Исходя из тезиса о происхождении феодализма вследствие завоевания галлов франками,— пишет Б. В. Томашевский о взглядах Гизо,— он показывал, как борьба между завоевателями и побежденными превратилась в классовую борьбу между «владельцами» (т. е. земельной феодальной аристократией) и народом (третьим сословием). В 1820 г. в брошюре «Правительство Франции после Реставрации» он писал: „Революция была войной, подлинной войной, подобно войне между чуждыми народами. Вот уже более тринадцати веков, как во Франции было два народа: победители и побежденные. Уже тринадцать веков побежденные боролись против ярма победителей. Наша история есть история этой борьбы. В наши дни было дано решительное сражение: оно называется Революцией“»¹.

Изучение трудов французских историков углубляло историзм Пушкина, расширяло сферу его применения и, главное, обогащало новым — социологическим подходом к явлениям прошлого и настоящего. Их учение о классовой борьбе сосредоточивало внимание на изучении общественного строя, имущественных отношений, классовой структуры общества, взаимоотношений «владельцев» земли с земледельцами-крестьянами, которые и составляли

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 199.

«черный народ». Социологизм мышления Пушкина уже явно начал обозначаться в 1830 году. Его первая победа в художественном творчестве — драматическая сцена «Скупой рыцарь». Но социальное мышление порождало и совершенно новое понимание содержания исторического исследования — не истории политики, культуры, а именно социальной истории, истории имущественных отношений и возникших на этой основе противоречий между сословиями.

Вот почему, когда идеи Гизо об исторической роли феодализма были подхвачены Н. Полевым в его «Истории русского народа», Пушкин в 1830 году выступил с критикой его концепции русской истории. В январе — феврале 1830 года в «Литературной газете» были напечатаны две статьи-рецензии на первый том «Истории русского народа» (1829). В 1830 году вышел второй том сочинений Полевого. Пушкин, живя в Болдине, начал писать новую рецензию. Сохранившийся черновик свидетельствует о быстром развитии социологического начала в историзме Пушкина.

Пушкин решительно возражает против механического перенесения концепции Гизо на русскую историю: «Вы поняли великое достоинство французского историка. Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада». Главное отличие русской истории от французской истории — отсутствие феодализма: «Дело в том, что в России не было еще феодализма».

В чем смысл этого спора Пушкина с Полевым по вопросу о феодализме? На этот вопрос в свое время ответил Б. В. Томашевский: «Для Пушкина это было не только вопросом о национальном своеобразии русского исторического процесса. В истории западного феодализма Пушкин наблюдал развитие революционного третьего сословия, являвшегося главным фактором революции. В результате русского исторического процесса Пушкин не усматривал к началу XIX в. наличия в социальной структуре России класса, равного по своей революционности французской буржуазии конца XVIII в., и делал из этого пессимистические выводы. «Феодализма у нас не было, и тем хуже», — писал он в своих возражениях на «Историю» Полевого»¹.

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 200.

С этих позиций Пушкин и решил после тщательного изучения общественного строя Франции, противоречия которого вызвали революцию, написать «Историю французской революции». Началось собирание новых материалов — нужно было пополнить коллекцию ранее собранных фактов, познаться с еще не прочитанными книгами по истории французской революции. В июне 1831 года в письме Е. М. Хитрово он сообщает, что «предпринял исследование (étude) Французской революции», и потому просит достать через ее зятя, австрийского посла Фикельмона, запрещенные в России два труда — «Историю французской революции с 1789 до 1814 г.» Минье (1828) и десяти томную «Историю французской революции» Тьера (1828).

Работа над «этюдом» о французской революции проходила в напряженной международной обстановке — революция в Париже, революция в Бельгии (сентябрь 1830), восстание в Варшаве (ноябрь 1830). Тревожно было и в России — в ряде губерний прошли холерные бунты (1830—1831). Социальные проблемы стали определять общественную жизнь европейских стран и России. Поэтому свое сочинение о французской революции Пушкин начинал словами: «Прежде нежели приступим к описанию преоборота, ниспровергнутого во Франции все до него существовавшие постановления, должно сказать, каковы были сии постановления».

Цель пушкинского «этюда» выявить социальные причины французской революции (отсюда изучение тех «постановлений» и законов, которые были ниспровергнуты революцией). На конкретном историческом, всемирно важном событии предстояло раскрыть закономерности социального развития европейских стран, в том числе и России.

Работа над «этюдом» о французской революции не была завершена. Видимо, она была брошена зимой 1831 года, когда начались архивные разыскания Пушкина. В феврале 1832 года Николай I, помня обещание Пушкина написать историю Петра Великого и его наследников, присылает ему «Полное собрание законов Российской империи». Это «Собрание» — бесценный документ, ибо в нем опубликованы «постановления», изданные Петром I и его преемниками; на их изучении и решает Пушкин сосредоточиться.

В момент написания «этюда» Пушкину были уже хорошо известны «постановления» королевской Франции,

породившие те социальные противоречия между имущими (землевладельцами) и неимущими (безземельными крестьянами) сословиями страны, которые привели в 1789 году к революции и к победе неимущих над имущими во главе с королевской властью.

В истории России был свой симптоматический и беспримерный по масштабам, но неудачный по результатам «преоборот» — народное восстание, возглавленное Пугачевым. Почему оно возникло? Что вызвало двухлетнюю гражданскую войну, потрясшую империю? Каковы ее социальные причины и последствия? Призрак пугачевщины пугал дворян и самодержавие уже более шестидесяти лет. Но за все это время не было даже попыток серьезного изучения этого грандиозного события.

Интерес переместился с французского «преоборота» на русский. Естественно, при изучении «Полного собрания законов Российской империи» — «постановлений» Петра I и его наследников, которые в 1773 году и привели к народному восстанию, — привлекли прежде всего внимание Пушкина-художника. В двадцатом томе Свода законов поэт обнаружил множество материалов, связанных с восстанием Пугачева: манифесты Екатерины II, ее именные указы, «наставления», а также сенатские указы, заполненные материалами судебных разбирательств дел плененных мятежников — Пугачева и его товарищей. Среди этих официальных документов особое внимание Пушкина привлекла «Сентенция 1775 года января 10. О наказании смертной казнию изменника, бунтовщика и самозванца Пугачева и его сообщников. С присоединением объявления прощаемым преступникам». Там-то и обнаружил Пушкин имя Михаила Шванвича — дворянина из «хорошей фамилии», который перешел на сторону Пугачева. Так возник план произведения, героем которого оказывался дворянин-пугачевец. Судьба родившегося замысла романа о пугачевском восстании теперь зависела от результатов специального изучения русской истории под углом зрения ее социального развития. «История Пугачева» раскрывала причины, породившие войну народа за свою свободу.

Написание «Истории Пугачева» потребовало от Пушкина не только громадного труда¹, но и мужества.

¹ Наиболее подробно этот вопрос рассмотрен в двух монографиях: Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, 1963; Овчинников Р. В. Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева»). Л., 1969.

Пушкин хорошо знал, что особую ярость дворян и царских чиновников вызовут его оценки восстания, противоречащие традиционным правительственным версиям о характере и причинах пугачевского бунта.

Закономерен в этих обстоятельствах вопрос, какую цель преследовал Пушкин, работая над «Историей Пугачева» и печатая свой труд? Довольно широко бытует политическое объяснение этой цели — повлиять на Николая I, чтобы он занялся крестьянским вопросом, подсказать ему мысль о необходимости ликвидировать крепостное право сверху, во избежание новой пугачевщины. Вот одно из таких объяснений, принадлежащих историку: «приступая в 1833 г. к изучению Пугачевского восстания, Пушкин руководствовался стремлением осмыслить на историческом фоне Крестьянской войны 1773—1775 гг. острейшие политические проблемы российской действительности 1830-х годов». «Содержанием своей книги, в особенности «Замечаниями о бунте», поданными Николаю I 26 января 1835 г., Пушкин указывал (в завуалированной, конечно, форме) на необходимость проведения коренных преобразований в положении русского крестьянства, имея в виду, прежде всего, его полное освобождение от крепостной зависимости»¹.

Здесь эта мысль, высказываемая многими учеными, никакими фактами не подкрепляется. Просто автор исследования исходит из традиционного убеждения, что никакой эволюции у Пушкина не было, и потому воззрения поэта эпохи «Стансов», когда он верил в возможность проведения Николаем I политики просвещенного абсолютизма, свободно переносит на Пушкина середины 1830-х годов. Отрицание эволюции противоречит реальной общественной позиции Пушкина, всему его творчеству. Во всяком случае, социальные, политические и исторические воззрения Пушкина 1833 года — после написания «Истории Пугачева» — принципиально отличаются от воззрений 1826—1827 годов. Взгляды Пушкина приобрели качественно новый характер; они обогатились в первую очередь выводами, которые сделал Пушкин из изучения французской революции и из художественного исследования восстания Пугачева.

Изучающие «Историю Пугачева» обязаны разделять цель ее написания и практическое использование печатного

¹ Овчинников Р. В. Пушкин в работе над архивными документами, с. 15.

экземпляра книги и «Замечаний о бунте» при передаче их царю.

Исследование величайшего крестьянского восстания XVIII века осуществлялось с целью понять и раскрыть закономерности социального развития России, с позиций историзма искать ответ на главный и мучительно трудный вопрос — какой социальной силе выпадет жребий покончить с рабством в России и осуществить идеалы свободы.

«Замечания о бунте» как некий итог «Истории Пугачева» писались и передавались Николаю I с мыслью, как справедливо писала Н. Н. Петрунина, «дать в руки императору исторический материал для размышления по поводу крестьянской проблемы и подсказать ему (в нейтральной форме примечаний к собственному труду) «необходимость многих перемен» (IX, 376) в общественном и государственном строе России»¹.

Зная о настойчивом интересе царя к крестьянскому вопросу, Пушкин-реалист не мог не использовать свой труд и в практическом плане. Крестьянский вопрос давно стоял в повестке дня. Если Николай I отважится его решать, то пусть свою роль сыграет и его, пушкинский, труд. Оттого он и сопровождал «Историю Пугачева» специально написанной запиской — «Замечания о бунте».

Утверждать же, что целью написания «Истории Пугачева» было желание помочь царю советом, значит умалять значение этого программно для Пушкина сочинения и навязывать ее автору чуждую ему роль советодателя императору.

Концепция создаваемого труда по социальной истории русского народа в известной мере определялась теми соображениями, которые были высказаны в критических заметках на второй том «Истории русского народа» Н. Полевого. В рецензии Пушкин указывал, что историк русского народа обязан на основании исследования реального материала отказаться от схемы Гизо и найти «другую мысль и другую формулу», характерную именно для социального развития России. Эту другую мысль и формулу и искал Пушкин, изучая народное восстание под руководством Пугачева.

¹ Как увидела свет «История Пугачева». В кн.: Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 127.

Новый теоретический уровень историзма Пушкина, сформировавшийся к 1833 году, объясняет, почему «История Пугачева» явилась рубежом в его идейном развитии. Пушкин был готов в ходе исследования истории народа в момент его революционного возмущения обнаружить нужное решение насущных и важнейших проблем настоящего и будущего России, найти ответ на главный вопрос — какая общественная сила в России, где нет буржуазии, совершит в будущем «преоборот», отменит старые постановления, примет новые, утвердит свободное общество и справедливые основы социального строя.

«История Пугачева» была в основном завершена в ноябре 1833 года, в Болдине. По возвращении в Петербург Пушкин, через Бенкендорфа, в декабре передает рукопись Николаю I. 29 января 1834 года рукопись с замечаниями императора возвращается Пушкину. До июля шла подготовка рукописи к печати. Издано сочинение Пушкина под новым названием (его дал Николай I) — «История пугачевского бунта» — в конце декабря 1834 года¹.

2

Первая глава «Истории Пугачева» посвящена выяснению того, какие «постановления» русского правительства вызвали великое народное возмущение. Пушкин начинает с исторической справки; в XVI веке донские казаки появились на реке Яик и начали расселяться там, заняв огромную территорию, которую они охраняли от набегов «неприятных племен». В царствование Михаила Федоровича вольные казаки просили государя «принять их под свою высокую руку».

Царь понимал, что ему преподнесли щедрый дар: «поселение казаков на бесхозном Яике могло казаться завоеванием, коего важность была очевидна». Казаки и царь договаривались как равные стороны; Михаил Федорович был справедлив: «Царь областал новых подданных и пожаловал им грамоту на реку Яик, отдав им ее от вершины до устья и дозволя им *набираться на житье вольными людьми*».

¹ Подробно об истории подготовки рукописи к печати, об исполнении указаний «высочайшего цензора» и о дополнениях, сделанных Пушкиным в рукописи после ее цензуры, см. в кн.: Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина, с. 128—158.

Несомненно, Пушкин помнил, что столетием раньше такие же донские вольные казаки, преследуемые Иваном IV, решившим покончить с их независимостью, скрылись «от мщения российского самодержца» — ушли за Урал, в Сибирь. Под руководством атамана Ермака они освободили от татарского ига просторы Сибири, установив у народов, искони населявших эти края, «справедливые порядки». Завоевав Сибирь, изгнав «пришельца» Кучума, подчинив себе огромные пространства Сибири, казаки вступили в переговоры с царем. Переговоры увенчались успехом: Иван IV принял Сибирь из рук вольных казаков, оставив Ермака во главе завоеванных земель.

Оба исторических примера красноречиво свидетельствовали о народной инициативе, о полезных для отечества действиях вольных казаков, о признании царями их заслуг и их прав. О походах донских казаков под руководством Ермака в Сибири Пушкин мог знать из разных источников. Он был знаком с радищевским сочинением «Сокращенное повествование о приобретении Сибири», напечатанным в шестом томе «Собрания оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева», который вышел в 1811 году. Это издание было у Пушкина.

Обласканные Михаилом Федоровичем, пишет Пушкин, казаки вернулись на свои земли и жили по заведенным ими обычаям, по «постановлениям», принятым самим народом: «Яицкие казаки послушно несли службы по наряду московского приказа; но дома сохраняли первоначальный образ управления своего. Совершенное равенство прав; атаманы и старшины, избираемые народом, временные исполнители народных постановлений; круги, или совещания, где каждый казак имел свободный голос и где все общественные дела решены были большинством голосов».

Весь этот заведенный порядок вольной жизни был нарушен самовластным царем Петром I — он «принял первые меры для введения Яицких казаков в общую систему государственного управления». «Казаки возмутились, сожгли свой городок с намерением бежать в киргизские степи, но были жестоко усмирены... Сделана была им перепись, определена служба, и назначено жалованье. Государь сам назначил войскового атамана».

После смерти Петра I возникли раздоры «между войсковым атаманом Меркурьевым и войсковым старшиною Логиновым и разделение через то казаков на две стороны: Атаманскую и Логиновскую, или народную».

Включение в «Историю» данного эпизода примечательно: оно свидетельствует о понимании Пушкиным смысла разделения казачества на состоятельных, влиятельных и бедных, находящихся под властью поставленного правительством атамана. Разделение это раскрывает социальное расслоение казачества. Большую часть бедного казачества Пушкин именует народной!

Но и при Петре, и при его преемниках большинство предписаний осталось без исполнения. Выполняться петровские предписания начали с восшествия на престол Екатерины II. Казаки стали жаловаться на «различные притеснения» и, в частности, «на удержание определенного жалованья, самовольные налоги и нарушение старинных прав и обычаев рыбной ловли». Казаки жаловались, а чиновники не считали нужным разбирать их жалобы. Тогда начался протест: «казаки неоднократно возмущались», но военное начальство, представлявшее правительство, «прибегло к силе оружия и к ужасу казней». Казаки «покушались довести до сведения самое императрицы справедливые свои жалобы». Посланные к императрице полномочные представители казачества были схвачены по повелению президента Военной коллегии графа Чернышева, в Петербурге «заключены в оковы и наказаны как бунтовщики».

Исследование исторического материала показало Пушкину, что самодержавная власть нарушила обещания, дарованные казакам права, стала чинить притеснения, отняв главное — вольность, а на их справедливые жалобы и требования ответила жестокими репрессиями. Так на протяжении полувека (первые антиказачьи указы Петра I были изданы в 1720 году) нагнеталась напряженная обстановка, испытывалось терпение вольных казаков, защищавших свои права. Однако терпению пришел конец: казаки стали возмущаться открыто. Их мятежи жестоко подавляли, «но наказания уже не могли смирить ожесточенных». 13 января 1772 года (у Пушкина ошибочно написано 1771) в ответ на требование казаков генерал-майор Траубенберг велел стрелять в собравшихся казаков — «произошло сражение; мятежники одолели», Траубенберг был убит.

Казаки вновь послали выборных делегатов в Петербург для объяснения и подтверждения своих прав. В ответ на Яик прибыла карательная экспедиция, жестоко расправившаяся с непокорными, и «прежнее казачье правление

было уничтожено»: «зачинщики бунта наказаны были кнутом; около ста сорока человек сослано в Сибирь; другие отданы в солдаты». Правительство торжествовало победу, «но спокойствие было ненадежно». «То ли еще будет! — говорили прощенные мятежники, — так ли мы тряхнем Москвою».

Справедливое недовольство нельзя было подавить жестокими расправами. «Все предвещало новый мятеж, — заключает Пушкин историческую «справку» о причинах возникновения мятежа на Яике. — Недоставало предводителя. Предводитель сыскался». Так впервые Пушкин, создавая социальную историю народа, объяснил причины восстания, рассмотрел ту политику правительства, которая вызвала народное возмущение. Он утверждал, что пугачевское восстание порождено социальной политикой самодержавия, несправедливыми «постановлениями» правительства. В этой связи следует напомнить примечательный автокомментарий Пушкина к первой главе, в котором он обнаженно раскрывает ее смысл. После выхода из печати «Истории пугачевского бунта» реакционный рецензент Броневский заявил по поводу первой главы, что она «не имела, как думаем, никакой нужды», равно как и данные, вошедшие в примечания, — обширные выписки из книги Левшина, которой пользовался Пушкин. Автор «Истории Пугачева» ответил рецензенту и в ответе открыто высказал свое намерение — именно в первой главе объяснить причины народной войны: «Полное понятие о внутреннем управлении яицких казаков, об образе жизни их и проч. необходимо для совершенного объяснения пугачевского бунта» (подчеркнуто мной. — Г. М.).

Первая глава раскрывала обстоятельства вызревания бунта в среде казачества, вождем которого стал Пугачев. Но документы, собранные Пушкиным, свидетельствовали, что социальная база восстания непрерывно расширялась — к казакам пристали взятые в плен солдаты регулярной армии, «работные люди» уральских заводов, угнетенные национальности Урала (а позже и Заволжья) и крепостные крестьяне. При этом роль крепостных в ходе быстро распространявшегося по России восстания все время увеличивалась. Перед Пушкиным вставала задача объяснения причин, которые толкали на бунт, на участие в восстании этих групп. Вот почему красной нитью через всю «Историю Пугачева» проходит выяснение этих причин, объяснение беспрестанно разраставшегося восстания.

Уже во второй главе открывается «тайна бунта» — та сила, которая подвигла ранее покорных людей на бунт. Пугачев с маленьким отрядом подошел к Илецкому городку и повелел его атаману Портнову сдать крепость и соединиться с ним. Атаман отказался выполнить приказ. Пугачев «обещал казакам пожаловать их *крестом* и *бородю* (илецкие, как и яицкие, казаки были все староверцы), реками, лугами, деньгами и провиантом, свинцом и порохом, и вечною вольностью...». В ответ казаки связали своего атамана «и приняли Пугачева с колокольным звоном и с хлебом-солью».

И так продолжалось на всех этапах восстания. Вот почему, несмотря на поражения, Пугачев все время «усиливался»; разгромленный в одном месте, он уходил в другой район, и там возрождалась его армия. Масштаб восстания принял воистину грандиозный характер, когда Пугачев перешел Волгу и вторгся в центральные районы России — в русские деревни и города. Что же определило успех восстания? Пугачев отменил старые «постановления», уничтожил созданные властью и дворянством порядки и объявил новые «постановления»: «Пугачев объявил народу вольность, истребление дворянского рода, отпущение повинностей и безденежную раздачу соли». Результат объявления новых «постановлений» не замедлил сказаться: «Вся западная сторона Волги встала и предалась самозванцу. Господские крестьяне взбунтовались; инсверцы и новокрещенные стали убивать русских священников».

Приведенные Пушкиным документы, факты, манифесты Пугачева вскрывали социальную закономерность народного восстания — восставали различные группы угнетенного, бесправного трудящегося народа, восставали нищие против имущих, восставали за свободу и землю, нищие и обездоленные сражались со своими угнетателями — царской администрацией, дворянами. Изучение трудов историков французской революции, знакомство с газетами, в которых освещался ход революционных событий во Франции в 1830 и 1831 годах, помогали понять типологическую общность выступления трудящихся масс против своих угнетателей во Франции и в России. Социальные отношения вскрывали закономерность борьбы сословий и классов. Это открытие французских историков Пушкин имел возможность проверить и подтвердить своей «Историей Пугачева».

Опыт французской революции 1789—1793 годов помогал людям XIX столетия разобраться в смысле новых революций и восстаний. Изучение восстания Пугачева позволило Пушкину увидеть важнейшую «тайну» века — неизбежную борьбу неимущего класса с классом имущим. Пушкин, изучая пугачевское восстание, увидел и констатировал раскол нации на две социально-враждебные группы; описал борьбу двух «народов» — «угнетенных и угнетателей». В «Замечаниях о бунте» этот вывод сформулирован по-пушкински лаконично. «Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства».

Социальный опыт французской революции и восстания Пугачева формировали представление Пушкина об исторической неизбежности революции¹. В то же время он отчетливо видел те объективные обстоятельства, которые снимали с повестки дня современности вопрос о русской революции.

Социальное исследование общественной жизни России XVIII века позволило Пушкину не просто отказаться от «формулы Гизо», но открыть другую, «русскую формулу» развития России. В России не было буржуазии, которая, как во Франции, возглавила бы революцию, и «русская формула» и выдвигала крепостное крестьянство, «черный народ» — угнетенную, бесправную трудящуюся массу — в качестве той силы исторического развития, которая определяла исход и военных событий, и экономических преобразований. Но историческое исследование подтверждало, что сам народ от поднятого им восстания, от

¹ Уже давно пушкинисты отмечали, что в 1830-е годы «Пушкин постоянно останавливается на вопросе об идеологической подготовке революции». При этом «размышления Пушкина о судьбах западного феодализма тесно связаны с разрешением вопросов о будущей революции в России. Единственным революционным классом в России Пушкин считал крестьянство» (Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 187). При этом ученый считал нужным опереться на более раннее мнение, высказанное еще в 1935 году: «Все это дает основание заключить, что весь интерес Пушкина в 30-х годах к западноевропейской истории, его работа о французской революции, его замыслы средневековых драм связаны больше всего с его размышлениями о судьбе тех же классов в России и диктовались стремлением предугадать по аналогии возможность и характер грядущих «возмущений» (Бонди С. М. Комментарий к «Сценам из рыцарских времен». — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7. Л.—М., 1935, с. 650).

проявленной активности и энергии ничего не получал. Впервые об этом Пушкин сказал в трагедии «Борис Годунов».

«Черный народ» беспрестанно восставал против социальной несправедливости. Но закономерная, справедливая борьба народа всякий раз оканчивалась его поражением, восстания и бунты решительно подавлялись, побеждала самодержавная власть, жестоко расправлявшаяся с бунтовщиками. Та же судьба постигла и восстание Пугачева. Пушкин констатировал: «Разбирая меры, предпринятые Пугачевым и его сообщниками, должно признаться, что мятежники избрали средства самые надежные и действительные к своей цели. Правительство с своей стороны действовало слабо, медленно, ошибочно». И, невзирая на это, победило правительство, потерпел поражение народ, восставший за правое дело, выбиравший в своей борьбе самые надежные средства.

Так была открыта трагедия русского бунта. Вот почему «формула» социальной истории России, выдвигавшая народ как решающую силу будущего обновления отечества, органически включала в себя и трагизм исхода справедливой борьбы за свободу. Трагизм, как увидим, обусловил характер изображения и восстания Пугачева, и самого народного вождя.

Но и позиция Пушкина, художника и мыслителя, поднявшего после событий 14 декабря 1825 года кардинальный вопрос русской общественной жизни — о будущей русской революции, ее причинах, движущих силах и ее исторической судьбе, — исполнена трагизма.

Проблема трагического в «Истории Пугачева» требует своего рассмотрения и определения.

В чем Пушкин видит трагедию русского бунта? Прежде всего в том, что социально закономерные восстания против чудовищного рабства в России, восстания, постоянно потрясавшие государство и грозившие дворянству, неизбежно кончались поражением народа. Французская революция учила, что победа приходит тогда, когда народная масса имеет руководителя. В России не было той силы, которая могла бы возглавить народную борьбу за свободу, — это видел и понимал Пушкин.

Отсюда стихийный характер «русского бунта». Стихийность неумолимо сводила на нет все попытки придать движению хоть в какой-то степени организованный, разумно управляемый характер. Стихийность аккумуляиро-

вала в себе огромные разрушительные силы. Тяжесть порабощения поднимала «мертвого в законе» раба на своих угнетателей, пробуждала ярость и месть, которые и обрушивались на конкретного виновника бедственного положения — своего помещика. Восстание Пугачева с особой и страшной наглядностью проявило разрушительную силу народной ненависти к угнетателям — восставшие беспощадно расправлялись с помещиками и чиновниками, громили и жгли барские усадьбы и города, убивали тех, кто был причиной их нищеты и бедствий, кто низвел «питателей отечества» до положения скота, кто заставлял их работать от восхода до захода солнца, кто продавал себе подобных с публичного торга.

Стихийные восстания победить не могли — значит, они несли только разрушения и новые бедствия, — побежденные подвергались жестоким наказаниям за бунт. Но проходило время, и восстания вспыхивали вновь...

Трагизм русского бунта и порождал трагизм убеждений Пушкина, — где же был выход? Разрушительная сила стихии приводила в смятение Пушкина. Она грозила России, ее существованию как государству, ее будущему, ее культуре. Приковывала внимание и жестокость борьбы. Многочисленные документированные факты жестокости позволяли неоднозначно относиться к этому явлению. Как ни страшны были расправы с помещиками — их можно было объяснить веками накапливавшейся ненавистью к угнетателям. Сам ожесточенный характер борьбы социально непримиримых врагов объяснял жестокость с обеих сторон — и пугачевцев, и правительственных войск.

Свобода — была лозунгом, который объединял восставших. Но, даруя вольность и землю, Пугачев призывал к «истреблению дворянского рода». И призыв осуществлялся практически. Заняв, например, Саратов, «Пугачев повесил всех дворян, попавшихся в его руки, и запретил хоронить тела». В этом категорическом приказе — повесить всех дворян, попавшихся в руки, — уже проявлялся произвол. Разные были дворяне, а вешали тех, кто попался. Та же логика определяла действия карателей: «...Михельсон пошел к Казани. Навстречу ему поминутно попадались кучи грабителей, пьянствовавших целую ночь на развалинах сгоревшего города. Их рубили и брали в плен». Зачем было рубить тех, кто не сопротивлялся и сдавался в плен? В этом не было ни смысла, ни оправдания.

Но подобных фактов было немало. Жестокая борьба пробуждала страшные инстинкты, сила и власть давали простор произволу, пьянили вседозволенностью; веками вырабатывавшийся человечеством нравственный кодекс безжалостно растаптывался. Вот эта стихия произвола и пугала, и тревожила, и мучила Пушкина.

Но он честно рассказывал суровую правду. «Пугачев бежал по берегу Волги. Тут он встретил астронома Ловица и спросил, что он за человек. Услыша, что Ловиц наблюдал течение светил небесных, он велел его повесить *поближе к звездам*». Повесил просто так, да еще пошутил. Произвол отучал сдерживать страсти. «Молодая Харлова имела несчастье привязать к себе самозванца» — он сделал ее наложницей. Близость Харловой к Пугачеву «встревожила подозрения ревнивых злодеев». Они потребовали расстрела Харловой. «Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу». Она была расстреляна вместе с семилетним братом.

Пушкин внимательно исследует поведение людей во время восстания. Жестокость и зверство не есть проявление врожденных пороков непросвещенных мужиков. Пугачев может быть и справедливым, и мудрым, и человечным. Но он может «предать» близкую ему женщину, повесить случайно попавшегося астронома... Стихия восстания и пробуждавшийся произвол высвобождали страсти из-под контроля разума и воли. И Пугачев, и его друзья — обыкновенные люди, а не кровопийцы и изверги. Но в обстоятельствах своеволия они оказывались и жестокими, и беспощадными не только к врагам, но вообще с легкостью относились к человеческой жизни — своей и чужой, была им «чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка».

Пушкин понимал, что смысл революции (например, французской) или пугачевского восстания нельзя сводить к преступлениям, разгулу произвола, дикой жестокости. Видимо, действия русских мятежников он определял по аналогии с тем, что происходило во Франции во время революции. В библиотеке Пушкина была книга участника французской революции Байёля, в которой он так отвечал мадам де Сталь, упрекавшей революционеров в преступлениях и жестокости: «преступления, которые могли быть совершены во время революции, сами не составляют революции». Их можно оценить «только при

условии точного понимания всех сторон этого великого события»¹.

Признавая глубокий социальный и гуманный смысл борьбы за свободу, борьбы с многовековым рабством и режимом насилия, Пушкин видел и то, как в ходе стихийного русского бунта обесцениваются и человек, и человеческие чувства, какая беда угрожает культуре, какая разрушительная стихия начинает управлять событиями. Но, показав эти явления, предупреждая будущие поколения, не скрывая своих чувств и мыслей, Пушкин не отказался от главного вывода — о социальной закономерности борьбы за свободу, о неизбежности революции в России.

Судьбу русской революции могло решить только будущее. Великой же победой Пушкина — мыслителя и художника — и было не угасавшее в нем стремление к преодолению трагизма своих убеждений, его поиски так нужной ему и России истины. И эту истину он нашел — единственной силой, которая когда-то в будущем завоеует и утверждает свободу в России, является сам угнетенный народ.

Потому уже в «Истории Пугачева» с новых позиций Пушкин начал художественное познание народа. Это познание будет продолжено и в последующих произведениях, и с особенной полнотой в «Капитанской дочке».

О народной войне в «Истории Пугачева» писал не ученый, но художник, глубоко и серьезно, профессионально занимавшийся изучением истории. Пушкин-художник сумел познать и передать народную точку зрения на восстание Пугачева, посмотреть на великую борьбу за вольность глазами самого народа. Этим обусловлена особая природа художественного и фольклорного начала в «Истории Пугачева».

Документы свидетельствовали, что правительство жестоко подавило восстание («Казни, произведенные в Башкирии генералом князем Урусовым, невероятны. Около 130 человек были умерщвлены посреди всевозможных мучений!»; «Остальных человек до тысячи (пишет Рычков) простили, отрезав им носы и уши» и т. д.). Самодержавие любыми средствами стремилось сохранить крепостное право.

Но, пожалуй, самым разительным актом этой политики явилось демонстративно подчеркнутое нежелание правительства рассмотреть причины восстания и принять меры к пресечению незаконных действий помещиков и властей, к смягчению ига рабства.

¹ См.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция, с. 194—195.

Единственной реакцией правительства были казни, дикие расправы с мятежниками и, наконец, приказ Екатерины II — забыть о восстании. В одной из редакций «предисловия» к «Истории Пугачева», от которого пришлось отказаться по цензурным обстоятельствам, Пушкин писал: «Во время самого бунта запрещено было черному народу говорить о Пугачеве; по усмирении бунта и казни главных преступников императрица, прекратив судебное следствие по сему делу (после жесточайших казней мятежников! — Г. М.), повелела предать оное забвению». Предать забвению — значило официальное приказание забыть навсегда о восстании.

Но забыть о нем ни правительство, ни дворяне, ни — самое главное — народ не могли. Пушкин демонстративно опубликовал свои записи бесед в Оренбургской и Казанской губерниях с людьми, которые знали и помнили рассказы о Пугачеве его современников. Раздел этот был озаглавлен: «Записи устных рассказов, преданий, песен». Записи свидетельствовали, что не забывал народ славную пору своей борьбы за вольность. Оттого и «Историю Пугачева» Пушкин кончал полемической фразой: «В конце 1775 года обнародовано было общее прощение и повелено всё дело предать вечному забвению. Екатерина, желая истребить воспоминание об ужасной эпохе, уничтожила древнее название реки, коей берега были первыми свидетелями возмущения. Яицкие казаки переименованы были в Уральские, а городок их назвался сим же именем. Но имя страшного бунтовщика гремит еще в краях, где он свирепствовал. Народ живо еще помнит кровавую пору, которую — так выразительно — прозвал он *пугачевщиною*».

Народ оттого и помнил «страшного бунтовщика», «славного мятежника», что причины, вызвавшие восстание, «постановления» правительства, обрекавшие миллионы людей на рабство, бесправие и нищету, оставались неизменными. Память о прошлом была обращена в будущее.

3

Социальный анализ причин пугачевского восстания открыл Пушкину непримиримость интересов дворянства и крестьянства. Закономерно в этой связи возникает вопрос, требующий своего исследования и реше-

ния, — как эти выводы сказались на пушкинской политической концепции русского дворянства, повлияли они или нет на его прежние представления об исторической роли дворянства, его положении в современности, его миссии в будущем, в политической жизни страны, в общественном движении.

Взгляды эти сложились у Пушкина после событий 14 декабря 1825 года и с наибольшей отчетливостью, в строгих и лаконичных формулах были зафиксированы в произведениях, написанных с 1827 по 1830 год включительно. Но тема дворянства продолжала волновать Пушкина и в последующие годы; до конца его жизни она будет подвергаться пристальному рассмотрению в художественных произведениях — законченных и неоконченных, в публицистических и критических заметках и планах статей. Как же Пушкин трактовал, понимал и решал тему дворянства на протяжении последних десяти лет жизни?

Тридцатые годы, как мы знаем, характеризуются динамизмом развития убеждений поэта — исторических, политических, социальных, эстетических. Развитие означало эволюцию. Пушкиноведение априори полагает, что взгляды Пушкина на дворянство не менялись. Оттого на протяжении многих десятилетий пушкинская концепция русского дворянства рассматривается как некая устойчивая сумма раз и навсегда сложившихся в конце 1820-х годов взглядов, которые поэт повторял из года в год.

Условием исторического понимания пушкинских воззрений на дворянство является их рассмотрение в эволюции, в связи с изменением всех убеждений поэта. И еще одно условие — должно учитывать, что эти воззрения включают в себя многоаспектное рассмотрение дворянства. Пушкин видит его в разных ракурсах и, когда пишет о дворянстве, всегда имеет в виду конкретное его бытие, строго определенную сферу его жизни, его действия, его поведения. Исследователь обязан рассматривать пушкинские взгляды в их конкретности, ибо отношение Пушкина зависит от того, в каком общественном ракурсе в том или ином случае он рассматривает дворянство.

Пушкинские убеждения и мысли о дворянстве, как они выразились в произведениях и письмах, дают основание выделить по меньшей мере четыре аспекта, или функции, которые особенно интересуют поэта:

Политическая роль дворянства — в прошлом, настоящем и будущем — более всего волнует Пушкина, ее он

чаще всего рассматривает. Пожалуй, оценка этой роли наиболее энергично менялась на протяжении десяти лет;

Социальная позиция дворянства — в данном случае Пушкин прежде всего исследует отношения между дворянами и крестьянами. Понимание и решение проблемы самым непосредственным образом связано с эволюцией пушкинских убеждений;

Культурно-историческая деятельность дворянства. Опираясь на объективные факты, Пушкин оценивал вклад дворянских деятелей в русскую культуру, их участие в строительстве культуры новой России. По убеждению Пушкина, и в будущем на этом поприще еще много предстоит сделать просвещенным дворянам, хотя все активнее выступала новая сила — разночинцы;

Дворянство как сфера быта, как общественная среда (прежде всего столичная), то, что называлось высшим светом. Дворянское общество с его обычаями, обрядами и традициями было близко Пушкину. Во многих произведениях поэт подчас сатирически изображал этот свет (в «Евгении Онегине», в «Пиковой даме», в неоконченных повестях, некоторых стихотворениях), и все же он посвоему был ему дорог. Происхождение и сложившиеся дружеские связи и культурные интересы, политические контакты и определенный (аристократический!) стиль, царивший в великосветских гостиных, — все это объясняет в конечном счете привязанность Пушкина к этому миру. Лермонтов упрекал поэта: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной вступил он в этот свет завистливый и душный...», «Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, Зачем поверил он словам и ласкам ложным...» И сам, в то же время, тянулся к этому свету, искал в нем нужных связей, контактов, стремился найти среду и людей, общение с которыми было потребностью... В домах Полевого или Надеждина Пушкин чувствовал бы себя, как говорится, не в своей тарелке...

Тема дворянства в произведениях Пушкина последнего десятилетия существует в этой многоаспектности. Но несомненно определяющим и решающим в пушкинской концепции было понимание политической роли и социальной позиции дворянства. Это понимание менялось, эволюционировало в 1830-е годы.

Представления Пушкина об особой роли дворянства в общественной жизни России, безусловно, сложились и развивались в идеологической атмосфере эпохи дворян-

ской революционности. Политические и социальные проблемы волновали само дворянство. Происходивший в первые десятилетия XIX века раскол в дворянстве определил и различное понимание этих проблем. Четко обозначилось противостояние враждебных лагерей — молодой и старой России, декабристско-революционной и охранительно-реакционной (Шишков, Растопчин и др.). Обособленно держалась группа умеренных, занимавших, так сказать, центристскую позицию (например, Карамзин), хотя она и отстаивала принципы самодержавия и права дворянства владеть крепостными.

Юный Пушкин разделял декабристские взгляды. С наибольшей отчетливостью они определились в 1822 году, когда ссыльный поэт жил в Кишиневе. Ненависть к рабству, страстное стремление содействовать освобождению крестьян сближало Пушкина с декабристами. Еще в Петербурге, до ссылки, общаясь с Николаем Тургеневым, он имел возможность хорошо узнать его взгляды. Опираясь на эти воспоминания, он в 1830 году, в десятой главе «Евгения Онегина», писал:

Одну Россию в мире видя,
Лаская в ней свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И, слово *рабство* ненавидя,
Предвидел в сей толне дворян
Освободителей крестьян.

Любопытно, что почти так же характеризует себя сам Н. Тургенев: «Принадлежа по своему происхождению к классу рабовладельцев, я с детства познакомился с тяжелым положением миллионов людей, которые стонут в России в цепях рабства...» Позже, познакомившись «с либерально настроенными людьми», одушевленными «любовью к общественному благу», он вошел в тайное общество, поскольку им двигала «надежда пробудить интерес к доле рабов среди тех, с кем я сближался, и ускорить таким образом осуществление самого заветного моего желания — освобождения крестьян»¹.

В Кишиневе Пушкин общался с декабристом В. Ф. Раевским, который в 1822 году написал записку-прокламацию «Рассуждение о рабстве». В. Г. Базанов, рассматривавший взаимоотношения Раевского и Пушкина, справедливо писал: «Резко отрицательное отношение к рабству

¹ Тургенев Н. Россия и русские, т. I. М., 1915, с. V—VI.

характеризует в одинаковой мере и Раевского и Пушкина в годы его кишиневской ссылки: Пушкин был охвачен общим настроением кишиневских декабристов и в какой-то мере был соучастником их общего замысла». «В свете новых материалов о Раевском становятся понятными и вполне достоверными застольные речи Пушкина, о которых мы знаем по дневнику князя П. И. Долгорукова»¹.

Действительно, материалы о Раевском позволяют серьезно откомментировать некоторые высказывания Пушкина, записанные Долгоруковым. В дневнике от 20 июля 1820 года он, в частности, записал, что Пушкин за обедом начал спор, во время которого «разгорался, бесился и выходил из терпения. Наконец полетели ругательства на все сословия. Штатские чиновники подлецы и воры, генералы скоты большею частию, один класс земледельцев почтенный. На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а если б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли»².

Нельзя буквально понимать слова Пушкина в записи Долгорукова — их должно рассматривать в общем историческом контексте и, конечно, учитывать, что произносил их Пушкин в споре, когда он «разгорался, бесился и выходил из себя». «Ругательства на чиновников» произносились самими различными деятелями. Карамзин, например, в «Записке о древней и новой России», поданной Александру I, называл грабителями и ворами, взяточниками и дураками губернаторов и высокопоставленных чиновников.

Желание Пушкина видеть повешенными дворян совершенно очевидно не является радищевским призывом к «истреблению дворянского племени». Несомненно, Пушкин имел в виду так называемых дворян-тиранов, помещиков-деспотов, которые бесчеловечно, жестоко относились к своим крепостным. Об этих помещиках-тиранах писал еще в «Вестнике Европы» Карамзин. С гневом говорит о них Раевский в своем «Рассуждении о рабстве»: они «продают детей от отца, отцов от детей», гнусное заведение сералей «сделалось с некоторого времени обыкновением подлых дворян русских».

Подлинную позицию Пушкина мы узнаем из его «Заметок по русской истории XVIII века», написанных 2 августа 1822 года. В ту пору Пушкин верил в революцию,

¹ Б а з а н о в В. Г. Владимир Федосеевич Раевский. Л.—М., 1949, с. 118.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1974, с. 361.

которую готовили его «товарищи и братья», передовые просвещенные дворяне, многие из которых принадлежали к родовой аристократии. Именно эти дворяне, совершив революцию, принесут свободу народу.

Данная возможность даже в этот ранний период мотивировалась историей. В России, утверждал Пушкин в «Заметках», не было феодализма, оттого сложились благоприятные условия для уничтожения рабства и провозглашения свободы. Это оказывалось возможным прежде всего потому, что «существование народа не отделялось вечною чертою от существования дворян».

«Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч.», то есть желания аристократии «ограничить самодержавие», восторжествовали, то они затруднили бы «или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния». Тогда «одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство». Но «хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож», самодержавие не было ограничено аристократами, и «страшное потрясение» — то есть крестьянская революция — более не грозит России.

В начале XIX столетия создались благоприятные условия для освобождения крестьян. Пушкин утверждал: «Нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы».

Подобный оптимизм лишен был исторического обоснования, он питался декабристской верой в возможность побороть зло и добиться ликвидации рабства в России. При этом Пушкин знал, что масса дворян-помещиков является убежденными рабовладельцами, что многие из них заводят у себя в имениях чудовищные порядки (речи Пушкина, записанные Долгоруковым, об этом свидетельствуют). Знал он и о существовании идейных противников освобождения крестьян — Карамзина, например. Еще в «Вестнике Европы», в статье «Письмо сельского жителя», тот от имени помещика утверждал: «Воля, мною им данная, обратилась для них в величайшее зло: то есть в волю лениться и предаваться гнусному пороку пьянства...» Крестьяне «ленивы от природы», и потому только крепостное право спасет их от нищеты и гибели — это право дает помещику возможность заботиться о благосо-

стоянии крепостных, заставляя их работать. «Главное право русского дворянина — быть помещиком, главная должность его — быть добрым помещиком»¹.

Убеждения таких дворян, убеждения Карамзина были чужды Пушкину. Он видел раскол в дворянстве и связывал свою судьбу и свои надежды с теми дворянами, которые целью жизни ставили освобождение крестьян.

Преувеличение роли общественного мнения, недооценка могущества русского деспотического самодержавия, вера, что просвещение неразрывно связано со свободой, — подобные воззрения можно характеризовать как просветительские. «Отсюда и его противоречия и колебание между желанием революционного переворота при условии «просвещенного» руководства и боязнь жестокой, разрушительной, стихийной крестьянской революции с возможным истреблением всего просвещенного дворянства»².

Трагические события 14 декабря 1825 года взорвали эту идиллическую концепцию. «Желание лучшего» не соединило «все сословия», «единодушие» дворянства проявилось в его сплочении вокруг престола императора Николая I, разгромившего восстание — восстание горстки «просвещенных дворян». Дворянская революция была подавлена, но ее идеология еще продолжала оказывать влияние на Пушкина. Конкретный пример — сохранение (с некоторыми, конечно, изменениями) убеждения, что дворянство и в новых условиях явится той общественной силой, которой предназначено осуществить оставшиеся нерешенными вопросы «свободы и просвещения»³.

Кризис дворянской революционности после катастрофы восстания декабристов сказался и на убеждениях Пушкина. Еще до восстания он не верил в его победу. Подавление восстания подтвердило его прежние сомнения. Обстоятельства требовали, чтобы поэт определил свою позицию, и прежде всего политическую. Пушкин и определил ее — договорные отношения с новым императором, основанные на концепции просвещенного абсолютизма.

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1964, с. 290, 292, 296.

² Томашевский Б. В. Пушкин, т. 1. М.—Л., 1956, с. 575.

³ В доносе на журнал И. Киреевского «Европеец» шефу жандармов сообщалось, что в философии и литературе многое «говорится под условными знаками». Согласно им — «просвещение» есть синоним свободы, а деятельность разума означает революцию. См.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 120.

Пушкин готовился занять то общественное положение, к которому стремились французские (Вольтер и Дидро) и русские просветители (Ломоносов, Фонвизин) и просвещенные дворяне (Карамзин), — быть советодателем монарху. Все они, каждый по-своему, стремились, по словам Екатерины II, «учить царствовать». Попробовал «учить» Николай I и Пушкин, написав сначала «Стансы», а потом поэму «Полтава».

Вот в этих общественных и политических обстоятельствах Пушкин и пересматривает свои прежние взгляды на дворянство. Сохраняя идею важной политической роли дворянства в жизни России, теперь он иначе дифференцирует дворянство, выделяя в нем прежде всего две группы — «старинное», родовое, и новое, чиновное. Родовое дворянство, по мысли Пушкина, исторически сложилось в политическую силу, стоящую в оппозиции к трону, призванную представлять народные интересы перед самодержавной властью. Лаконично это выражено в 1830 году в проспекте статьи «О дворянстве» (вторая заметка). Пушкин писал: дворянство — это «потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? Народом или его представителями. С какою целью? С целью иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных предстателей».

Потомственным дворянам противостоит «пожизненное», новое дворянство, даруемое самодержавием своим «наемникам»: «деспотизм окружает себя преданными наемниками, и этим подавляется всякая оппозиция и независимость». Данная пушкинская концепция разделения дворянства на две группы с определением их разных общественных и политических функций сложилась в стройную систему взглядов во второй половине 1820-х годов и на протяжении почти десятилетия в той или иной форме отражалась и воплощалась в публицистических заметках, критических статьях и художественных произведениях («Гости съезжались на дачу», «Роман в письмах», «Дубровский», «Езерский» и др.).

Видимо, само подчеркивание политической функции дворянства в прошлом и настоящем обусловлено политической концепцией власти — просвещенного абсолютизма. Представлялось, что советодателем мог выступать, как правило, дворянин; чувство независимости позволяло ему быть в своеобразной оппозиции к монарху — он не

исполнял раболепно его приказы, а учил царствовать. Старинному дворянству Пушкин предназначал ту же функцию — быть в оппозиции, выступать с требованиями, защищать народ перед тронем.

Разделение дворянства на две антагонистические группы, конечно, обуславливалось практикой русских самодержцев XVIII и начала XIX века, реальным положением русского дворянства. Еще Фонвизин в ряде произведений с гневом писал, что дворянское звание получают царские истопники и денщики. В «Рассуждении о неперменных государственных законах», резко обличая самодержавное правление Екатерины II, он указывал, в частности, что «почтеннейшее из всех состояний, долженствующее оборонять отечество купно с государем и корпусом своим представлять нацию, руководствуемое одною честью, *дворянство*, уже именем только существует и продается всякому подлецу, ограбившему отечество». Там же указывалось, что «знатность, сия единственная цель благородных души, сие достойное возмездие заслуг, от рода в род оказываемых отечеству, затмевается фавором, поглотившим всю пищу истинного любочестия...»¹.

Порядок, введенный Петром I — давать дворянство по достижении определенного чина, — не одобрял и Карамзин. В «Записке о древней и новой России» он писал: «Дворянство есть наследственное... Личные подвижные чины не могут заменить дворянства родового... Надлежало бы не дворянству быть по чинам, но чинам по дворянству...» Карамзин сурово осуждал русских императоров, оскорблявших «дворянство, представляя ему людей низкого происхождения на ступенях трона, где мы издревле обыкли видеть бояр сановитых»².

«Записку» Карамзин написал в 1811 году и передал ее Александру I. Она не распространялась в списках, и ее содержания не знали даже близкие писателю люди. Но можно допустить, что в 1818—1819 годах, когда Пушкин часто навещал Карамзина один или с друзьями — Жуковским и Тургеневым, — прославленный писатель и историограф во время бесед высказывал свои взгляды на родовое дворянство, выражал недовольство реформами Петра I, открывшими доступ в дворянство другим сословиям через чины.

¹ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 265—266.

² Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, с. 127—128, 126.

В то же время следует указать, что вряд ли в данном случае Пушкин опирался на мнение Карамзина: слишком уж по-разному понимали оба писателя функции родового дворянства. Карамзин четко определил положение и роль родового дворянства — «оно было всегда не что иное, как братство знаменитых слуг великокняжеских или царских». Пушкин придерживался совершенно других мыслей: родовые дворяне — не слуги царей, но независимые люди, наделенные правом представлять и защищать интересы народа перед монархом.

Пушкинская позиция ближе к фонвизинской. «Рассуждение...» Фонвизина, как известно, по инициативе племянника писателя, декабриста М. Фонвизина, распространялось среди молодых свободолюбцев, а один из них — Никита Муравьев — актуализировал содержание этого яркого политического документа и обратил его на царствование Александра I. Пушкин вполне мог знать это сочинение. Если это так, то Пушкин и после 14 декабря использовал в своих целях нужные ему идеологические документы декабризма.

В пушкинской концепции русского дворянства не разделение его на родовое и чиновное является главной мыслью (это разделение было объективным фактом жизни), но определение политической роли родовой старинной аристократии. Изучение материалов эпохи и рассмотрение различных мнений русских деятелей XVIII и первой трети XIX века убеждают, что обоснование общественной и политической функции родового дворянства в структуре русского государства как «предстателя» народных интересов перед монархом есть глубоко оригинальная пушкинская концепция. Она не вычитана из книг. Бесперспективными были и будут поиски обязательного книжного источника пушкинских представлений, потому что представления эти явились пушкинским обобщением политического опыта декабристов.

Среди дворянских «освободителей крестьян» было много славных представителей древнего дворянства, старинных фамилий. Они не удовлетворились пребыванием в оппозиции правительству Александра I и мужественно подняли восстание, которое было подавлено самодержавием.

Каковы же исторические обоснования пушкинской идеи? На какие факты опирался Пушкин? Когда в истории России старинное дворянство выступало защитником

народных интересов? В прошлом подобных примеров найти нельзя. Не в прошлом, а в настоящем (для Пушкина) был такой беспримерный объективный факт — декабристы выступили с защитой интересов крепостного крестьянства, ставя целью своей жизни ликвидацию рабства в России. И Пушкин стоит на почве фактов.

Дворянская революция не могла победить — это Пушкин понимал еще до ее начала. Но защита дворянами-декабристами интересов крепостных навсегда вошла в историю. И этот факт нельзя было предать забвению. Из события должно было извлечь урок — это по-своему и сделал Пушкин.

В 1827 году было написано стихотворение «Арион». Системой символических образов Пушкин раскрыл трагедию восстания. Но, пожалуй, главное в стихотворении не образ гибели (буря поглотила челн, «погиб и кормщик и пловец»), но образ спасенного певца, который, как клятву верности перед памятью погибших и сосланных в каторжные норы Сибири, произносит глубоко содержательный стих: «Я гимны прежние пою».

Стих этот цитируется часто, но толкуется он не конкретно, а обобщенно, абстрактно. Пушкин же не декларировал, но констатировал — спасшись в бурю, «на берег выброшен грозою», он продолжал дело погибших — пел гимны прежние... Несомненно, такое признание намекает на факты, на то, что уже делал поэт, что собирался делать. Историческая оценка декабристов в «Евгении Онегине», освоение их идеала протестующего героя в творчестве 1830-х годов — было исполнением этой клятвы. Возможно, и концепцию активной политической роли родового дворянства в общественной жизни России как обобщение опыта декабристов, как своеобразную программу-минимум (программа-максимум — революция — не могла быть осуществлена), подразумевал Пушкин, когда писал стихотворение «Арион».

Во всяком случае, именно в конце 1820-х годов складывается у Пушкина концепция особой общественной роли родового дворянства. Декабризм этой концепции проявился в утверждении идеи *высоких обязанностей* дворянства перед народом, а не только в отстаивании *своих прав*. Этим резко и принципиально отличается позиция Пушкина от фонвизинской и особенно карамзинской. Карамзин и в статьях, напечатанных в «Вестнике Европы» в 1802—1803 годах, и в «Записке о древней и новой

России» многократно высказывал мысль о серьезных обязанностях дворян перед своими (в этом все дело!) крепостными («Российский дворянин дает нужную землю крестьянам своим, бывает их защитником в гражданских отношениях, помощником в бедствиях случая и натуры: вот его обязанности! За то он требует от них половины рабочих дней в неделе: вот его право!»), об их долге участвовать в просвещении отечества («Я люблю воображать себе российских дворян не только с мечом в руке, не только с весами Фемиды, но и с лаврами Аполлона, с жезлом бога искусств, с символами богини земледелия») ¹, но при этом всякий раз настойчиво и категорически отстаивались права дворянства — право на землю, на труд крепостных. Оттого Карамзин решительно доказывал недопустимость ликвидации крепостного права, поскольку тем самым были бы нарушены права собственности дворян.

Подобные взгляды Карамзина четко оценивались декабристами. Николай Тургенев, ознакомившись с «Запиской о древней и новой России», писал: «В этой «Записке» особенно возмутило меня то, что Карамзин выступает здесь иногда как глашатай класса, который в России зовется д в о р я н с т в о м. Он забывает приличия, которые должен соблюдать всякий разумный и интеллигентный человек, он забывает собственное достоинство до такой степени, что серьезно говорит о привилегиях (sic!), пожалованных государями этому классу» ².

Нет нужды доказывать, что пушкинская концепция особой роли родового дворянства, продиктованная определенной политической обстановкой, носит глубоко идеалистический, романтический в конечном счете характер. Но исторически ее формирование в конце 1820-х годов — это знаменательный факт не только биографии Пушкина как наследника декабристов («Арион»), но и развития русской общественной мысли в тяжелую пору, последовавшую за разгромом декабрьского восстания.

Естественно, что с развитием убеждений Пушкина — и, что характерно, с изживанием веры в благодетельность для народа просвещенной монархии вообще и крушением надежды увидеть в Николае I просвещенного императора, в частности, — происходило преодоление и концепции якобы исторически обусловленной оппозиционности ста-

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 272—273, 276—277.

² Тургенев Н. Россия и русские, т. 1, с. 341.

ринного дворянства самодержавию. Обе концепции свидетельствовали, что под влиянием общественной ситуации второй половины 1820-х годов Пушкин отступил от историзма, целиком оказался во власти политических интересов, политической оценки происходящего. С начала 1830-х годов стал вновь побеждать и углубляться его историзм. Овладение социологическим методом анализа действительности неизбежно вело к пересмотру всех прежних убеждений, в том числе и концепций просвещенного абсолютизма, и особой роли родового дворянства. Формирование социального мышления у Пушкина наиболее активно произошло в пору работы над «Историей Пугачева» в 1833 году. С этого времени и начался пересмотр концепции о дворянстве.

К сожалению, все эти факты и обстоятельства не принимаются во внимание. Проблема дворянства у Пушкина привлекает внимание уже нескольких поколений пушкинистов. Интерес к ней оправдан, потому что, казалось, именно она давала ключ к пониманию важнейших произведений Пушкина 1830-х годов, в которых, в том или ином аспекте, рассматривались вопросы о месте и роли дворянства в общественной жизни России. Но при этом, как указывалось выше, как-то незаметно сложилась традиция рассматривать взгляды Пушкина на дворянство вне их эволюции. Потому мысли о дворянстве, высказанные в 1830-м году, применяют в равной мере и к роману «Дубровский» (в «Дубровском» «Пушкин художественно воплотил свои воззрения на два исторически сложившихся слоя русского дворянства: старое, дошедшее до полного обнищания... и новое, возникшее из «ваксивших царские сапоги», из выдвинувшихся по родственным связям с участниками дворцового переворота 1762 года»), и к «Капитанской дочке» («Выбор в герои романа молодого Шванвича не случаен. Пушкина интересовал момент перехода дворянина к Пугачеву». «Шванвич интересовал Пушкина как образ дворянина-аристократа... Не имея, однако, возможности, прямо сделать героем романа дворянина-пугачевца, Пушкин начал отходить от исторических материалов этого рода») ¹. Так писали в 1950-х годах.

Через десять лет, в работе, посвященной «Капитанской дочке», Н. В. Измайлов утверждает: «Новой революции

¹ История русской литературы, т. 6. -М.—Л., 1953, с. 281, 287.

Пушкин в 30-х годах по-прежнему ждал от образованного среднего дворянства, хотя пока, после разгрома декабристов, не видел сил, способных продолжить их дело»¹. При этом ученый ссылается на разговор Пушкина с великим князем Михаилом Павловичем в декабре 1834 года, записанный в дневнике (об этой дневниковой записи см. ниже).

Факты противоречат сложившейся схеме — воззрения Пушкина на дворянство и его роль в настоящем и будущем России были противоречивы с самого начала, а в дальнейшем постоянно изменялись.

Анализируя записи Пушкина 1830 года, Б. В. Томашевский справедливо отметил исходную противоречивость взглядов Пушкина на дворянство: заметки, печатающиеся под заглавием «О дворянстве», запечатлели, по его мнению, не выводы Пушкина, не сложившуюся программу, а размышления на тему, сомнения, которые его одолевали. Он же указал и основу противоречия — к проблеме дворянства Пушкин подходил как романтик (отсюда эмоциональное ее решение) и как историк. «Историк всегда побеждал в Пушкине романтика».

Но вопрос о дворянстве, отметил Б. В. Томашевский, вставал перед Пушкиным при размышлении о будущей революции. Надо было на основании изучения европейской и русской истории точно указать на те социальные силы, которые должны были определить судьбу России. «Единственным революционным классом в России Пушкин считал крестьянство. Однако для полной победы крестьянской революции необходимо было идеологическое руководство революционным движением».

Кто же мог в русских условиях быть союзником и руководителем крестьянской революции? В этой связи задает вопрос исследователь и сам на него отвечает: у Пушкина возникает мысль о дворянстве. Оттого-то «в двух своих романах он пытался изобразить дворянина-изгоя, покидающего ряды своего класса, чтобы связать свою судьбу с крестьянством...»

Как видим, образы Дубровского и Швабрина позволили ученому предположить, что перед Пушкиным вставал вопрос о союзе дворянства и крестьянства в борьбе за свободу. Подобное заключение, как мне кажется, лишено оснований. Ставить в один ряд Дубровского и Швабри-

¹ История русского романа в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1962, с. 201.

на — значит решительно отрицать эволюцию пушкинских воззрений в 1830-е годы. Два романа принципиально и категорически отделены программным произведением — «Историей Пугачева». Оттого в «Капитанской дочке» (и даже раньше — в планах 1834 года) проблема дворянина-пугачевца (как идейного союзника восставших) снята. Б. В. Томашевский, видимо, и сам понимал недостаточность оснований для постановки такой проблемы, потому и справедливо указывал — «не в таких одиночках дворянах Пушкин видел силу, определяющую исторические пути будущего». И еще решительнее — «конечно, не от дворян Пушкин ждал руководства крестьянским движением»¹.

Роман «Дубровский» и поэма «Езерский» давали исследователям основания для утверждения, что Пушкин напряженно разрабатывал идею о большой роли старинного дворянства в политической жизни России. И действительно, в конце 1820-х и в начале 1830-х годов, когда Пушкин мыслил прежде всего категориями политическими, он и возлагал надежды на родовую аристократию как на политическую силу, способную противостоять самодержавной власти. Но нельзя эти идеи распространять на Пушкина после 1833 года.

Мы не знаем точных причин, которые обусловили решение Пушкина прекратить работу над романом «Дубровский» и поэмой «Езерский». Но нам известно время, когда роман и поэма были задуманы, когда они писались и когда Пушкин отказался от реализации первоначального замысла. Хронология творческого воплощения замысла многое может прояснить в судьбе этих произведений. Поэма и роман начаты были в конце 1832 года — до начала серьезных занятий в архивах над материалами истории восстания Пугачева. Героями обоих произведений были дворяне «хороших» (старинных) фамилий, обедневших и утративших свое прежнее общественное положение².

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 194, 187, 188.

² Оправданно для пушкинских убеждений этой поры Дубровскому противостоял Троекуров, который, судя по черновой редакции, являлся представителем новой знати: «Славный 1762 год разлучил их надолго. Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору». Но уже в беловом списке Пушкин отказался от своей концепции (явный результат знакомства с делами пугачевского восстания), и Троекуров стал барином, принадлежащим старинному дворянству. Повесть начиналась почти

Писать «Дубровского» и «Езерского» Пушкин прекратил в начале 1833 года, то есть когда создавалась «История Пугачева», когда ему открылась великая истина, что интересы восставшего народа и дворянства «слишком противоположны». Новые убеждения Пушкина и не позволили продолжать работу над поэмой и романом.

В «Истории Пугачева» Пушкин раскрыл закономерность борьбы народа с дворянством — с крепостниками-помещиками, превратившими крестьян в своих бесправных рабов¹. Он изучал указы Пугачева, действия восставших, их политические и социальные идеалы. Изучение показало, что вольность народная связана с необходимостью истребления дворянского рода, ибо дворяне-помещики (старинных родов и получившие дворянство не более века назад) эту волю отняли у народа и используют всю политическую мощь самодержавия для защиты института рабства. Оттого так велика была ненависть крепостных к своим помещикам. Оттого клич Пугачева — истреблять дворянство! — выражая народные воззрения, осуществился в беспрецедентных масштабах. Пушкин счел даже необходимым в примечаниях к восьмой главе «Истории Пугачева» опубликовать «Описание, собранное поныне из ведомостей разных городов, сколько самозванцем и бунтовщиком Емелькою Пугачевым и его злодейскими сообщниками... побито дворянства...».

демонстративной «справкой» о Троекурове: «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин, Кирила Петрович Троекуров. Его богатство, знатный род и связи давали ему большой вес в губерниях, где находилось его имение». Исследователи, не видящие и не признающие эволюции пушкинских взглядов на дворянство, вопреки тексту, зачисляют Троекурова в число тех дворян, которые вошли в силу после захвата власти. Екатериной II.

¹ Тот же вывод повторен с наибольшей откровенностью в незавершенном «Путешествии из Москвы в Петербург». Путешественник цитирует главу «Медное» радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», в которой рассказывается о чудовищном «обычае», заведенном крепостниками, продавать людей — своих крепостных — с публичного торга. Путешественник при этом не только свидетельствует, что этот обычай существует и до сих пор, но и заявляет, что он вынужден согласиться с выводом Радищева. Какой же это вывод? Радишев говорит о неизбежности борьбы крепостных с дворянами за свою свободу: «свободы не от их (дворян. — Г. М.) советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения». Важнейший тезис Радищева основан на социальном и историческом анализе крепостнических отношений. Изучение французской революции и исследование восстания Пугачева приводили и Пушкина к тем же выводам.

Огромный список «побитых дворян» — внушительное и красноречивое свидетельство социальной «противуположности» интересов крестьян и помещиков. Публикуя его, Пушкин документами развенчивал легенду о возможном союзе крестьян и дворян в борьбе с самодержавием, о старинном дворянстве как защитнике интересов крестьян.

Непонимание эволюции пушкинских воззрений на дворянство приводит пушкинистов к произвольному толкованию текста «Капитанской дочки», к неисторической характеристике мемуариста Гринева и его социальной родословной. Вот один только пример. Современный исследователь пишет: «Д. Д. Благой совершенно верно указал, что семья Гриневых принадлежит к старому родовитому, но пришедшему в упадок дворянству, судьба которого особенно привлекала внимание Пушкина, и притом к той его части, которая нередко проявляла «упрямства дух», становилась в оппозицию к власти. Пращур Гринева «умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святыней совести», дед Гринева ненавидел Бирона и пострадал в деле Волынского. Сам старик Гринева, пожертвовав карьерой, остался верен «паденью третьего Петра». В биографии рода Гриневых много схожего с биографией рода Пушкиных, как она изложена в стихотворении «Моя родословная». Это указывает на важность образа старика Гринева в идейной концепции «Капитанской дочки»¹.

Вся эта, составленная современным исследователем, родословная противоречит реальной биографии Андрея Гринева и его отца, как она изображена в романе. Посмотрим, что писал Пушкин. Отец Петруши — Андрей Петрович Гринева «в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году. С тех пор жил он в своей симбирской деревне, где и женился на девице Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного тамошнего дворянина».

В этом сообщении ключевым является имя графа Миниха. Немец по происхождению, он с 1721 года на русской службе: руководил строительством ладожского канала, делал карьеру при Анне Иоанновне; став президентом Военной коллегии, оказался сподвижником временщика Бирона. Карьера его оборвалась в 1742 году,

¹ Петров С. М. Исторический роман А. С. Пушкина. М., 1953, с. 125.

когда к власти пришла Елизавета, которая и сослала политического деятеля нового типа в Пелым. Следовательно, тогда же, в 1742 году, уходит в отставку и служивший при графе Минихе Андрей Гринев. После смерти Елизаветы Петр III возвращает Миниха из ссылки, и тот предлагает новому императору план борьбы с его женой Екатериной Алексеевной, но после переворота поспешно присягает императрице Екатерине II. Умер он в 1767 году.

Сообщает Пушкин и о судьбе отца Андрея Петровича (деда Петруши): Андрей Петрович рассказывает — «отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущовым». Кто же этот Волынский — единомышленник деда Петруши Гринева? Артемий Петрович Волынский принадлежал к новой — петровской и послепетровской знати. Начинал он службу солдатом при Петре I и делал карьеру при нем (астраханский губернатор) и его преемниках. При Анне он боролся с «верховниками», то есть с родовой аристократией, и в 1731 году руководил судом над главой «верховников», князем Д. М. Голицыным. В 1738 году Волынский — кабинет-министр. В борьбе с Бироном он терпит поражение, предается суду, и в 1740 году его казнят вместе с Хрущовым. В 1740 году «пострадал» и отец Андрея Петровича Гринева.

Итак: отец и дед Петруши Гринева сотрудничали с преуспевающими представителями знати нового времени, с теми, кого Пушкин называл «наемниками деспотизма».

Какие же реальные деловые и родственные связи у Андрея Петровича Гринева? Просчитавшись с графом Минихом, он жил в Симбирской губернии — в отставке. Женился он на бедной провинциальной дворянке. Читая Придворный календарь, переживал крушение своей карьеры. Да и как было не огорчаться, если служивший у него сержант ныне был генерал-поручиком и обоих российских орденов кавалером... (Тоже характерный штрих: Гринев-отец завидует тем, кто делает карьеру, завидует, потому что сам хотел бы принадлежать к клану новой аристократии! Затем и пошел служить Волынскому!).

У Андрея Петровича был в Петербурге близкий родственник — князь Б. Когда родился Петруша (а это было в 1755 или 1756 году), князь Б. — «майор гвардии» — записал его в свой Семеновский полк сержантом. В последующем, когда суд в 1774 году приговорил Петра Гринева к смертной казни, князь Б. заступился за него, и Екатерина II заменила казнь ссылкой в Сибирь. Значит,

князь Б. делал карьеру при Елизавете и Екатерине II. Принадлежал ли он к родовому дворянству (для такого предположения нет никаких оснований!) или к новой знати — в романе не сказано.

Но родословная Гриневых прояснена. Андрей Петрович сообщил, что его пращур умер «на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести».

«Пращур» — это отец прапрадеда. Но Пушкин употреблял это слово в значении «прапрадед», в «Стансах», например, он указывал Николаю I: «Во всем будь пращурю подобен», то есть Петру I. Но Петр I приводился Николаю I прадедом, пращуром был царь Алексей Михайлович.

Пращур Андрея Петровича Гринева жил в XVII веке, и погиб он на лобном месте до Петра I. Следовательно, Гриневы действительно принадлежали к родовому дворянству. Но после смерти Петра I дед и отец Андрея Петровича утратили свою независимость, свое богатство и встали на скользкий путь карьеры при временщиках или политических авантюристах! И в такой парадоксальной родословной Гриневых все дело. Пушкин, преодолев романтическое разделение дворянства на старое и новое, увидел, что в действительности интересы и того, и другого социально едины. Это и происходило на практике: деловое и семейное сближение между этими двумя группами в дворянстве. Оттого в «Замечаниях о бунте» Пушкин констатировал: «Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства» — и старинное, и новое. Вывод Пушкина о единстве дворянства будет впервые раскрыт в повести «Пиковая дама» при составлении родословной Томских (см. гл. 2).

Об этом же отчетливо сказано в дневнике Пушкина, куда он записал свой разговор с великим князем Михаилом Павловичем в декабре 1834 года. Михаил Павлович, рассуждая о судьбе русского дворянства, указал на нежелательность формирования в России третьего сословия — этой «вечной стихии мятежей и оппозиций». Пушкин был иного мнения и считал, что нечто подобное уже создано — «Что касается до tiers état,— что же значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с *некавистью противу аристокрации* и со всеми притязаниями на *власть и богатство*? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря?» (Курсив мой.—Г. М.)

О характере «мятежности» старинного дворянства у Пушкина справедливо писал Б. В. Томашевский¹. Я обращаю внимание на другое, и, пожалуй, главное: Пушкин констатирует наличие *противоречий* между старинным дворянством и новой аристократией, говорит даже о ненависти родовой аристократии к «аристокрации» послепетровского времени, но это *результат соперничества на политическом поприще* — «аристокрация» петровского и послепетровского происхождения захватила власть, стала главной опорой деспотизма. В действительности же старинное дворянство уравнивает с «аристокрацией» одинаковое *«притязание на власть и богатство»*. Борьба идет именно за власть и богатство! В этом и причина «мятежности». Но этот мятеж — не во имя народа. Ни о какой защите старинным дворянством интересов народа не может быть и речи.

Данная концепция положена и в основание родословной Гриневых. Сближение ее с родословной Пушкиных недопустимо, ибо оно произвольно, открыто пренебрегает и пушкинскими идеями, и пушкинским текстом. В самом деле: Гриневы связали свою судьбу с авантюристами и проиграли, не сделали карьеры; Пушкины всегда сохраняли свою независимость: и когда служили честно «святому Невскому», и когда «водились с царями» — «Когда Романовых на царство звал в грамоте своей народ, Мы к оной руку приложили». Позиция независимости проявилась и в ссоре с Петром I: «С Петром мой пращур не поладил И был за то повешен им». Дед Пушкина попал в крепость, после чего «присмирел наш род суровый». Как же можно сближать эти две родословные? Только отрицание эволюции пушкинских убеждений в последний период жизни, эволюции его воззрений на дворянство позволило исследователю произвольно сопоставлять стихи Пушкина, написанные в 1830 году, с родословной Гриневых, создававшейся в 1835—1836 годах.

Новое отношение к родовому дворянству определило и переработку начальных строф поэмы «Езерский», и решение опубликовать из пятнадцати написанных строф — восемь. В «Современнике» (1836, № 3) появилось новое произведение Пушкина — «Родословная моего героя». Его содержание — констатация исторически закономерного явления: обнищания старинного дворянского

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 194—196.

рода, ухода с исторической сцены некогда известной в русской истории фамилии. Эта социальная закономерность выражена лаконично: «Из бар мы лезем в tiers état».

Самое главное в «Родословной моего героя» — изменение авторского отношения к данному явлению, раскрытие позиции поэта в этом вопросе. Для того Пушкин переделал некоторые старые строфы. Им решительно перестроены седьмая и восьмая строфы поэмы: одни стихи исключены, другие перенесены в новые места, отчего они попали в иной контекст, в третьих произведены важные замены отдельных слов. В итоге читателю было дано *новое толкование старой темы*.

Знаменательно, что Пушкин выбросил автобиографический мотив. Седьмая строфа вся была демонстративно автобиографична:

Я сам — хоть в книжках и словесно
Собратья надо мной трунят —
Я мешанин, как вам известно,
И в этом смысле демократ.
Но каюсь: новый Ходаковский,
Люблю от бабушки московской
Я слушать толки о родне,
Об отдаленной старине.
Могучих предков правнук бедный,
Люблю встречать их имена
В двух-трех строках Карамзина.
От этой слабости безвредной,
Как ни старался, — видит бог, —
Отвыкнуть я никак не мог.

Последние шесть стихов были *исключены* из «Родословной моего героя» — Пушкин наконец-то «отвыкнул» от «слабости» и потому в 1836 году не считал нужным подчеркивать свое происхождение («Могучих предков правнук бедный»), отказывался от идеализации старины, прославленной подвигами старинных дворян. Оттого он делает многозначительную перемену *одного* слова в оставленных стихах. В поэме было:

Люблю от бабушки московской
Я слушать толки о родне,
Об отдаленной старине. (Подчеркнуто мной. — Г. М.)

В «Родословной моего героя» эти стихи оказались исправленными:

Люблю от бабушки московской
Я толки слушать о родне,
О толстобрюхой старине.

Многозначительным был и подзаголовок к стихотворению: «Отрывок из *сатирической поэмы*». «Езерский» не замышлялся как сатирическая поэма. «Родословная моего героя» рекомендовалась теперь как отрывок из сатирического произведения — тем самым позиция автора прояснялась полностью. Отношение Пушкина к проблеме — не элегическое, а сатирическое.

Вопрос о дворянстве продолжал волновать не только Пушкина-художника, но и Пушкина-социолога. К 1830 году относятся первые планы его статей о русском дворянстве, которые он хотел написать. План начинался с *исторического* разыскания: Пушкин стремится в истории найти ответ на интересующий его вопрос: «Что такое дворянство? Что составляло в России древнюю аристократию? Варяги, богатые военные славяне и воинственные пришельцы».

К 1835 году относится набросок последнего плана новой статьи о дворянстве, особенно важный потому, что он засвидетельствовал коренные изменения пушкинских взглядов. Теперь Пушкина интересует *современное* положение дворянства, а не его прошлое: «Русское дворянство что ныне значит?» План как бы намечает дальнейшее содержание социального очерка, посвященного рассмотрению общественного положения дворянства в современности: «Дворянин помещик. Его влияние и важность — рекрутство. Права. Дворянин в службе — дворянин в деревне. — Происхождение дворянства. Дворянин при дворе». И обобщающий тезис: «Глубокое презрение к сему званию».

Статья по этому плану не была написана. Может быть, оттого, что еще не был собран весь нужный материал. А материал этот Пушкин собирал. И все более убеждался в необходимости рассматривать вопрос о русском дворянстве, русской аристократии, об их отношении к народу с учетом европейского опыта: закономерности социального развития должны были породить и типологическую общность.

Данная тема и была поставлена в повести «Кирджали» (1834) (см. гл. 3). В этой же связи следует рассматривать интерес к новой книге Гейне «Путевые картины». Два тома этого сочинения вышли в 1827—1829 годах на немецком языке и в 1834 году на французском. Сочинение это при всем лирическом его характере глубоко публицистично. Важное место в ней занимает политический и социальный анализ положения в крупнейших европейских странах после французской революции. При этом Гейне был особенно озабочен проблемой европейской аристократии,

ее ролью в общественной жизни различных государств, ее политической и социальной функцией, ее отношением к народу. Гейне затронул и вопрос о России — ее месте в ряду европейских стран, роли императора Николая I.

Судя по имеющимся у нас фактам, об этой книге Пушкин узнал, видимо, в конце зимы или начале весны 1835 года от австрийского посла Фикельмона, в доме которого поэт любил бывать, информацией которого широко пользовался. Сохранилась записка Фикельмона Пушкину от 27 апреля 1835 года, врученная поэту вместе с подарком — изданными на французском языке «Путевыми картинами» Гейне: «Вот два тома контрабанды, которые Граф Фикельмон имеет удовольствие предложить господину Пушкину и которые он просит не отказать принять на память и как визитную карточку при прощании»¹. Фикельмон прощался потому, что собирался уезжать в отпуск на родину, в Австрию.

При описании библиотеки Пушкина Б. Л. Модзалевский обнаружил в подаренных Фикельмоном «Путевых картинах» Гейне вложенную в них записку поэта. Ее содержание Б. Л. Модзалевский определил как «выписку из Гейне»². Вывод свой ученый не мотивировал, но, думается, в принципе он был прав.

В 1935 году эту записку комментировал М. А. Цявловский. Он отверг предположение своего предшественника, заявив, что «такого текста у Гейне нет. Запись Пушкина не только не цитата из Гейне, но и не пересказ его мыслей. Это самостоятельная заметка Пушкина, происхождение которой объяснить довольно трудно. Дело в том, что во французском издании Гейне, в которое был вложен листок с заметкой, нет текста, по поводу которого Пушкин мог бы написать эту заметку. Но в оригинальном (немецком) издании «Путевых картин» Гейне есть места, которые могли вызвать заметку Пушкина. Это главы: XXX «I. Италия (1828—1829). „Путешествие от Мюнхена до Генуи“ и XIV „Город Лукка“»³.

В сущности, этот комментарий мысль Б. Л. Модзалевского не отвергает, а подтверждает — сам же комментатор

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14. Л.—М., 1949, с. 22, 369. (Подлинник по-французски.)

² Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание.— В кн.: Пушкин и его современники, вып. IX—X. СПб., 1910, с. 247.

³ Рукою Пушкина. М., 1935, с. 211.

признает, что заметка — это своеобразная выписка из Гейне. М. А. Цявловский подчеркивает только загадочность ее появления: откуда Пушкин знает то, чего не было во французском издании... Загадка так и осталась неразгаданной. В то же время записка Пушкина точно свидетельствует о знании им важнейших мыслей Гейне, изложенных в XXX главе, которой не было во французском издании. Именно *знанию* — Пушкин не читал, но знал содержание главы. Значит, кто-то ему рассказал о содержании этой главы или прочел ее.

Из письма-записки Фикельмона, приславшего Пушкину французское издание «Путевых картин», ясно, что он выполнил просьбу поэта достать ему «контрабанду» — запрещенного в России Гейне, его «Путевые картины». Так же ясно, что о самой книге Пушкин узнал от Фикельмона. Австрийского посла не могли не заинтересовать политические суждения известного немецкого писателя о современном политическом положении в ряде европейских стран вообще — и особенно его сентенции о роли России в европейских делах и определение императора Николая I знаменосцем свободы. Мне кажется естественным, что Фикельмон при встрече с Пушкиным рассказал ему об этом, а может быть, и перевел эти страницы из немецкого издания, которым пользовался сам.

А Гейне писал о положении дел в Европе в конце 1820-х годов: «И в самом деле, в удивительной смене лозунгов и вождей, в этой великой борьбе обстоятельства сложились так, что самый пылкий друг революции видит спасение мира только в победе России и даже смотрит на императора Николая как на гонфалоньера свободы»¹.

Мысль Гейне, что народы мира должны ждать свободы от России и Николая I, не могла не взволновать Пушкина. Он захотел познакомиться со всей книгой. Фикельмон выписал ему французское издание — перевод, который 27 апреля 1835 года и прислал Пушкину.

Знакомство с присланными двумя томками сразу же убедило Пушкина, что французский перевод отличается от немецкого оригинала, многое в нем было выпущено, исключена, в частности, XXX глава, в которой и были прочитанные ему Фикельмоном строки об освободительной миссии России и Николае I — «гонфалоньере свободы». Поскольку эта мысль Гейне была для Пушкина важной, он,

¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 4. М., 1957, с. 224.

не найдя ее во французском переводе, решил записать услышанное по памяти, а записку эту вложил в подаренный Фикельмоном экземпляр «Путевых картин». Так могла появиться короткая, но очень важная, практически не изученная записка Пушкина:

«Освобождение Европы придет из России, потому что только там совершенно не существует предрассудков аристократии. В других странах верят в аристократию, одни презирая ее, другие ненавидя, третьи из выгоды, тщеславия и т. д. В России ничего подобного. В нее не верят» (запись сделана по-французски).

Присмотримся к тексту пушкинской записи. Она документирует знание не только XXX главы, но и всего текста «Путевых картин». Она запечатлела ход размышления поэта по поводу близких ему проблем, поднятых в книге Гейне, и прежде всего мысли о роли и месте аристократии в общественной жизни европейских стран и в России.

Содержание и характер записи — сложные: она делалась для себя, отмечались в ней важные для Пушкина мысли немецкого писателя (и тогда шел пересказ прочитанного) и фиксировался итог собственных размышлений над сходными проблемами (тогда мысль записывалась в виде тезиса). Фраза Гейне: «самый пылкий друг революции видит спасение мира только в победе России и даже смотрит на императора Николая как на гонфалоньера свободы» изложена Пушкиным короче: «Освобождение Европы придет из России...» При этом сделана существенная поправка: Пушкин выбрасывает оценку Николая I как знаменосца свободы. И это чрезвычайно характерно для заключительного этапа отношений Пушкина с Николаем I. Конец фразы — это объяснение, почему Гейне ждет освобождения Европы из России. Пушкин пересказывает мысли немецкого писателя об особом положении аристократии в русском государстве сравнительно с ее ролью в Англии, Франции и Германии: «потому что только там (в России.— Г. М.) совершенно не существует предрассудков аристократии. В других странах верят в аристократию, одни презирая ее, другие ненавидя, третьи из выгоды, тщеславия и т. д.»¹

¹ Гейне полагал, что русские самодержцы сломили власть своей аристократии. Оттого он писал: русский абсолютизм, русское правительство «прямо враждебно силам дворянства и церкви; уже Екатерина ограничила церковь, а право на дворянство дается в России государственной службой» (там же, с. 226).

Завершается запись тезисом, в котором Пушкин выражает свой окончательный вывод о роли русской аристократии в общественной жизни: «В России ничего подобного. В нее не верят». Мысль эта совпадает с тем, что записал Пушкин в том же 1835 году в последней заметке-плане статьи «О дворянстве»: «Глубокое презрение к сему званию».

Случайно сохранившаяся запись мнения Гейне интересна не только тем, что мы обогатились еще одним документом, запечатлевшим размышления Пушкина в 1835 году о русском дворянстве. Думается, куда важнее самый факт знакомства и внимательного чтения Пушкиным «Путевых картин» Гейне. Книга Гейне посвящена была вопросам европейской свободы; в острой форме он критиковал социальные порядки в ряде стран, с особой ненавистью писал о реакционной роли европейской аристократии. «Путевые картины» писались во второй половине 1820-х годов — до июльской революции 1830 года, в них запечатлелось предчувствие новых революционных событий, которых с волнением ждал немецкий писатель. Чтение сочинения Гейне укрепляло собственные выводы и размышления Пушкина о будущем России, о роли дворянства, о будущей свободе отечества в контексте европейской мысли, поскольку сам Гейне широко опирался на передовые учения своего времени. Обращу внимание только на один заслуживающий самого пристального внимания и рассмотрения факт. В предисловии к французскому изданию «Путевых картин» Гейне, в частности, писал: «Под словом «аристократия» я понимаю теперь не только родовую знать, но всех, кто, как бы они ни назывался, живет за счет народа. Прекрасная формула, которою мы, как и многими превосходными вещами, обязаны сенсимонистам — *«эксплуатация человека человеком»*, — ведет нас далеко за пределы всяких разглагольствований о привилегиях рождения»¹.

Чем энергичнее изживались романтические представления о древней аристократии как защитнице народа и торжествовал социальный подход к дворянству, тем острее вставал перед Пушкиным вопрос о судьбе культуры в будущем. Опыт истории свидетельствовал, что в России в развитии культуры громадную роль играло просвещенное дворянство. Правда, та же история удостоверяла, что народ способен выдвигать замечательных деятелей на разных поприщах, что Россия многим им обязана. Пушкин

¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 4, с. 439—440.

записывал: «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные».

Современность убеждала, что в области культуры (науки, литературы) все большее значение приобретали разночинцы. И все же Пушкин был убежден, что просвещенное дворянство еще долго будет занимать важное место в русской культуре. Это был вопрос и общественный, и личный. Вот почему в последние годы эта тема войдет в творчество Пушкина. Он напишет статью о Радищеве, кто первым в России «вольность прорицал». В «Путешествии в Арзрум» (1835), рассказывая о жизни Грибоедова, Пушкин раскрывает характерные черты судьбы русских писателей.

В том же 1835 году Пушкин будет писать «Сцены из рыцарских времен». В центре «Сцен» — типичная для Пушкина 1830-х годов тема — восстание крестьян («вассалов») против рыцарей-феодалов, аристократов. Принципиально важной и новой в этих «Сценах» является фигура поэта Франца, который примыкает к восставшим. Так намечалось новое решение вопроса о месте поэта в общественной борьбе. Решение это подсказывалось собственным опытом.

В 1949 году, анализируя «Сцены из рыцарских времен», Г. А. Гуковский писал, что Пушкин здесь «выдвигает свою концепцию: объединения культуры, творчества с народом». Оттого он и формулировал «свою концепцию места поэта и ученого, творца культурных ценностей, в классовой борьбе»¹. Через пять лет, опираясь на те же «Сцены из рыцарских времен», со своих позиций к тому же пришел и Б. В. Томашевский: «Но Пушкин показывает и поражение и торжество восставших. Основной залог успеха восстания в том, чтобы восставших возглавили представители культуры — поэт и изобретатель. Только при таких условиях восставшие найдут необходимое для успеха оружие и их восстание не превратится в беспорядочный бунт»².

4

Изучение истории пугачевского восстания, которое было настоящей гражданской войной, обнажившей социально непримиримые противоречия между дворянством и крепостным крестьянством, позволило

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 393, 391.

² Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая, с. 186.

Пушкину понять огромную роль народа в будущем русском «преобороте». Так перед историком восстания встала насущно практическая задача постижения и открытия тайны народной жизни.

Задача эта была чрезвычайной трудности. Пушкин принимает решение — сделать фокусом своего повествования историю одного из массы, историю человека из народа, активное участие которого с наибольшей полнотой выявляло бы его характер. Таким человеком и оказался Пугачев — о нем как вожде восстания и было больше всего сведений в документах, которые изучал Пушкин. Оттого название книги было принципиальным — «История Пугачева»; оно определяло и общую цель сочинения, и организацию всего собранного материала, и метод повествования — наиболее успешно воссоздать историю человека можно только художественными средствами.

Судьба Пугачева определяла сюжетное развитие действия. Исторические события и жизнь Пугачева оказывались неразрывно связанными. Социальные противоречия России рождали потребность в таком деятеле, как Пугачев, — и он появился на сцене истории, своими действиями он творит события, которые становятся историей: осаждают Оренбург, переносит мятеж в Центральную Россию, берет приступом Казань и Саратов... Первая глава, выявлявшая социальные причины нараставшего сопротивления казачества несправедливым действиям правительства, заканчивалась знаменательно: «Все предвещало новый мятеж. Недоставало предводителя. Предводитель сыскался».

Вторая глава непосредственно продолжала сюжетное развитие, причем это было художественным продолжением: «В смутное сие время по казацким дворам шатался неизвестный бродяга, нанимаясь в работники то к одному хозяину, то к другому, и принимаясь за всякие ремесла». История раскрывалась через человека, человек оказывался историей.

Художественное начало «Истории Пугачева» и проявлялось прежде всего в воссоздании судьбы Пугачева в его неразрывной связи с историческими событиями, в росте личности Пугачева — читатель сначала знакомился с «неизвестным бродягой», дерзким, неграмотным и хитрым казаком, а потом имел возможность видеть нравственное преображение этого казака, когда он становится «государем», народным вождем, мудрым правителем, знающим нужды угнетенных, способным быть справедливым и в жес-

токости, и в милости. На страницах «Истории» возникал образ Пугачева.

Как всякий художественный образ, он был многозначным. В этой многозначности главным было раскрытие того источника, тех сил, которые способствовали духовному росту Пугачева, мощному пробуждению потенциальных нравственных резервов личности, — этим источником была свобода, этой силой — борьба за ее торжество¹. На конкретном историческом примере, на документальной основе художественными средствами Пушкин отвергал просветительскую доктрину, согласно которой сначала нужно было просветить народ, а уж потом давать ему свободу. Пушкин закономерно и самостоятельно пришел к тем же, что и некоторые русские просветители XVIII века и декабристы, выводам — только борьба за свободу быстро просвещает и нравственно воспитывает темного, неграмотного мужика, поднимает его к новой, истинно человеческой жизни (Я. Козельский, В. Ф. Раевский)².

Повествование шаг за шагом — на фактах, примерах и документах — показывает читателю рост личности Пугачева, раскрывает его характер. Чем полнее представлял Пугачев как характер человека из народа, тем яснее обнаруживались сущность народной жизни, психология и идеалы народа, его способности и дарования, его энергия, его ненависть к угнетателям, порождавшая жестокость, и его человечность, его философия жизни, его пороки и неистребимая жажда свободы и справедливости.

Пушкин понимал, что при написании истории народного вождя нельзя обходить народное мнение о нем. Народ шел под водительством Пугачева — и принимал, и судил, и доверял ему по-своему, относился к нему со своих позиций. Нужно было суметь передать народную точку зрения на Пугачева, посмотреть на него глазами народа.

Как же было осуществлено намерение смотреть на Пугачева глазами народа? «История Пугачева» — труд, основанный на тщательном изучении архивных документов, мемуарных свидетельств (печатных и рукописных), материалов, собранных самим Пушкиным во время поездки по

¹ Именно это открытие, сделанное в «Истории Пугачева», и обусловило саму возможность написания «Капитанской дочки», определило концепцию личности вождя восстания, воплощенную в романе.

² Раевский в записке «О рабстве крестьян» писал: «Не человек созревает до свободы, но свобода делает его человеком и развертывает его способности». Записка опубликована в кн.: Б а з а н о в В. Г. Владимир Федосеевич Раевский, с. 110.

местам восстания. Многие документы Пушкин напечатал во второй части своего труда в качестве приложения: манифесты, указы и рескрипты, рапорт графа Румянцева в Военную коллегию, письма Бибикова, Панина и Державина и др.

Документы, оставшиеся неопубликованными, были напечатаны в академическом полном собрании сочинений Пушкина (т. 9, ч. 2) — тем самым стали известны все собранные Пушкиным материалы, на которые он опирался, когда писал «Историю Пугачева». Их можно разделить на две группы — официальные и народные. В число официальных документов входили правительственные манифесты и рескрипты, донесения военачальников, письма разных лиц, принимавших участие в подавлении восстания, их письменные и устные рассказы и воспоминания и т. д.

К народным нужно отнести прежде всего манифесты Пугачева, его послания, различные письменные документы, выходящие из канцелярии Пугачева, показания некоторых пугачевцев (например, Кожевникова), записанные Пушкиным устные рассказы, предания и песни. Сведения о восстании и оценки Пугачева, содержащиеся в официальных и народных источниках, носили односторонний характер: в первой группе господствовал тон злобы и ненависти к восставшим, писавшие постоянно проклинали мятежника Пугачева и его товарищей. Во второй группе — тон сочувствия, уважения, идеализация событий и личности Пугачева.

Главной особенностью пушкинского повествования и является введение в «Историю» на равных правах двух точек зрения на события и Пугачева: правительственной, дворянской, — и народной. В этом выражалась смелость Пушкина-историка и отчетливо проявлялась позиция Пушкина-художника. Строя рассказ на столкновении «мнения дворянского» и «мнения народного», уравнивая познавательную ценность этих «мнений», Пушкин выступал как художник. Сопоставление и столкновение концепций восстания не только помогало достигать исторической точности, объективности описания и оценки событий гражданской войны, поведения восставших и карателей, но и способствовало раскрытию подлинной правды о Пугачеве, позволяло Пушкину выявлять свою позицию.

Именно в «Истории Пугачева» наиболее полно и последовательно проявилась складывавшаяся уже несколько лет особая система прозаического повествования

писателя-реалиста, система использования чужого текста в целях наиболее объективного исследования жизни и выявления своего, авторского отношения к изображаемому.

Чужой текст — это исторические документы разного масштаба, уровня, значимости и ценности. В одном случае это рапорты, письма и воспоминания многочисленных должностных лиц о военных действиях мятежников, о грабежах казенного и дворянского имущества, о расправе с помещиками и чиновниками; в другом — манифесты и распоряжения Пугачева и его «полковников», в которых формулировались социальные требования народа, давалась идеологическое обоснование и объяснение восстания.

Формируя эстетическую систему реализма, Пушкин выдвигал и подчеркивал документализм как главный принцип этой системы. Несомненно, эта обостренная потребность в документе объяснялась реальными обстоятельствами утверждения реализма в 1820—1830-е годы: романтизму с его авторским произволом в изображении событий и человека должна была противостоять правда документа, эстетически освоенного реализмом, — это с одной стороны. С другой — интерес к документу и высокая его роль в исследовании явлений прошлого и настоящего определялись развитием и утверждением историзма как нового метода исторической науки, исторического познания, как основы художественного исследования прошлого литературой нового времени¹.

Документы, передававшие аромат истории, воссоздававшие тип сознания людей других эпох, раскрывавшие особенности быта, привычек людей, уклада жизни, костюмов близких и далеких эпох, использовали и великий Вальтер Скотт, и историки нового времени — и Карамзин в России, и Гизо, Тьер, Минье, де Барант во Франции. Но использовать документ как чужой текст, как социально обусловленное «мнение» определенных общественных групп, столкнуть эти «мнения» в одном повествовании с целью и воссоздания объективности событий, исторической правды восстания, и выявления своей авторской позиции мог только художник, художник-реалист. Художественное начало «Истории Пугачева» прежде всего именно в этом утверждении Пушкиным особой роли чужого текста в реалистической системе.

¹ См.: Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической пушкинской прозе. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6. Л., 1969.

Уже давно исследователи «Истории Пугачева» замечали в ней эстетический элемент. Взаимосвязь логического и художественного в историческом сочинении, написанном гениальным писателем, получала то или иное освещение в литературе, по-своему трактовалась и обосновывалась¹.

Интересно эта проблема поставлена в последней работе: «Пушкин-художник в „Истории Пугачева“», принадлежащей А. А. Карпову². Молодой исследователь пишет о столкновении Пушкиным документов двух типов — официальных и народных, отчего «возникает определенная двуплановость, носящая не только смысловой, но и художественный характер». За каждым документом или его отрывком возникает образ его автора, «субъект речи автора высказывания». «Взаимодействуя в контексте произведения, обе группы свидетельств перерастают в образы противостоящих друг другу культур и мировоззрений».

Постоянное столкновение двух точек зрения на восстание Пугачева создает диалогическую форму повествования. Диалог отчетливо проявляет художественную основу «Истории Пугачева». Диалогичность была отказом от однозначности выводов и оценок, от догматического отношения к сложному и капитальному вопросу социального бытия России. В диалоге участвовали две России — дворянская и народная, две равно (естественно, каждая по-своему) заинтересованные стороны в разрешении жгучей проблемы современности — ликвидации крепостного права и установления свободы. У каждой стороны есть своя правда, которую она готова была отстаивать любой ценой. Отсюда и показ умелых действий и мужества в борьбе — Бибикова и Михельсона. Диалог, уравнивая враждующие стороны (участников идейного спора), учил понимать и оценивать правду каждой из противоборствующих России и тем самым помогал Пушкину объяснять неминуемость и закономерность вражды двух классов. Эту

¹ См. работы: Блок Г. Пушкин в работе над историческими источниками. М.—Л., 1949; Измайлов Н. В. Оренбургские материалы Пушкина для «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки» (в его книге «Очерки творчества Пушкина». Л., 1976. Впервые статья опубликована в 1953 году). Тенденция рассмотрения художественного начала в «Истории Пугачева» как отдельных элементов, а не внутреннецельной системы нашла свое выражение в заглавии статьи В. М. Блюменфельда «Художественные элементы в «Истории Пугачева» Пушкина» (Вопросы литературы, 1968, № 1).

² Пушкин. Исследования и материалы, т. 8. Л., 1978, с. 51—61.

истину Пушкин выстрадал и считал своим долгом открыть ее людям, своим читателям прежде всего.

Диалогичность формы повествования (иногда открытой, иногда скрытой) обуславливала активность читательского восприятия текста. Читатель не получал готовых, однозначных, прямолинейных ответов и втягивался в процесс поиска истины. Читатель как бы обязывался самостоятельно прийти к тем или иным выводам, проделав тот же трудный и мучительный путь, который проделал Пушкин.

Диалогичность повествования как художественный принцип введения и истолкования материала помогала и проявлению личной, авторской, пушкинской позиции по многим обсуждавшимся в диалоге проблемам. Напомню соображение А. А. Карпова о характере противостоящих лагерей проявления авторской позиции в этом «поединке мнений» о мятежниках: «собственная пушкинская оценка личности «мужицкого царя» не сводится ни к одной из представленных в источниках точек зрения, для ее формирования оказываются важными оба взгляда, ибо само восприятие борющимися сторонами поведения и личности Пугачева в значительной степени характеризует его как исторического деятеля»¹.

Выявление Пушкиным своего отношения к Пугачеву несводимо к оценкам: это было исследование личности вождя восстания, а через него — нравственного облика народа, его духовного склада, его национального характера. Когда Пушкин писал «Историю Пугачева», он хорошо помнил «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, вспоминал созданные им народные характеры и использование народных песен для раскрытия души народа, его умение через быт и эмпирику жизни нищего, обездоленного мужика прояснить его историческое бытие.

«Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа. Посмотри на русского человека, найдешь его задумчива... В веселии своем порывист, отважен, сварлив. Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву. Бурлак, идущий в кабак повеса голову и возвращающийся обагранный

¹ Пушкин. Исследования и материалы, т. 8, с. 54.

кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской»¹.

Пушкин и стремился — через познание личности Пугачева и роста его самосознания и чувства своей ответственности перед народом за начатое великое дело — проникнуть в тайну народной жизни, жизни тех, кто со временем многое решит доселе гадательное в истории России. При этом Пушкин был лишен возможности непосредственно, с должной полнотой и ясностью, обнародовать результаты своего художественного исследования народного восстания и судьбы народного вождя — весь смысл предпринятого труда был в его публикации, в обнародовании добытых Пушкиным истин. Но печатание «Истории Пугачева» зависело от самодержавного цензора. Пушкин о цензуре не забывал ни на минуту. Не имеем права забывать об этом и мы, современные читатели и исследователи «Истории Пугачева».

Помня об императоре-цензоре, Пушкин многие свои выводы, важнейшие итоги исследования личности вождя восстания облек в эстетические формы, используя образные обобщения и специфику художественных средств раскрытия характера главного героя повествования. Тем самым Пушкин стремился избежать прямых и категорических оценок и определений — в данном случае художественность становилась своеобразным «эзоповым языком» «Истории». Стремился, но избежать их совершенно не мог, а цензор искал именно эти, доступные его логически-пристрастному и придирчивому чтению определения в рукописи Пушкина.

И нашел! История цензурных замечаний Николая I — изучена². Потому нет нужды подробно рассматривать содержание цензурских замечаний — что понял Николай I и вычеркнул из рукописи, что потребовал изменить, от чего Пушкин был вынужден отказаться и т. д. Обращу внимание только на два факта, которые более чем красноречиво свидетельствуют об умении царя разгадывать намерения Пушкина и тем самым наглядно демонстрируют трудности, стоявшие перед Пушкиным.

Николай I сразу же запретил программное для Пушкина заглавие сочинения, дававшее ключ к его содержанию и построению, — «История Пугачева», пред-

¹ Радищев А. Н. Избр. соч. М.—Л., 1952, с. 63.

² См., например: Зенгер Т. [Цявловская]. Николай I — редактор Пушкина.— В кн.: Лит. наследство, 1934, т. 16—18.

ложив другое — «История пугачевского бунта», — которое уводило читателя в сторону от авторского замысла.

Другой пример: встретив у Пушкина выражение «славный мятежник», Николай I подчеркнул эпитет, на полях поставил знак вопроса. Эпитет раздражал императора, Пушкину пришлось его убрать. А он был чрезвычайно важен в общем замысле «Истории Пугачева». Эпитет этот не привлек внимания исследователей, хотя формула — «славный мятежник» — приводится всеми, кто пишет о Пугачеве. Обычно это воспринимается как похвала Пушкина, как знак положительной оценки бунтовщика.

Действительный смысл эпитета иной. Славный — это значит знаменитый, широко известный и чтимый, всюду хвалимый. Не случайно эпитет появляется в конце повествования, после рассказа о трагическом завершении гражданской войны. Эпитет «славный» подводил итог именно истории Пугачева — в результате этой войны ее вождь обрел славу, стал известен России, чтим и хвалим в народе; потому-то народ и шел за ним всюду, где он только появлялся.

Замечательно при этом, что слава Пугачева соотносится со славой Суворова. Объясняя, почему Суворова не сразу отпустили из действующей армии (Суворов находился под стенами Силистрии), чтобы направить на подавление «возмущения», Пушкин пишет: «граф Румянцев не пустил его, дабы не подать Европе слишком великого понятия о внутренних беспокорействах государства. Такова была слава Суворова!» Слово это вошло в сочинение в ореоле имени полководца Суворова. Прежде чем назвать Пугачева «славным мятежником», Пушкин подчеркивает, что против него как военного руководителя восстания были направлены П. Панин («покоритель Бендер пошел войною противу простого казака») и славный Суворов.

Во время встречи Суворова с пойманным Пугачевым Пушкин и употребляет впервые этот эпитет: «Суворов с любопытством расспрашивал славного мятежника о его военных действиях и намерениях...» Сведение для беседы «славного Суворова» со «славным мятежником», представлявших Россию официальную и Россию народную, невольно уравнивало двух русских людей их исторической значимостью и было результатом художественного исследования личности мятежника — историчнее становления и проявления в событиях, определявших судьбы отечества. Этот результат исследования и запечатлелся в образе Пугачева.

Эпитет и сцена беседы раскрывали и высокое чувство самосознания Пугачева. О том же свидетельствует и известная Пушкину «сказка» о Пугачеве и Разине, которую он не смог включить в свою «Историю». Пушкин записал слышанный им рассказ о тех беседах, которые вел Пугачев с любопытными москвичами, приходившими посмотреть на мятежника, когда он сидел на монетном дворе. «Пугачев сказал: „Известно, по преданиям, что Петр I, во время Персидского похода, услыша, что могила Стеньки Разина находилась невдалеке, нарочно к ней поехал и велел разметать курган, дабы увидеть хоть кости славного бунтовщика. Вот какова наша слава!“»

Пушкин так откомментировал эту сцену: «Всем известно, что Разин был четвертован и сожжен в Москве. Тем не менее сказка замечательна, особенно в устах Пугачева». Философский смысл этого поэтического предания получит развитие и новое воплощение в калмыцкой сказке в «Капитанской дочке», где Пугачев самостоятельно и окончательно сформулирует свое понимание смысла жизни и цены человека.

Помня все время о высочайшем цензоре, Пушкин не мог включить в сочинение многих документов, не мог и ссылаться на них. Это прежде всего касалось документов, исходивших из штаба Пугачева, которые рисовали картину напряженной идеологической жизни руководителей восстания. Нельзя было, в частности, включать ни в основной текст, ни в раздел «Приложения» манифесты Пугачева, в которых излагалась не только программа восстания, но давалась концепция человека, отважно провозгласившего волю всем угнетенным.

Манифесты эти Пушкин изучал с необыкновенной тщательностью и высоко ценил их. В «Замечаниях о бунте» он назвал «возмутительные воззвания Пугачева» «образцами народного красноречия», хотя они и были написаны малограмотными людьми.

Пушкин знал, что манифесты, являвшиеся политическими и социальными документами восстания, были плодом коллективного творчества. При штабе Пугачева была создана группа грамотных людей, которым и поручалось излагать в форме манифестов Пугачева народные чаяния. В «Истории Пугачева» Пушкин, характеризуя штаб Пугачева, его ближайшее окружение, писал: «Отставной артиллерийский капрал Белобородов пользовался полною доверенностию самозванца. Он вместе

с Падуровым заведовал письменными делами у безграмотного Пугачева...»

В опубликованной Пушкиным во второй части «Истории Пугачева» екатерининской «Сентенции» от 10 января 1775 года («О наказании смертною казнию изменника, бунтовщика и самозванца Пугачева и его сообщников») сказано о некоторых «содейственниках» Пугачева, которые упражнялись в письменных делах». Среди других названы и имена «яицкого казака Михаила Шигаева», который «разглашал» о Пугачеве и Падурове, писавшем «многие развратительные в народе письма, увещавал верных ее императорскому величеству яицких казаков предаться к злодею и бунтовщику...».

Известно также из других указов, что «производителями письменных дел при самозванце» были Почиталин и Горшков, которые «составляли и подписывали его (Пугачева.— Г. М.) скверные листы, называя государевыми манифестами и указами, через что умножая разврат в простых людях».

Но манифесты не только излагали и идеологически обосновывали программу восстания — в них создавался образ народного царя. Манифесты передавали речи Пугачева, обращенные к народу, в которых он сообщал важные сведения о себе, о своих намерениях, сведения, которые коллективному автору казались необходимыми. Образ народного царя как заступника выражал народный идеал справедливой власти, идеал истинного сына отечества, патриота, настоящего человека. Народные создатели этого образа смотрели на Пугачева глазами народа. Это понял Пушкин, и потому его образ вождя восстания в «Истории Пугачева» во многом строился с ориентацией на образ, созданный в манифестах Пугачева.

Яицкие казаки-заговорщики, подготавливая вместе с Пугачевым «новый мятеж», решили для пользы дела прибегнуть к самозванству — оно «показалось им надежною пружиною». И не ошиблись. Пугачев принял на себя имя умершего одиннадцать лет назад Петра III. Так сразу возникла задача социального объяснения мнимой смерти императора (не умер, а хотели убить его дворяне, но он убежал) и создания такой биографии нового Петра III, которая убеждала бы народ, что перед ним подлинный государь.

В воззвании, подписанном пугачевским «главной армии полковником Иваном Грязновым», наиболее четко развернута эта версия: «Дворянство обладает крестьянами, но,

хотя в законе Божиим и написано, чтоб оне крестьян так же содержали, как и детей, но оне не только за работника, но хуже почитали псов своих, с которыми гоняли за зайцами». При вступлении на престол Петр III хотел издать указ о крестьянах, «чтоб у дворян их не было во владении». Спасаясь от преследований дворян, «принужденным нашолся одиннадцать лет отец наш странствовать, а мы, бедные люди, оставались сиротами».

Оттого в первых манифестах Пугачев объявлялся и представлялся как «народом учрежденный великий государь, явившийся из тайного места, прощающий народ и животных в винах, делатель благодеяния, сладкоязычный, милостивый, мягкосердый российский царь император Петр Федорович, во всем свете волный...». Последние слова значительны — вольный от дворянской власти, независимый от дворянства царь, «делатель благодеяния» народу. Постоянно в манифестах объяснялось его одиннадцатилетнее отсутствие — «я великий государь, император Петр Федорович, ис потерянных объявился, своими ногами всю землю исходил». Объяснение это совпадало и с реальной биографией Пугачева — он многие годы скрывался от властей; действительно своими ногами всю землю русскую исходил...

В соответствии с этой народной версией ведет свой рассказ и Пушкин. И у него Пугачев пришел из тайного места (это особенно подчеркнуто в «Капитанской дочке»), много лет скитался по России, пока, наконец, не объявился под именем Петра Федоровича. Успех восстания зависел от того, как будет действовать «надежная пружина» — самозванство, то есть насколько поверит народ самозванцу. И тут замечательно раскрывается народное понимание подлинности царского сана самозванца — важна не подлинность личности Петра III, но подлинность политики государя, как ее понимает народ. Потому народ равнодушен к тому факту, является ли самозванец действительным царем Петром Федоровичем. Пушкин понял это еще в пору работы над трагедией «Борис Годунов», и поэтому создал в трагедии такую сцену: к самозванцу приводят русского пленника. На вопрос самозванца, что говорят о нем в России, пленник отвечает: «А говорят о милости твоей, Что ты, дескать (будь не во гнев), и вор, А молодец».

Во времена Пугачева для народа тоже важно было, чтоб самозванец был «молодец». Так и строился образ

Пугачева в манифестах, такая проводилась политика руководством восстания. Чем больше правительство распространяло известий, что во главе восстания стоит самозванец, что он не император Петр III, а донской казак Емелька Пугачев, тем настойчивее в манифестах доказывалась «подлинность» самозванца. Выработались даже устойчивые формулы: «А что я ваш подлинно милостивый государь, признавайте и верьте, ныне я вас во первых даже до последка землями, водами, лесами, жительствовами... денежным жалованьем, свинцом и порохом, как вы желали, так пожаловал по жизнь вашу и пребывайте так как степные звери, в благодеяниях и продерзностях всех вас пребывающих на свете освобождаю и даю волю детям вашим внучатам вечно».

В другом манифесте та же аргументация подлинности — «всемилоостивейший ваш государь я, о чем верно знайте и верьте, от ныне я вас жалую землями, водами, лесами, рыбными ловлями, жилищами, покосами и с морями, хлебом, верою и законом вашим... и будьте подобными степным зверям...»

Манифесты, открывая Пушкину народную точку зрения на Пугачева, обусловили в конечном счете и его оценку Пугачева. Главная особенность этих оценок — их полемичность по отношению к официальным правительственным определениям Пугачева, которые были записаны в указах Екатерины II. Так, только в известной «сентенции» от 10 января 1775 года Пугачев назван «государственным злодеем», «богомерзким предателем», «разбойником», «варваром», «изменником», «врагом и тираном» и т. д. Соответственно характеризовались и человеческие качества Пугачева: «хищное сердце злодея Пугачева», «неслыханная в человеческом роде лютость», «душа его, расположенная к злости и измене», «гнусная его душа» и т. д.

Отношение Пушкина к подобным определениям проявлялось двояко: от одних он отказался и не употреблял их в своем сочинении, прибегая к иным определениям; оценкам, эпитетам; с другими — спорил. Пушкин стремится показать справедливость действий Пугачева: да, он казнил тех офицеров, которые не присягали ему, но присягавших прощал, прислушиваясь к мнению солдат. Привели к нему, например, капитана Башарина, хотел он его повесить: «Но взятые в плен солдаты стали за него просить. „Коли он был до вас добр, — сказал самозванец, — то я его прощаю“».

Официальное определение «разбойник» употреблено только один раз, открыто полемически, самим Пугачевым. Произошло это в сцене предательства Пугачева друзьями-казаками, решившими выдать его. Вся эта сцена выписана психологически точно и передает глубокую человечность Пугачева в драматический момент его жизни. Пугачев предстает не просто мужественным человеком, но человеком, исполненным достоинства и гордости. Казаки кинулись на него. «Пугачев успел от них отбиться. Они отступили на несколько шагов. *«Я давно видел вашу измену»*, — сказал Пугачев и, подзвав своего любимца, илецкого казака Творогова, протянул ему руки и сказал: *«вяжи!»*. Творогов хотел ему скрутить локти назад. Пугачев не дался. *«Разве я разбойник?»* — говорил он гневно».

Пугачева Пушкин именует мятежником, бунтовщиком, и эти эпитеты точно передают и характер Пугачева, и его дерзкие действия против правительства. А в конце повествования он характеризуется как историческая личность — «славный мятежник».

В ряде эпизодов Пушкин не просто полемизирует с правительственными характеристиками личности Пугачева («хищное сердце злодея», «неслыханная в человеческом роде лютость» и т. д.), но создает исполненные драматизма, психологически точно выписанные сцены, в которых раскрывается и мудрость вождя, и высокое чувство своего долга, скорбь или нежное сердце, способное покоряться красоте. Напомню из многих сцен только две.

Взяв Казань, Пугачев приказал выпустить из тюрьмы невольников. «В казармах содержалась уже несколько месяцев казачка Софья Пугачева с тремя своими детьми. Самозванец, увидя их, сказывают, заплакал, но не изменил самому себе. Он велел их отвести в лагерь, сказав, как уверяют: *„я ее знаю; муж ее оказал мне великую услугу“*. «Плачущий Пугачев» — это и дерзкий вызов правительственным определениям, и художественная смелость Пушкина. Слезы выражали душевную бурю Пугачева: встреченные жена и дети — это напоминание о прошлой жизни, отцовских радостях, это и знание, что к семейной жизни возврата нет, что не себе он теперь принадлежит, что события, им творимые, навсегда отторгли от частной жизни, сделали государем, заступником народа. Слезы Пугачева — это слезы прощания с прошлым, это душевная тонкость и слабость храброго воина и мудрого вождя.

Особенно примечательна история с Харловой. Молодая, красивая жена майора Харлова, после того как был повешен оказавший сопротивление восставшим ее муж, стала наложницей Пугачева. Случай с Харловой получил в литературе освещение в духе официальной концепции Пугачева — изверг, варвар, лютый в своей жестокости разбойник. Некий (неизвестный) автор записки «История восстания Пугачева» (Пушкин полагал, что им был какой-то дипломатический агент, живший тогда в Петербурге) записал эту историю следующим образом: Харлов, раненый, лежал дома, Пугачев «велел стащить его с кровати и привести к себе». Сопровождавшая мужа Харлова умоляла Пугачева помиловать его. «Я велю его повесить в твоём присутствии, отвечал варвар». Мольбы не помогли. Харлова повесили в присутствии супруги. «Едва он испустил дух, как казаки бросились на его жену и принудили ее утолить грубую страсть Пугачева».

Пушкин привел выдержку из этой записки в своих примечаниях и лаконично ее охарактеризовал: «Болтовня». Не ограничиваясь этим, он рассказал о том, как в действительности происходили события. Харлов до последнего защищал крепость, сам стрелял из пушки. Раненый, пытался откупиться от мятежников, но они привели Харлова к Пугачеву. Пугачев приказал его казнить. Пушкину была чужда идеализация восстания. Он знал, как жестоко расправлялись со своими врагами бунтовщики. Но он объяснял жестокость социальной ненавистью, жадной отмщенья своим угнетателям. При этом Пушкин подчеркивал многократно, что Пугачев всегда начинал свой суд над пленными с того, что предлагал врагам присягать ему, и тех, кто присягал, — не трогал. Указывал Пушкин и на факты жестоких расправ с восставшими, проводимых правительственными войсками.

Не соответствовала фактам и вся история с Харловой: при казни мужа она не присутствовала, поскольку была в другой крепости, вместе с отцом — полковником Елагиным. И эта крепость пала под ударами мятежников. Елагина, «оборонявшегося отчаянно», казнили, жену его зарубили. После расправы к Пугачеву привели молодую Харлову. Пушкин пишет: «Пугачев поражен был ее красотой и взял несчастную к себе в наложницы, пощадив для нее семилетнего ее брата».

Подобные сцены раскрывали живую личность Пугачева, обнаруживали его характер, что и входило в замысел

Пушкина показать человеческое в мятежниках и бунтовщиках, понять их правду, их страсти, их действия. Этому помогали и манифесты, и тот образ Пугачева, который создавался в них. Пугачев представлял всегда «доброжелателем», «душевно-усердствующим и сердечно-вернейшим» человеком, государем, призывавшим к себе всех, кто претерпевает «нужду и печаль».

Но не только манифесты мятежников, показания сообщников самозванца и собранные самим Пушкиным документы помогали строить образ Пугачева. Пушкину помогала интуиция художника в разгадывании тайны этого характера. Так Пушкиным была открыта трагедия Пугачева. Он нес народу свободу, навечно детям и внукам даровал волю, но сам был не свободен, все время оказывался орудием в руках казачьих групп бунтовщиков, ревниво следивших за каждым его шагом.

Человек из народа, поднятый событиями народной войны на высокий уровень исторического деятеля, умный, смелый и талантливый руководитель восстания оказался способным играть роль народного царя, соответствовать в своих действиях идеалам народа о справедливом, милостивом правителе. Пугачев во имя своего долга смирился с неволей, в которой держали его соратники.

«Пугачев не был самовластен. Яицкие казаки, зачинщики бунта, управляли действиями прошлеца, не имевшего другого достоинства, кроме некоторых военных познаний и дерзости необыкновенной. Он ничего не предпринимал без их согласия; они же часто действовали без его ведома, а иногда и вопреки его воле. Они оказывали ему наружное почтение, при народе ходили за ним без шапок и били ему челом... Пугачев скучал их опекою. *«Улица моя тесна»*,— говорил он Денису Пьянову, пируя на свадьбе младшего его сына».

Приведя слова Пугачева, Пушкин сопроводил их примечанием: «Слышано мною от самого Дмитрия Денисовича Пьянова, донныне здравствующего в Уральске». Тем самым подчеркивалось, что подневольное положение Пугачева в казачьем окружении мятежников обнаружил, открыл именно Пушкин, когда собирал сведения о восстании, опрашивал свидетелей давних событий.

«Не терпя постороннего влияния на царя, ими созданного, они не допускали самозванца иметь иных любимцев и поверенных. Пугачев в начале своего бунта взял к себе в писаря сержанта Кармицкого, простив его

под самой виселицей. Кармицкий сделался вскоре его любимцем. Яицкие казаки, при взятии Татищевой, удавили его и бросили с камнем на шею в воду. Пугачев о нем осведомился. *«Он пошел, — отвечали ему, — к своей матушке вниз по Яику»*. Пугачев, молча, махнул рукой. Молодая Харлова имела несчастье привязать к себе самозванца. Он держал ее в своем лагере под Оренбургом. Она одна имела право во всякое время входить в его кибитку; по ее просьбе прислал он в Озерную приказ — похоронить тела им повешенных при взятии крепости. Она встревожила подозрения ревнивых злодеев, и Пугачев, уступив их требованию, предал им свою наложницу. Харлова и семилетний брат ее были расстреляны».

Смиренность и молчание Пугачева, когда он видел действия своих соратников, направленные против него, скрывали душевную бурю, направляемую железной волей человека, чувствующего свою ответственность перед народом. Он призван был творить благодеяние освобождаемым им людям — и не смел потому во имя личных интересов, страстей разрушать единство мятежников.

Более того — Пугачев не только постоянно чувствовал, как тесна его улица, как повседневно ограничивают его свободу, — он хорошо знал, что восстание кончится поражением, а его сообщники, спасая свои головы, выдадут его правительству. Еще летом 1774 года, перейдя Волгу, то есть в период наибольшего распространения восстания по территории России, Пугачев, окруженный войсками правительства, «не доверял своим сообщникам». Не доверял справедливо — «главные бунтовщики предвидели конец затеянному ими делу и уже торговались о голове своего предводителя!». Через два месяца они исполнили свой замысел. Когда стали его вязать, Пугачев сказал им: *«Я давно видел вашу измену»*. Знал, видел и продолжал начатое дело, возглавлял восстание, двигая свои армии в сторону Москвы!

Увиденный Пушкиным трагизм судьбы Пугачева освещал особым светом и события, во главе которых он стоял, и личность вождя восстания. Трагизм придавал поэтическую тональность повествованию, определял стилистическую высоту раскрытия духовного мира Пугачева, характера смелого и дерзкого человека, народного царя, знающего интересы и чаяния своих подданных. Осознание самим Пугачевым трагизма своей судьбы выявляло не только силу его характера, но и определенную философию

жизни мятежника. Эта философия в поэтической форме будет выражена в «Капитанской дочке» в замечательной калмыцкой сказке.

В «Истории Пугачева» научное исследование органически сочеталось с художественным, логическое с поэтическим. Логика исторического исследования опирается на документы, объективные факты, которые помогают научному познанию прошлого, пониманию закономерности восстания. Но это знание не вскрывало трагизма восстания — причины его поражения.

Логика поэтического была иной — она строилась на системе образов, которые, обобщая реальные явления жизни, помогали заглядывать в будущее, разгадывать тайны не только человеческого характера, но и народного движения, общественного развития. В этой связи я хотел бы обратить внимание на ту особенность поэтического в изображении Пугачева, которая выступает как *сказочное начало*. Пушкин увидел удивительную общность между реальной деятельностью Пугачева и поступками, жизнью сказочного героя волшебной сказки.

В чем проявлялось сказочное начало в изображении Пугачева? В соблюдении определенных законов развития событий и поведения героев сказки. Начинается все с тайного объявления героя. Я уже указывал, как в манифестах Пугачева сообщалось, что новый государь явился из тайного места, долго скрывался, исходил всю русскую землю — и вот теперь пришел к своему народу.

Проявляется сказочность в подчеркивании бескорыстия Пугачева. Сказочный герой бескорыстно делает добро людям. Пугачев в своих манифестах объявляет народу волю, жаловал землями и водами; творя добро, он был известен всем как «доброжелатель», «делатель благодеяния»... Характерно, что Пушкин в соответствии с этой традицией подчеркивал бескорыстие Пугачева-самозванца: он использует рассказ М. Кожевникова и вводит в свое повествование мотив отказа его от власти — дав народу волю, праведные суды, *«сам же я... уже царствовать не желаю»* (курсив мой.— Г. М.).

И еще один, пожалуй, самый главный мотив — мотив чудесного бегства сказочного героя Пушкин использует для поэтического изображения жизни Пугачева в последние месяцы его борьбы.

Волшебные сказки отличаются некоторыми устойчивыми элементами, из которых функции действующих лиц

оказываются наиболее постоянными. Бегство героя, чудесное спасение от преследователей — есть те функции, которые свойственны широко известным сказкам. Главное в них — неуловимость героя: он бежит от погони, используя различные способы, чтобы задержать преследователей, бежит, все время находя новые средства спасения, постоянно уходит от своих врагов. Во время чудесного бегства проявляются храбрость, ловкость, хитрость, ум героя, убегающего от преследователей¹.

Исторические документы познакомили Пушкина с действиями Пугачева на всем протяжении восстания, и особенно в тот период, когда он перенес мятеж в Заволжье. Открывшаяся картина поразила Пушкина: победы Пугачева сменялись поражениями, после поражения он бежал, собирал новое войско и вновь вступал в борьбу — и так на протяжении многих месяцев. Вот эти реальные факты и использует Пушкин в своем повествовании, передавая их в форме сказочно-чудесного бегства героя волшебной сказки.

Пушкин упоминает в восьмой главе около десятка эпизодов, о которых он рассказывал по одной схеме: сражение—бегство, возрождение после поражения и новый бой, после чего — опять бегство. При этом (что характерно) как в сказке действует принцип парности функций героя, так и в «Истории Пугачева» Пушкин его строго сохраняет: борьба—победа, поражение—возрождение. Пушкин сознательно каждый новый эпизод начинает одной и той же фразой — «Пугачев бежал...».

Восьмая глава открывается изображением этой сказочной версии: «Пугачев бежал по Кокшайской дороге...». «Пугачев два дня бродил то в одну сторону, то в другую сторону, обманывая тем высланную погоню». «Пугачев стремился с необыкновенною быстротою, отряжая во все стороны свои шайки. Не знали, в которой находился он сам». (Обратим внимание на аналогию: Пугачев, как и сказочный герой, возводит препятствия на пути своих преследователей.) «Настичь его было невозможно: он скакал проселочными дорогами, забирая свежих лошадей...», «5 августа Пугачев пошел к Саратову», «Мятежники, овладев Саратовом...», «Пугачев следовал по течению Волги», «Пугачев бежал по берегу Волги...».

¹ Подробнее об этом типе сказок и разных проявлениях данной функции в кн.: П р о п п В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 29—30, 53—55.

Бегство от преследователей оборачивалось бурным развитием мятежа: «Пугачев бежал, но бегство его казалось нашествием. Никогда успехи его не были ужаснее, никогда мятеж не свирепствовал с такою силою. Возмущение переходило от одной деревни к другой, от провинции к провинции».

Бегство оказывалось нашествием, потому что воистину сказочным было возрождение разгромленных отрядов Пугачева. Взята была Казань. Но подошли правительственные части под руководством Михельсона. «...После пяти часов упорного сражения, Пугачев был разбит и бежал, потеряв восемьсот человек убитыми и сто восемьдесят взятыми в плен». Убегая от врагов, Пугачев на пути находил сообщников, пополняя свои отряды новыми людьми. Саратов осадила уже целая армия Пугачева. «Войско его состояло из трехсот яицких казаков и ста пятидесяти донских, приставших к нему накануне, и тысяч до десяти калмыков, башкирцев, ясачных татар, господских крестьян, холопьев...»

После занятия Саратова — очередное поражение (подросли правительственные войска), и Пугачев побежал дальше. И опять начиналось возрождение мятежных армий — к Пугачеву присоединялись волжские казаки и поляки, «таким образом Пугачев со дня на день усиливался. Войско его состояло уже из двадцати тысяч...».

Реальные события восстания облекались у Пушкина в сказочно-поэтическую форму чудесного бегства Пугачева от преследовавших его правительственных войск и чудесного многократного спасения и возрождения его войска, разбивавшегося в очередной раз противником. Так возникал художественный образ; обобщая реальные события жизни Пугачева, он приобретал символический характер. Сказочность образа обретала черты символа, у которого была своя логика постижения и объяснения событий.

Социальная история убеждала, что, несмотря на всенародную поддержку, Пугачев был обречен на поражение, восстание победить не могло. Рассказывая о реальных сражениях, разыгрывавшихся в конце лета 1774 года недалеко от Сарепты, Пушкин-историк писал: «Сие поражение было последним и решительным». И это была историческая правда — восстание разгромили и подавили, Пугачева предали, началась дикая расправа с мятежниками.

Но правда поэтическая была иной — бегство сказочного героя потому и есть чудесное бегство, что преследовате-

ли никогда не могут и не должны догнать и поймать его, что чудесное возрождение разбитого войска будет вновь и вновь продолжаться... Поэтический образ разрушал реальные, ограниченные временем рамки действия Пугачева, настоящее время свободно переходило в будущее.

Именно потому Пушкин сразу после поимки Пугачева, незадолго до казни — то есть до физического уничтожения его,— вводит в свой рассказ важнейшую для понимания символического характера образа Пугачева сцену его допроса графом Паниным. Граф Панин, возглавивший правительственные войска, брошенные на подавление Пугачева, встречается с мятежником,— вновь лицом к лицу Россия официальная, дворянская сошлась с Россией народной. Панин допрашивал. Пугачев отвечал. «„Кто ты таков?“ — спросил он у самозванца. — „Емельян Иванов Пугачев“, — отвечал тот. — „Как же смел ты, вор, назваться государем?“» (курсив мой.— Г. М.) Уже в этой части сцены Панин-победитель предстает человеком ограниченным, грубым — пользуясь правом сильного, он не просто спрашивает, а оскорбляет, называет вором. Пугачев же держится достойно, спокойно называя свое имя.

Но самое главное здесь — кульминация сцены — в том, что Пугачев отказывается отвечать на второй вопрос, не подчиняется воле победителя, отвечает не графу, но народу, столпившемуся вокруг него, отвечает на безмолвный вопрос побежденных: что же будет? что ждет их? И Пугачев отвечает поэтически многозначно и оптимистично: «*Я не ворон* (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), *я вороненок, а ворон-то еще летает*».

Иносказание это, внутренне связанное с поэтическим изображением бегства реального Пугачева как чудесного бегства сказочного героя, утверждало с беспримечной наглядностью идею непрерывности восстания. Ответ Пугачева исполнен символического смысла — в нем отразилась народная вера в неминувность новых восстаний, которые не могут не победить. Ворон мятежа летает, не зная устали.

5

Уезжая в Оренбург в сентябре 1833 года, Пушкин уже был полон новых замыслов и мечтал, добравшись наконец после скитаний до Болдина, отдаться

творчеству... 2 сентября он обещал жене— «я тебе из деревни привезу товару на сто рублей, как говорится». 12 сентября: «Я сплю и вижу приехать в Болдино, и там запереться». О том же сообщалось и в письме из Оренбурга: «А уж чувствую, что дурь на меняходит. Я и в коляске сочиняю, что ж будет в постеле?» (Как известно, Пушкин любил писать в постели.)

Наконец 1 октября Пушкин прибыл в Болдино. Началась «пора» поэта — осень, когда работалось легко и свободно. Еще в дороге он знал, что предстоит «многое написать». И это желание исполнилось: вторая болдинская осень оказалась очень короткой — всего полтора месяца (с 1 октября до середины ноября), но была «урожайной». Здесь завершилась работа над «Историей Пугачева» (значительно расширен первоначальный текст черновой редакции, внесены нужные поправки и дополнения). Написана повесть «Пиковая дама». Созданы две поэмы — «Медный всадник» и «Анджело», две сказки — «О рыбаке и рыбке» и «О морской царевне», около десятка стихотворений, и среди них такой шедевр, как «Осень».

Но дело не только в количестве написанного, в разнообразии содержания произведений, в обращении к острейшим темам европейской и русской истории и современности — поражает громадность выдвинутых и разрабатываемых Пушкиным проблем, масштаб мысли Пушкина и, главное, характер и качество тех идейных и эстетических открытий, сделанных в этих произведениях, которые бесконечно обогащали русский реализм, поднимая его на новый, более высокий уровень. Вот почему вторая болдинская осень занимает совершенно особое место в творчестве Пушкина 1830-х годов, поскольку сделанные в эти полтора месяца открытия вывели Пушкина на новые рубежи. При этом важно подчеркнуть отличие первой болдинской осени (1830) от второй (1833).

Отличие это ощущается некоторыми пушкинистами, и они пишут об этом. Правда, мотивируется и объясняется оно чисто биографическими фактами. Так, например, в последней работе о стихотворении «Осень» Н. В. Измайлов пишет: «Болдинская осень 1833 г. может по справедливости считаться кульминационным моментом в творческой жизни Пушкина 1830-х годов. По интенсивности, высоте и разнообразию творчества она равноценна первой болдинской осени 1830 г.; но по настроению, по самосознанию поэта эти два периода далеко несходны».

В чем же исследователь видит это отличие? Осенью 1830 года настроение поэта было «тревожным и мрачным», поскольку «не было душевного спокойствия» (тревожное — в связи с предстоящей женитьбой и холерной эпидемией). Пушкин чувствовал себя перед коренной переменою в жизни, перед неизвестным и темным будущим, он прощался со своим прошлым, и все это отразилось на характере поэтического творчества первой болдинской осени — характере трагическом и сосредоточенно-мрачном в таких произведениях, как «маленькие трагедии», тоскливые строфы в «шутливой» повести «Домик в Коломне», две из «Повестей Белкина» — «Выстрел» и «Станционный смотритель», завершающие строфы «Путешествия» Онегина...».

Поскольку, по мысли исследователя, в 1833 году изменились к лучшему семейные дела Пушкина, то иной характер приобрело творчество этой осени. «Иное мы видим во второй болдинской осени, 1833 г. К этому времени семейная жизнь, казавшаяся такой тревожной перед женитьбой, стала представляться ему, несмотря на опасения, вызываемые молодостью и красотой Натальи Николаевны, устойчивой и ясной; отношения с Николаем I, с Бенкендорфом, с цензурой как-то в общем нормализовались, и казалось, не должны были очень мешать жизни и творческой работе». Оттого-то, оказывается, Пушкин и обратился «к новой большой теме — к роману о дворянине — участнике Пугачёвского движения; он погрузился в работу по двум параллельным линиям: над романом — будущей «Капитанской дочкой» и над исследованием — «Историей Пугачева»¹. С 6 октября принялся за поэму «Медный всадник», 14 октября закончил «Сказку о рыбаке и рыбке», 27 октября завершил работу над поэмой «Анджело» и т. д.

Вряд ли можно полностью согласиться с тенденцией объяснить работу над программными произведениями благоприятными обстоятельствами личной жизни. Тем более что в действительности не было «ясности и устойчивости» ни в отношениях с властями, ни в отношениях с женой. Главный мотив писем жене из Болдина — мольба поэта «не кокетничай!» Обуреваемый тревогой, Пушкин писал жене: «Не мешай мне, не страшай меня, будь

¹ Измайлов Н. В. «Осень» (отрывок). — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 237, 250.

здорова, смотри за детьми, не кокетничай с царем...» В разгар работы над поэмой «Медный всадник», в дни завершения «Анджело» он с горечью писал любимой жене: «Ты, кажется, не путем искокетничалась. Смотри: недаром кокетство не в моде и почитается признаком дурного тона. В нем толку мало. Ты радуешься, что за тобой, как за сучкой, бегают кобели, подняв хвост трубочкой... есть чему радоваться! Не только тебе, но и Прасковье Петровне легко за собою приучить бегать холостых шаромыжников; стоит разгласить, что-де я большая охотница. Вот и вся тайна кокетства. *Было бы корыто, а свиньи будут...*» И так почти в каждом письме! Где же тут душевное спокойствие, ясность и устойчивость семейной жизни?

Но в общем-то — не в этом дело. Изучение всех написанных в эту болдинскую осень произведений помогает обнаружить их некую внутреннюю, органическую связь с программным сочинением — «Историей Пугачева». Открытия, сделанные в процессе исследования народного восстания, и способствовали рождению новых замыслов, подсказывали темы и проблемы новых произведений, метод и формы их художественного решения.

Главным и, пожалуй, почти все определяющим итогом работы над «Историей Пугачева» явилось окончательное формирование социологического мышления. Тем самым принципиально изменился уровень и характер убеждений Пушкина, основы его мировоззрения. С завоеванных высот решались теперь по-новому проблемы истории и современности, становился ясным антиисторический, романтический характер воззрений на дворянство и просвещенный абсолютизм, осознавалась с принципиально иных позиций роль народа в истории, изменилась сама структура художественного метода поэта.

В свое время Г. А. Гуковский уже указывал, что Пушкин заложил основы социального реализма, который Гоголь станет продолжать и развивать дальше¹. Круг уже давно волновавших Пушкина проблем получил новое освещение. Заново обратившись к теме Петра I, Пушкин пишет поэму «Медный всадник», которая, по существу, была ответом на «Полтаву»². Дальнейшим пересмотром

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 326.

² См. об этом в моей книге: Творчество Пушкина 1830-х годов. 1830—1833 (Л., 1974, гл.5) и в настоящей книге в гл. 2.

концепции просвещенного абсолютизма, рассмотренной на европейском материале, явилась поэма «Анджело».

Изучение новых решений старых проблем, осуществленных в болдинскую осень 1833 года, является условием понимания творчества Пушкина последних лет. Это тем более необходимо, что до сих пор отношение Пушкина, например, к Петру I, к концепции просвещенного абсолютизма в частности, рассматривается без учета эволюции убеждений поэта, а нередко и с позиций откровенной и безудержной идеализации Петра I¹.

Пересмотр Пушкиным прежних представлений о спасительности для России в современных ему условиях просвещенного абсолютизма, с одной стороны, и о «старинном дворянстве» как защитнике народа перед тронем — с другой, обусловил решительный и беспрецедентный «поворот его к народу» (Достоевский). Но чем интенсивнее шло постижение тайны народной жизни, тем острее вставал вопрос о будущем России. Именно оно было менее всего ясно Пушкину. И сомнения, мучившие поэта, сказались на всех его произведениях последних лет. В Болдине началась драма Пушкина — драма непреодолимости возникавших сложных вопросов и поисков ответов на них. Красноречивым примером невозможности прояснить для себя вопрос о путях к свободе в 1833—1834 годах можно назвать «Путешествие из Москвы в Петербург», над которым была начата работа с декабря 1833 года.

¹ Примером наиболее откровенного изложения подобных воззрений является статья Б. Г. Рензова «Пушкин. История и современность» (Вестник ЛГУ, 1974, № 20. Сер. История. Язык. Литература, вып. 4). Автор так определяет пушкинское понимание свободы и роли Петра I: «Свобода должна быть подавлена могучей властью одного человека ради спасения страны и свободы. Пушкин увидел такого властителя в Петре I, спасшем страну от боярской анархии и иностранных нашествий». Оттого всякий протест, выступление против самодержавия толкуется как преступление. «Преступником» является Евгений в «Медном всаднике», Пугачев для Пушкина в «Капитанской дочке», заявляет Рензов, это «государственный преступник». Соответственно трактуются и Петр I, и его взаимоотношения с народом: «Император Петр — представитель народа, он сам народ, так как заставляет дворянство трудиться для народа» (!!). Пушкину приписываются фантастические представления о народе — это, во-первых, сам Петр I — «царь-деспот»; во-вторых — «представителем народа является няня Татьяны», внушающая юной госпоже нравственные принципы... В-третьих — «это так же Арна Родионовна, подсаживавшая Пушкину многие темы и образы его творчества». Наконец — народ это и тот «раб» (изображенный в «Евгении Онегине»), который, перейдя «от барщины старинной» к легкому оброку, благословил свою судьбу (!!).

С этими проблемами оказалась органически связана и тема поэта, получившая в Болдине новое решение в гениальном стихотворении «Осень». В нем же запечатлелись мучившие поэта сомнения, страстное стремление догадаться о будущем родины.

Произведения, созданные во вторую болдинскую осень, привлекают и потрясают прежде всего мощью поэтически выраженной мысли. Хорошо известно суждение Пушкина о том, что определяет достоинства прозы, сформулированное еще в 1822 году: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». Требование это осуществлял в своем творчестве сам Пушкин. При этом оно распространилось и на поэзию. «Евгений Онегин» и «Полтава» исполнены высокой и острой мысли. Поэмы «Медный всадник» и «Анджело», «Сказка о рыбаке и рыбке» открывали читателям глубоко оригинальные и, главное, капитальные мысли, заставлявшие читателя задумываться над актуальными и сложнейшими социальными проблемами и философией истории. В сочинениях, написанных в Болдине, равно как и в последующие годы, Пушкин жестко и бесстрашно ставит перед современниками и потомками коренные вопросы бытия человека. И это были вопросы и проблемы, до сих пор поражающие нас своими масштабами. Человек и государство, личность и самодержавие. Свобода человека — в чем она? Пути ее утверждения? Народ — его судьба, его роль в истории, его творческие потенции? Восстание угнетенных, связанные с ним насилие и человечность. Нравственный императив — мятеж или смирение? Насилие и справедливость. Именно в произведениях последних лет (1833—1836) с особой полнотой и интенсивностью проявлялся гений Пушкина-мыслителя, мудрость поэта.

Это все такие проблемы жизни человека, от решения которых зависела и частная жизнь, интимный нравственный мир личности.

Пушкин видит исторические связи России с европейскими странами и хочет разобраться в характере этих связей. Современность требовала выяснения вопроса об отличных или общих путях России и Запада. Чем интенсивнее шло развитие в Европе и Северной Америке буржуазных отношений, тем острее и категоричнее ставился вопрос о своеобразии пути России. Должно было понять

и определить это своеобразие. Оттого в «Путешествии из Москвы в Петербург» судьба самодержавной России рассматривалась на фоне буржуазной Европы, судьба русского крепостного соотносилась с положением английского работника (пролетария). Одновременно идет переоценка идейных ценностей Просвещения — это заставляла делать быстро развивавшаяся буржуазная цивилизация, возникавшее новое общество, в котором вместо обещанного просветителями царства справедливости, разума и свободы утверждалась новая форма порабощения человека. В «Джоне Теннере» русский читатель узнавал о цинизме буржуазной демократии Соединенных Штатов. При этом Пушкин не предлагал решений, он сообщал собранные и обобщенные факты, размышлял и ставил вопросы о разных концепциях человека, о смысле жизни и понимании счастья...

Масштабность и глубина идей требовали от Пушкина поисков и открытий адекватных им поэтических средств. Реализм Пушкина с самого своего зарождения был динамической структурой. Произведения последних лет явили новое обогащение художественного метода поэта. Сложилась структура социального реализма (его основы требуют своего изучения), которому была свойственна своя поэтика. Прежде всего следует указать на смелое введение Пушкиным образов-символов в свои реалистические произведения, обоснование законности использования реализмом поэтики символов, поскольку она имманентна ему, как вообще всякому искусству. Этот раздел поэтики Пушкина-реалиста почти не изучен. Анализу образов-символов в пушкинских произведениях последних лет поэтому посвящена вторая глава этой книги.

Другим существенным моментом реалистической поэтики Пушкина последних лет является разработка с новых идейных позиций категорий пространства, в котором живут его герои, занятые поисками истин, от которых зависит не только их личная судьба, но и судьба миллионов людей.

Литература наглядно показывает, что формы художественного пространства многообразны. Д. С. Лихачев в «Поэтике древнерусской литературы» отмечает: «В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих

к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты». ¹

Формы и типы художественного пространства («большое» и «малое» прежде всего) играют существенную роль в произведении, они постоянно меняются, находясь в зависимости от общего развития литературы и искусства. Такая зависимость в некоторых работах идеологически обосновывается, и понимание пространства связывается с нравственными представлениями ². Изучение художественных форм пространства может содействовать уяснению меняющегося характера эстетических идеалов, а также самой специфики литературы и ее национального своеобразия.

«Большой» и «малый» миры в художественном произведении выступают как эстетические, глубоко содержательные категории ³.

Реализм программно изменил понимание «большого мира», свойственное классицизму, создал свои средства для его художественного воплощения. Большой мир в реализме — это вся жизнь общества, с его социальными противоречиями, конфликтами и жестокими законами борьбы за существование, жизнь массы людей, ввергнутых в водоворот беспрестанных событий на пути поиска своего благополучия.

Русский реализм XVIII—XIX веков иначе толкует малое и большое пространства, придает этим категориям иную содержательность. В них русская литература раскрывает качественно отличный путь — внеэгоистический путь самореализации. Национальное своеобразие русского реализма наглядно проявляется и в формах художественного пространства.

Факты свидетельствуют, что в структуре русского реализма, в отличие, например, от французского, господствующее место занимает не интерьер, не малый,

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 384.

² О связях географических и этических представлений в древнерусской литературе писал Ю. М. Лотман. См. его статью «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» в книге «Труды по знаковым системам», II (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, 1965, вып. 181, с. 210—216).

³ Подробнее об этом в моей статье: О художественном пространстве в реалистической литературе. — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976.

а большой мир. Это надо понимать не буквально. Естественно, что и в русском реализме интерьер играл важную роль. Речь в данном случае идет о том, что в произведениях русских писателей большой мир реализует себя не только непосредственно в своей функции, но и как ведущая тенденция в определении роли художественного пространства вообще. Проявлялось, в частности, это и в том, что малый и большой миры оказывались лишенными своей традиционной противоположности, поскольку большой мир «врывался» в интерьер и перестраивал его, определяя конфликты, страсти и события, происходящие в рамках семьи. Тем самым менялись природа и характер интерьерных конфликтов — они и по-прежнему раскрывали драму семьи или ее поиски счастья, и в то же время в семейных конфликтах оказывались как бы смоделированными конфликты большого социального мира России.

Такое содержание интерьера проявило себя, например, с безусловной очевидностью в «Горе от ума» Грибоедова. Частный, традиционный любовный конфликт перерастает в конфликт социальный, политический, в интерьере разворачивается жестокая борьба двух лагерей в дворянстве в период вызревавшей дворянской революции.

В своем программном виде этот конфликт воплощен в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву».

Бытийный характер жизни пушкинских героев и обусловил при изображении художественного пространства, в котором они пребывали, смещение акцента с интерьера на большой мир. В классически прозрачной форме это предстало перед читателями в поэме «Медный всадник». До рокового наводнения, переломившего судьбу Евгения, он жил в Коломне, снимая «пустынный уголок», и здесь предавался мечтам о счастье семейной жизни с любимой Парашей. Не жил, а существовал бедный чиновник, идеалы и интересы его были сугубо частными, отгороженными от большого мира. Крохотной была чужая каморка, в которой жил Евгений, бедными оказывались и его желания элементарного существования — работать, жениться, завести детей, которых он бы воспитывал: «И станем жить, и так до гроба Рука с рукой дойдем мы оба, И внуки нас похоронят...»

Но и этим бедственно-примитивным «мечтам» не суждено было сбыться — Петербург отнял и порушил надежду на одинокое счастье обездоленного человека:

погибла Параша, оказался утраченным смысл существования. Евгений не вернулся в свою конуру — став бездомным, он скитался по городу. Так не только круто меняется место жизни Евгения, но меняется качественно пространство, в котором он оказался принужденным существовать. Большой мир ворвался в судьбу маленького чиновника, и изменился характер его размышлений: «Ужасных дум Безмолвно полон, он скитался». Бродя по городу, он все время слышал «мятежный шум Невы». Впервые он «оглушен был шумом внутренней тревоги». Тревоги не за себя, не о семейных делах думал он — его «ужасные думы» были о причинах несчастий подобных ему людей. Именно в этом большом мире и родилась идея возмездия, когда он встретился с кумиром на бронзовом коне.

Тот же принцип изображения жизни и судьбы человека, но с еще большей последовательностью и программностью проведен в «Капитанской дочке». Восстание разрушало привычные нормы жизни разных сословий, оно выдвинуло главную идею века — рабство в России должно быть навсегда уничтожено. Осуществление этой грандиозной идеи, выражавшей народные чаяния, проходило в сражениях мятежников с правительственными войсками. Это был звездный час народной жизни. Неграмотные, забытые люди в горниле восстания очищались от скверны рабского существования и рабской морали, в борьбе за свободу раскрывались скрытые таланты. Не иступленное стремление к благополучию, не частные, не корыстные, а общественные интересы воодушевляли бунтовщиков. И эта высокая духовная жизнь была бытием, а не существованием, бытие же реализовывалось на широких просторах России в походах и сражениях. Идеалами и чаяниями народа определялась нравственная жизнь Пугачева, реализовывалась она в борьбе за благо народа, развернувшейся на огромной территории родины.

Последующее развитие русского реализма подтверждает вывод о стирании противоположности интерьера и большого мира в художественной структуре, о ведущей его роли в понимании и определении всех форм художественного пространства в произведении. Чтобы убедиться в этом, стоит вспомнить только некоторые произведения: уже упомянутые мною «Медный всадник» и «Капитанскую дочку», а также «Тараса Бульбу» Гоголя, «Войну и мир» Толстого, «Былое и думы» Герцена.

Разговаривая со своими современниками, Пушкин не только ставил и выдвигал актуальнейшие для России и для каждого отдельного человека вопросы, но и утверждал открытые им истины. При этом Пушкин не скрывал и своих сомнений, невозможность в современных ему условиях найти так нужные всем людям, и прежде всего народу, решения. Оттого главным в его произведениях были призывы *продолжать поиски*. Искать, не боясь сомнений и поражений; не отчаиваться, а идти вперед, веруя, что только неустанно работающая, только выстрадавшая мысль откроет в конце концов искомую правду.

Завет Пушкина, призыв к напряженному исканию правды, исканию истин — социальных, политических и в конечном счете и прежде всего нравственных, — был усвоен и принят русской литературой. В этом основа высокого поэтического строя жизни героев Герцена и Тургенева, Толстого и Чернышевского, Некрасова и Достоевского, Щедрина и Чехова, источник нравственной силы, позволявшей человеку вырываться из узких и губительных рамок «интерьерной» жизни и самоубийственной самости.

Стремление к справедливости, ненависть к условиям порабощения, угнетения людей, вера в высокое предназначение человека и жестокая борьба с самим собой, со своими слабостями, с властью унижающих личность страстей и желаний, бескомпромиссный суд за отступление от правды не только других, но прежде всего себя, стремление понять смысл жизни и счастья предопределяли и напряженные размышления о судьбе других людей, — вот что запечатлено в произведениях Пушкина последних лет.

Пушкин увидел и воплотил в образах своих героев оба полюса духовного мира человека: высоту его дум, чувств, стремлений и дел — и низость поступков; способность к самоотвержению, подвигу — и жестокости, предательству (предательству не только других людей, но и собственной человеческой природы); красоту, благородство, обаяние ума — и страшные темные бездны души. При этом иногда оба эти начала сосуществовали в герое, и тогда перед читателем представала личность в своей трудно постижимой сложности: в центре исследования Пушкина — бездна души человека.

Известна высокая оценка Достоевским «Пиковой дамы». Правда, вряд ли слово «оценка» передает отношение Достоевского к пушкинской повести — оно

слишком холодно и слишком «объективно», тогда как отношение писателя к «Пиковой даме» было глубоко субъективным. Достоевский любил пушкинскую повесть, был пристрастен, потому что чувствовал всем сердцем художника, как важны были художественные открытия Пушкина в «Пиковой даме», как они оказывались бесконечно нужными и близкими ему, Достоевскому, в его творчестве. Близким и нужным был, конечно, прежде всего — Германн. Именно Пушкин создал воистину «колоссальное лицо» современного героя, героя всего XIX века, вобравшего в себя опыт жизни нового, буржуазного века — и в то же время удивительно, по-своему, русского, несмотря на свое немецкое происхождение и духовное родство с французским идолом — Наполеоном!

6

В наследии Пушкина есть одно крупное поэтическое произведение, над которым со дня его появления в печати и до нашего времени тяготеет неумолимый рок непонимания. Сразу же после опубликования критик, подписавшийся «житель Сивцева Вражка», решительно и категорически осудил его, назвав «самым плохим произведением Пушкина». Возмущенный рецензент заявлял: «Если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытасценною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на пушкинские даже самую версификацию...»¹

Того же мнения был и Белинский. При жизни поэта он неоднократно, начиная с «Литературных мечтаний», называл это произведение «мертвой безжизненной сказкой», «плохой сказкой». В поздних статьях о Пушкине критик почти повторил мнение жителя Сивцева Вражка: произведение это «принято публикою очень сухо и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна... Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать» (1, 21; 7, 533).

¹ Молва, 1834, № 24, с. 370—375.

Шли годы, десятилетия — отношение к этому произведению Пушкина не менялось. В 1859 году А. В. Дружинин в статье об Островском начал было разговор об этой поэме, но, столкнувшись со сложностью авторского замысла, пришел к заключению, что эта вещь «странная и загадочная»¹.

Прошло сто лет... Неумолимый рок непонимания продолжал тяготеть над поэмой. Советское пушкиноведение повторяло мнение или Белинского, или Дружинина. Б. В. Томашевский констатировал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней». По мысли ученого, Пушкин ставил перед собой задачу использовать свой опыт психологической разработки характеров в драматических произведениях — в эпосе, «присвоить своему эпосу эти приемы психологического развертывания образа героя». Но, констатировал Томашевский, «замысел, который он, вероятно, лелеял много лет, не получил полного выражения в данном произведении»².

В 1964 году Б. С. Мейлах на XVI Всесоюзной Пушкинской конференции выступил с докладом об этом произведении под названием: «Загадочная поэма Пушкина». Через одиннадцать лет с тем же названием статья была перепечатана в книге³. Сохранив термин Дружинина — правда, необоснованно, — исследователь высказывает в статье ряд интересных мыслей о поэме, которые наглядно убеждают, что никакого загадочного произведения Пушкин не писал, что «загадочность» обусловлена непониманием поэмы, нежеланием с доверием отнестись к пушкинскому тексту, без предубеждения анализировать ее.

Что же это за загадочная поэма? Как называется «неудачное», «плохое» произведение Пушкина? Речь идет о поэме «Анджело». О поэме, очень дорогой Пушкину, непонимание которой критиками огорчало его. Друг Пушкина Нащокин сохранил нам признание поэта: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал»⁴.

¹ Дружинин А. В. Собр. соч., т. VII. СПб., 1867, с. 448.

² Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 407, 408.

³ Мейлах Б. Талисман. Книга о Пушкине. М., 1975.

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 195.

В утверждении традиции отлучения «Анджело» от истинного искусства, в создании мифа ее «загадочности» повинна критика. Красноречивым опровержением суровых приговоров является существование второго ряда оценок поэмы — оценок положительных, сделанных на основе тонкого анализа творения Пушкина, в ходе которого раскрывалось его глубокое содержание. Авторы этих работ ничего загадочного в поэме не видели. Но исторически сложилось так, что и до сегодняшнего дня читательское отношение к «Анджело» формируется с позиций тех критиков, кто осуждал поэму. Оттого о ней почти не пишут, она выпадает из обзоров поэтического творчества Пушкина, ей нет места в эволюции поэта. Облик Пушкина-поэта, кажется многим пушкинистам, можно представить и без этого произведения.

Любопытно, что первый (увы! и последний) печатный отзыв о поэме был положительным. «Анджело» Пушкин писал в 1833 году и завершил осенью в Болдине почти одновременно с «Медным всадником». Поэма о Петре не была пропущена: Николай I потребовал серьезных исправлений. Поэма об Анджело, которая строилась на использовании пьесы Шекспира «Мера за меру» (цензурный характер имел подзаголовок в рукописи: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии Measure for measure — «Мера за меру»), была разрешена и напечатана в 1834 году в сборнике Смирдина «Новоселье». Несомненно, ее публикации «помог» Шекспир¹.

«Новоселье» появилось в книжной лавке в апреле 1834 года. А уже в июне в «Молве» была напечатана эта первая и единственная положительная рецензия. Незвестный ее автор стремился дать «истинную оценку» и потому поэму Пушкина признал «полной искусства, доведенного до естественности, ума, скрытого в простоте разительной, и сверх того неотъемлемо отличающейся истинным признаком зрелости поэта — тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей».

Было высказано в рецензии очень тонкое наблюдение об итальянском возрожденческом колорите поэмы, который, по существу, дает ключ к стилистике «Анджело»,

¹ О цензурной истории поэмы см.: Вацуро В. Э., Гилельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1972, с. 166—168.

к пониманию принципов построения характеров действующих лиц поэмы. Рецензент писал: «Боккаччо, отец Декамерона, был первым начавшим писать в роде, к коему принадлежит «Анджело». Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений, являвшихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т. д.»

Эта небольшая библиографическая заметка представляет собой особую ценность прежде всего потому, что в ней был поставлен чрезвычайно важный вопрос — почему в 1830-е годы читатели и критики охладели к Пушкину, почему не понимаются его новые произведения. И не только поставлен. Но неизвестный нам критик дал на него свой ответ.

Вот, пишет критик, вышла новая поэма «Анджело» — она «заслуживает полного внимания критики, хотя едва ли воспользуется таковым же от публики». Немногочисленная читающая публика «составляет свое мнение об сочинителе» по двум-трем пьесам — и дальше упрямо держится его, что бы нового ни написал поэт. Рецензент с горечью констатировал — «что хотите делайте, вы не собьете ее с этого понятия».

Так было и с Пушкиным, раннее творчество которого было восторженно встречено публикой и критикой. «Первое впечатление решило славу его, положило основной камень мнению публики о Пушкине. Каждый стих его, каждое слово ловили, записывали, выучивали и всюду думали видеть тень или блеск того же характера пылкой, стремительной юности, по произведениям которой составили о нем понятие. Но поэт, как Пушкин, не мог оставаться в зависимости, даже и от общественного мнения: он шел своим путем, и чем сильнее, самобытнее, выше развивался талант его, тем далее последующие его произведения расходились с тем первым впечатлением, которое так шумно, так торжественно сделал он, еще не знаемый, из садов лица! Он был недоволен публикою, недоволен ее образом воззрения на себя, и негодование поэта изливалось не раз в стихах могущественных...»

Но ничто не помогало... «публика стояла крепко на своем, и поэт, не внимая ей, идучи своим путем, более и более отдалялся от ее участия. Вот, по нашему мнению,

единственная разгадка, почему последние лучшие поэмы его, как например, «Борис Годунов», были принимаемы с меньшим жаром и участием. Пушкин не внимал и продолжал путь свой»¹.

Мнение автора этой статьи как-то объясняет суждение критиков, в том числе и Белинского, о произведениях Пушкина 1830-х годов вообще и непонимание ими и последующими исследователями поэмы «Анджело» в частности.

Позицию, занятую неизвестным рецензентом «Молвы», высоко оценил Ап. Григорьев: «Нельзя не удивляться здесь и верности взгляда во взгляде на значение Пушкина и на отношение к нему публики и критики, и превосходному определению существенных красот манеры, в которой писан «Анджело», даже указанию связи этой манеры с манерой Боккачио»².

Первым серьезным исследованием поэмы Пушкина явилась работа Н. И. Черняева «Анджело»³. Он провел сравнительный анализ поэмы и пьесы Шекспира «Мера за меру», установив отступления Пушкина от оригинала, которому он следовал: отказался от персонажей и сцен, связанных с комическим развитием действия, сократил число действующих лиц, сосредоточив все события вокруг главного персонажа — Анджело, снял мотив женитьбы герцога на Изабеле, Мариану Пушкин сделал женой Анджело (у Шекспира она — невеста, брошенная им) и т. д. Вслед за автором рецензии в «Молве» Н. И. Черняев подчеркивает итальянский колорит «Анджело», перенесение событий поэмы к эпохе XV—XVI веков, раскрывает новеллистический характер поэмы в духе возрожденческих итальянских новелл⁴.

Отводя упреки критики в уходе Пушкина от острых вопросов современности в своем произведении, Н. И. Чер-

¹ Молва, 1834, № 22, с. 338—341.

² Москвитянин, 1855, № 14.

³ См. в кн.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. Исследованию Н. И. Черняева предшествовало выступление на пушкинских торжествах 1880 года известного шекспироведа Н. И. Стороженко, который оспорил мнение Белинского о поэме Пушкина, обратив внимание на ее достоинства и прежде всего на психологическую разработку характеров. (Венок на памятнике Пушкина. СПб., 1880.)

⁴ Этой теме посвящена специальная статья М. Н. Розанова «Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина» (Сборник статей к сорокалетию деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934).

няев высказывает мысль, что тема милости, прозвучавшая вслед за Шекспиром в «Анджело», обусловлена стремлением Пушкина воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности. Более того, современность поэмы он видит и в том, что в ней Пушкин как бы подсказывал читателю возможную историческую параллель: Дук — это Александр I, Анджело — Аракчеев.

Данное толкование чуждо Пушкину: уже с трагедии «Борис Годунов» он принципиально отказался от аллюзий. Действительное содержание поэмы и глубже, и историчнее, а ее современность иного — философско-политического плана. Сопоставления «Анджело» с «Мерой за меру», сделанные Н. И. Черняевым, носят чисто формальный характер. Главный вопрос — зачем Пушкин обратился к этой пьесе Шекспира, что в ней его привлекло и каким образом, следуя за сюжетом пьесы и, кажется, довольно точно ее переводя, Пушкин написал совершенно оригинальное не только по жанру, но и по общей концепции произведение, — этот вопрос оставлен Н. И. Черняевым без ответа.

Н. И. Черняев по-своему объясняет обращение Пушкина к пьесе Шекспира. С одной стороны, пишет он, это произошло потому, что именно «Мера за меру» «легче других драм и комедий Шекспира поддавалась переработке в рассказ», и потому, что Герцог у Шекспира (Дук — у Пушкина) привлек поэта «кротостью, мягкостью и рыцарским благородством, — чертами характера, напоминавшего ему Александра I...»¹.

Через сорок лет поэма Пушкина вновь была тщательно сопоставлена с шекспировской пьесой И. М. Нусиновым в статье «„Мера за меру“ и „Анджело“»². Сравнение проведено тонко и содержательно. Но и в данном случае исследователя не заинтересовало выяснение вопроса, что заставило Пушкина обратиться к шекспировской пьесе. А ведь это важнейший вопрос...

Пожалуй, впервые высокий гуманистический пафос пушкинской поэмы был раскрыт в статье А. Македонова «Гуманизм Пушкина»³. Критик глубоко историчен в своем анализе поэмы и в своих определениях гуманизма. Ему

¹ Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине, с. 158, 163—164.

² Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1959.

³ Лит. критик, 1937, № 1.

чуждо абстрактное понимание гуманности, равно как и царской милости, торжествующей в поэме. Историзм позволил увидеть сущность замысла Пушкина — не проповедь абстрактной милости как идеала царской власти, но бескомпромиссная критика бесчеловечной власти, осуществляющей насилие над народом в целом и отдельным человеком в частности. «В «Анджело» гуманистическая критика власти и мечта о гуманной власти переходит в критику жестокости, античеловечности традиционного общественного «закона» и в утверждение высшей законности прав человека на свободную жизнь, на счастье, на человечность».

Исключение в ходе анализа поэмы важной ее особенности — глубокой и сложно-противоречивой связи с пьесой Шекспира — привело критика к неверной однозначно-прямолинейной трактовке финальных сцен «Анджело». У Пушкина (в соответствии с замыслом Шекспира) Дук, вернувшись к власти, прощает Анджело, совершившего, в его отсутствие, преступление; добрый Дук проявляет милость к бывшему правителю. Критик пишет: «Сама победа гуманности над тиранией закона в сущности иллюзорна, ибо остается в силе старый закон. Спасение Клавдио, естественно, приобретает характер случайности. Добрый Дук действует, как *deus ex machina*. Счастливый конец поэмы художественно не оправдан»¹. Ниже, при рассмотрении пушкинской поэмы, будет показано, почему этот вывод критика ошибочен. В действительности финал поэмы художественно и идейно оправдан, ибо он завершает развитие главного конфликта пушкинской поэмы и несет в себе важную мысль Пушкина.

Серьезный разговор о поэме «Анджело», начатый советским критиком, не был поддержан пушкинистами. По-прежнему поэма недооценивается, считается загадочной, о ней многие годы ничего не писали.

Только через тридцать шесть лет появилось новое исследование, специально посвященное «Анджело»: Ю. М. Лотман опубликовал работу «Идейная структура поэмы Пушкина „Анджело“»². Ученый постарался ответить на важный вопрос, до сих пор не получивший разреше-

¹ Лит. критик, с. 67, 74.

² Пушкинский сборник. Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1973. Далее в этом разделе страницы данного издания приводятся в тексте.

ния,— зачем Пушкин выбрал для переработки (подражание, в какой-то части перевод) именно шекспировскую пьесу «Мера за меру», чем она его привлекла, в чем ее политическая актуальность, увиденная Пушкиным. Поэма рассматривается с учетом ее связи с первоисточником — пьесой Шекспира. Это делает возможным понять и обнаружить две коренные идеи, которые, по мнению ученого, и составили структуру поэмы: это идея мифа (трансформация мифа об умирающем и воскресающем божестве) и идея милости (как основа утопического государственного правления).

На первых же страницах исследования устанавливаются мифологические основы сюжета пьесы «Мера за меру», которые оказались по-своему интерпретированными Пушкиным в его поэме. События пьесы как бы воссоздавали схему мифа — Праведник (Герцог) уходит (скрывается, умирает), его место занимает псевдоспаситель (Анджело), но порча общества усиливается. Наконец ушедший возвращается (воскресает умерший), лжеспаситель изгоняется и наказывается (Герцог — вернулся, отстранил Анджело от власти), происходит возрождение общества.

Концепция эта — несомненно остроумная. Но мне представляется натяжкой мифологизация сюжета пьесы «Мера за меру». В самом деле — у Шекспира Анджело никакой не лжеспаситель: он оставлен правителем волей Герцога. Более того — он проводит политику, определенную Герцогом. А Герцог решил руками Анджело навести строгий порядок в государстве:

Пускай он именем моим разит,
А я останусь в стороне от боя
И незапятнан...¹

Оттого-то Герцог по возвращении (а у Шекспира он никуда и не уезжал!) ведет себя не по мифологическим канонам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса и кончается свадьбами: Герцог женится на Изабелле, Анджело — на своей, ранее отвергнутой им, невесте. «Отступления» Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю. М. Лотман, что

¹ Шекспир В. Полн. собр. соч., т. 7. [Л.], 1959, с. 393. В дальнейшем цитаты из пьесы по этому изданию.

Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны — они его разрушают. Поэтому в лучшем случае (если это кому-нибудь надо!) можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего актуальность древнего мифа...

Но мифология пьесы «Мера за меру» нужна исследователю для того, чтобы объяснить, почему Пушкин занялся ее переделкой, — его увлек именно мифологический сюжет, который он будто бы и использует в своей поэме для открытой политической аллюзии. Так определяется современность поэмы, рассказывавшей об итальянской жизни далекой эпохи XV—XVI веков.

Поскольку Пушкин положил в основу поэмы сюжет пьесы Шекспира, то мифологизм «Анджело» устанавливается автоматически. При этом, утверждает исследователь, мифологический сюжет Шекспира осложнен Пушкиным событиями и явлениями русской жизни. Правда, события и явления эти носят особый характер — они обнаруживали свое бытие в слухах.

Какова же русская схема мифологического сюжета, запечатлевшаяся в слухах?

а) неожиданная (таинственная) смерть доброго царя Александра I зимой 1825 года;

б) на престол вступает новый царь — лжеспаситель — Николай I;

в) рождение слухов о неминуемом возвращении Александра I, утверждение справедливости в обществе и наказание лжеспасителя. Данная версия слухов конструируется на основании родившейся позднее легенды об Александре I — старце Федоре Кузьмиче.

Таким образом Пушкин писал поэму по Шекспиру, чей мифологический сюжет ассоциировался у русского читателя с современной политической ситуацией. Ю. М. Лотман убежден в этом: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современников — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал» (9).

Может быть, конечно, и странно... А вдруг не знал? И, между прочим, вполне мог не знать. Во всяком случае, знание их не подтверждается ни одним фактом, ни одним свидетельством — пока нам преподносятся только предположения. Но вопрос о документализации знания Пушкиным этих слухов — не существенный. Дело вовсе не в этом. Дело в другом.

Поскольку я уже показывал, что никакой мифологической основы в пьесе «Мера за меру» нет, то не может быть мифологического сюжета и в пушкинской поэме. Характерная деталь: в поэме Пушкин объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. Характеризуя взгляды и замыслы Герцога, Пушкин писал: «Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду». Пушкин, словно предвидя будущие сомнения в поведении Герцога у Шекспира и Дука в своей поэме, твердо и решительно назвал источник этого широко распространенного сюжета: халиф Гарун Аль-Рашид, а не миф об умирающем и воскресающем боге.

Сама идея характеризовать современность поэмы на основании якобы существующей в ней системы политических аллюзий, как мы уже знаем, не нова. Еще Н. И. Черняев говорил, что читатель должен был догадываться, будто Дук — это Александр I, Анджело — Аракчеев. Теперь предлагают Аракчеева заменить Николаем I.

Схема, предложенная Ю. М. Лотманом, к счастью, не обладает категоричностью. Ее возможная жесткость постоянно смягчается оговорками. Так, признается, что «слухи» передают только часть мифологического сюжета, ибо в них нет возвращения Александра I и, самое главное, нет устранения плохого правителя (Николая I). Правда, тут же объясняется это отсутствие решающего элемента структуры мифа (возвращение истинного правителя и наказание лжеспасителя) тем, что опасно было записывать эту часть мифа. Таково гипотетическое объяснение вольной гипотезы. К существу поэмы она не имеет никакого отношения. Не имеет, потому что не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления.

Только исторический, социальный реализм и протезизм Пушкина могут объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы (не мифологическому!), его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, решение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэмы, — власть и справедливость.

Вторая идея структуры поэмы «Анджело» — апология милости. Она, правда, никак не связана с первой — мифом. Но такова уж воля исследователя. «Пушкинская поэма, —

пишет он, — апология не справедливости, а *милости*, не Закона, а Человека» (19). Суждение это программное, и его надо запомнить. Соответственно, исследователя интересует не столько сама поэма, ее сюжет, логика развития действия, сколько последняя сцена, в которой Дук проявляет милость к преступнику Анджело. «У Пушкина основной носителем смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы — «И Дук его простил» — вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости» (20) ¹.

Идея милости и лежит в основании концепции творчества Пушкина 1830-х годов, его мировоззрения последнего периода жизни, выдвинутой Ю. М. Лотманом еще в 1960-е годы. В статье «Идейная структура „Капитанской дочки“» эта концепция изложена так: «Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях». В романе «Капитанская дочка» в основе авторской позиции «лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность».

Исследователь, естественно, признает утопический характер подобных убеждений, но считает, что они, проявившись в творчестве Пушкина, стали «вехой в истории русского социального утопизма». Смысл этого утопизма — в отказе от поисков какой-то иной, в противовес существующей, политической формы организации общества. Следом за такой «теорией» Пушкина следовала его практика: «Во вторую половину 1830-х гг. для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд... на помощь *человека*, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на *человеческой* основе, созда-

¹ Следует отметить, что идея, будто Пушкин к концу жизни пришел к проповеди милосердия, была уже высказана давно — в частности, В. В. Никольским. Он доказывал, что все последние произведения Пушкина внутренне связаны общей концепцией, которая формулировалась им так: «Свободная преданность долгу внизу, правосудное, но милосердное могущество наверху». (см. его книгу «Идеалы Пушкина». СПб., 1887, с. 47).

ния общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в „Анджело“, Петр в „Пире Петра Великого“»¹.

Концепция эта, сложившаяся в 1960-е годы, была подкреплена рассмотрением поэмы «Анджело» в 1973 году. Исследователь отметил глубокую идейную содержательность поэмы, подчеркнул ее значение и роль в творческом наследии поэта — поскольку в ней наиболее последовательно и полно оказался выраженным его утопический идеал. Вот почему в статье об «Анджело» Ю. М. Лотман, наконец, досказал все то о поэме, что раньше высказывалось мельком.

В условиях 1830-х годов «порой возникал утопический идеал общества, упорядоченного с о ц и а л ь н о, в основе которого лежат подлинные человеческие ценности: братство, любовь, доброта, вдохновенье, милосердие — а власть отдана в руки патриархального монарха, заменяющего государственность, закон и бюрократию личнo-человеческими отношениями с подданными. При всей очевидной наивности такого идеала, он был достаточно распространен... Идеал монарха-человека (например, в образе Петра) не был чужд Пушкину...» (18—19).

Появление новой широкой и принципиальной концепции всегда событие в науке. Авторы их или выдвигают новые идеи и пути дальнейшего развития науки, или призывают к пересмотру устаревших представлений, приглашая ученых к полемическому их обсуждению, в ходе которого неизбежно и обязательно определятся так нужные новые направления развития науки на очередном историческом этапе. За последние годы выдвинуто немало концепций творчества Пушкина (сам по себе этот факт исключительный!). Но мнения, позиции, идеи того или иного ученого оказываются как бы его частным делом, поскольку нет их широкого обсуждения. А это порождает атмосферу успокоенности, убежденности, что все в Пушкине давно выяснено, понято и объяснено. Во всяком случае, это спокойствие уже привело к бурному расцвету биографического метода изучения Пушкина, к появлению

¹ Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 16, 18. Название стихотворения напечатано неверно: надо — «Пир Петра Первого». Не оттого ли ошибка, что концепция «милости» идеализирует Петра? Через одиннадцать лет эта ошибка повторится в статье об «Анджело». Отказ Пушкина в данном случае от эпитета «великий» носит принципиальный характер.

в печати фантастических, а порой и просто пошлых домыслов о личной жизни поэта, о причинах создания многих произведений.

В последние десять—пятнадцать лет о Пушкине писали многие новые исследователи; они выступили с интересными работами. Но, странное дело, в создавшейся атмосфере каждый работает как бы для себя. Задача сводится к тому, чтобы высказать свои идеи. Они сосуществуют с работами, в которых излагаются противоположные точки зрения на одни и те же факты и явления. А ведь цель исследования—не просто «высказать себя», «выдать» оригинальный взгляд на Пушкина, но приблизиться к истине.

Иллюстрацией к создававшемуся положению и является замалчивание концепции творчества Пушкина 1830-х годов Ю. М. Лотмана. Поскольку ученым выдвинуты важные проблемы и соответственно истолкованы крупные произведения Пушкина, они должны быть обсуждены. Высказываемые мною соображения (прежде всего полемические), вполне возможно, вызовут возражения. И это хорошо. Обсуждение концепции Ю. М. Лотмана должно привести нас к истине—к исторически-конкретному пониманию творчества поэта последнего периода, раскрытию его истинных идеалов.

Поскольку идея утопизма пушкинских взглядов наиболее полно раскрыта с опорой на поэму «Анджело», видимо, обсуждение концепции следует начать с ее анализа.

Избрание пьесы Шекспира для переделки и «подражания» (в пушкинском значении этого слова) определилось в конечном счете политическими соображениями. Тема власти, неизбежность творимого ею зла, развернутая Шекспиром в «Мере за меру», и привлекла Пушкина оттого, что она была в центре его творческих интересов в 1833 году.

Шекспир привлекал и тем, что в решении темы власти он выступал с обобщением опыта человечества. Английский писатель, опираясь на практику королевской власти в Англии, рассказал в своей пьесе о событиях в Вене. Более того: Шекспир, не ограничившись в этом случае английским опытом, использует сюжет одной из новелл итальянского писателя XVI века Джиральда Чинтио¹. Об

¹ Об этом см.: Левин Ю. Д. Об источниках поэмы Пушкина «Анджело».— Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1968, т. 27, вып. 3; его же: Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 7. Л., 1974, с. 81—85.

этом источнике Пушкин знал и потому брал остро-политический мировой сюжет, чтобы разрешить его с учетом и русского опыта. Тем самым предопределялась необходимость смещения акцентов и изменения ситуации сюжетного развития действия в шекспировской пьесе.

У Шекспира политическая тема расщепляется на два мотива — противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреблений правителя. Первый момент звучал приглушенно, второй оказался главным — в центре пьесы было испытание Анджело властью, которого он не выдерживает. Герцог так мотивирует свой временный уход:

Я очень много воли дал народу,
И тиранией было бы карать
За то, что я позволил¹.

Чтобы исправить положение, Герцог передает власть Анджело, давая ему наказ навести порядок в стране:

Пусть он именем моим разит,
А я останусь в стороне от боя
И незапятнан...

При этом Герцог не уезжает, а скрывается в городе, переодевшись монахом, чтобы наблюдать за поведением Анджело в роли правителя.

Анджело суров,
Наветам недоступен, словно кровь
В нем не течет живая, словно пища
Его не хлеб, а камень; поглядим,
Как власть меняет и что станет с ним.

Сюжетом пьесы и становится история развращения Анджело властью. Он не только восстанавливает действие давнего бесчеловечного закона о наказании смертью за прелюбодеяние. Анджело деспотически его осуществляет на практике, обрекая на смерть Клавдио, который любит свою избранницу Джульетту и собирается на ней жениться. Бесчеловечность и жестокость закона и деспотизм власти, его применяющей, в данной ситуации проявляется наглядно. Все дело в том, что нет преступления, оно фикция, наказываются любящие, власть разрушает счастье.

Но этим дело не ограничивается — Анджело сам совершает преступление. Шекспир точно раскрывает

¹ Шекспир В. Полн. собр. соч., т. 7, с. 393—394.

лицемерие Анджело, слабость человека, не устоявшего перед соблазном воспользоваться властью для утоления страсти. Человеческую слабость Анджело и прощает Герцог в конце пьесы.

Пушкин принципиально корректирует и тему, и сюжет пьесы Шекспира. Вместо психологической драмы с испытанием Анджело властью он пишет поэму о трагедии власти — о невозможности монархии (самодержавия) быть гуманным правлением. Меняется потому и исходная ситуация — вместо шекспировской коллизии: Герцог наблюдает за поведением оставленного им правителя — в поэме Пушкина дается *противостояние двух типов правления — просвещенной монархии Дука и деспотической — Анджело*, чтобы выяснить их равную неспособность осуществлять справедливую политику, направлять власть на благо граждан, утверждать человеческие порядки в государстве. Социологизм мышления Пушкина позволил ему прийти к этим выводам.

Проблема просвещенного абсолютизма после 14 декабря 1825 года была для Пушкина в общественном и личном плане самой главной и самой сложной. В этой связи возникла в его творчестве тема Петра. Последнее ее решение было дано в поэме «Медный всадник». В поэме «Анджело» правление Дука раскрывается именно как правление просвещенного монарха. Человечество давно вынашивало идеал доброго, мудрого, справедливого монарха, возлагая на него все надежды; эта мечта («человечества сон золотой!») воплотилась в концепцию просвещенного монарха. Таким Пушкин и изображает Дука.

В одном из городов Италии счастливой
Когда-то властвовал предобрый, старый Дук,
Народа своего отец чадолюбивый,
Друг мира, истины, художеств и наук.

Казалось бы, подобное правление должно было способствовать процветанию общества, нести благо людям. В действительности, указывает Пушкин, непреодолимые противоречия свойственны и просвещенному правлению: «Но власть верховная не терпит слабых рук», ибо наступает развал общественного порядка. «В суде его дремал карающий закон», потакание злу узаконивает любое преступление: «Зло явное, терпимое давно, Молчанием суда уже дозволено». Доброта Дука мешает ему

навести порядок. Чувствуя свое бессилие, он и решает передать власть строгому монарху.

По мнению Дука, «новый властелин расправой новой мог Порядок вдруг завести и был бы крут и строг». Как же осуществляется это намерение Дука? Какой результат даст предпринятый эксперимент — переход от не оправдавшей себя просвещенной монархии к монархии строгой и крутой? Такова сюжетная завязка поэмы Пушкина — он начинает испытывать *не человека властью* (Анджело), *а саму власть*, два противостоящих друг другу типа монархического правления.

Каково же дальнейшее содержание поэмы? Крушение замыслов и надежд Дука — «строгая власть» не только не оказалась способной навести в государстве желанный порядок, но, превратившись в деспотизм, тиранию, уничтожает всякую элементарную законность, увеличивает количество зла в обществе, наиболее откровенно проявляет бесчеловечность монархического правления, его преступность, чудовищное лицемерие правителя-монарха.

Начало царствования Анджело знаменовало вступление «одного из городов Италии счастливой» в другую — тираническую — систему монархического правления:

Лишь только Анджело вступил во управление,
И всё тотчас другим порядком потекло,
Пружинны ржавые опять пришли в движенье,
Законы поднялись, хватая в когти зло,
На полных площадях, безмолвных от боязни,
По пятницам пошли разыгрываться казни,
И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».

Оригинальность поэмы Пушкина обусловлена оригинальностью разрабатываемой ее автором концепции. Только что процитированная четвертая строфа первой части поэмы фиксирует внимание не на поведении Анджело, а на проявлении типичных черт деспотического правления. Анджело поручили отказаться от принципов правления просвещенной монархии и быть «строгим» — и сразу пришла в движение иная система правления, и текст поэмы, ее характеризующий, — оригинальный.

Одним из моментов этой системы оказывается и восстановленный Анджело «давно забытый» жестокий закон: «закон сей изрекал Прелюбодею смерть». Бесчеловечность этого закона по-разному раскрыта Шекспиром и Пушкиным. Нелепость преследования Клавдио правите-

лем Шекспир подчеркивает тем, что в данном конкретном случае преступления не было. Клавдио объясняет:

Как супруг,
Джюльеттой я по праву овладел,
Ее ты знаешь; мне она жена,
Хотя наш брак и не успели мы
Оформить внешне; только из расчета,
Чтоб возросло приданое ее.

Соответственно объясняются и причины, по которым Анджели ввел в действие старый закон:

Тиран ли по природе он своей,
Величие ли сделало его тираном,
Не знал я, но новый наш правитель
Вдруг воскресил отжившие законы.

Поведение Анджели Шекспир объясняет его натурой, его положением правителя, опьяненного властью. История с Клавдио нужна для раскрытия слабости Анджели. Так начинался психологический эксперимент — его испытание властью.

У Пушкина преступление Клавдио и поведение Анджели трактуются иначе — в духе общей концепции поэмы. Пушкин исключает мотив «расчета» Клавдио и Джюльеты. В поэме «голос природы» определяет их поведение и поступок Клавдио:

В надежде всю беду со временем исправить
И не любовницу, супругу в свет представить,
Джюльету нежную успел он обольстить
И к таннствам любви безбрачной преклонить.

Данная мотивировка — конкретный пример проявления тех причин, которые объясняют, почему Пушкин в своей поэме переносит действие из Вены (как у Шекспира) в Италию XV—XVI веков: ему нужна была эпоха Возрождения, с ее свободой человеческих чувств, свободного проявления «голоса природы», свободы личности. Потому восстановление Анджели жестоких, давно забытых законов было нарушением реальных, уже сложившихся условий существования в обществе, где утверждался принцип человечности. Против этой человечности, против прав личности, ее свободы, ее стремления отзываться на «голос природы» и выступил Анджели.

Следующие действия Анджели также мотивируются не натурой, а «должностью», — его, правителя, развращает

власть, Андже́ло становится лицемером. Тем самым Пушкин наглядно раскрывает растлевающую природу самой монархии. Используя ситуацию, созданную Шекспиром, Пушкин демонстрирует неизбежность превращения правителя в лицемера. Клавдио должен быть наказан по введенному Андже́ло закону, и казнь его есть торжество порядка. Но Андже́ло-тиран неожиданно для себя тоже подчиняется «голосу природы», закону человечности, который он истреблял, — он воспы́лал страстью к Изабеле, пришедшей к нему просить о помиловании брата. Андже́ло не просто человек, способный плениться красивой женщиной, он правитель. Оттого он может позволить себе то, за что осуждает других. Более того, утоления своей страсти он добивается не по взаимному согласию, но при помощи именно своей власти: он предлагает ей сделку — просьба Изабелы будет удовлетворена, Клавдио будет помилован, если она согласится стать его возлюбленной. (Кстати, возможно, и поэтому Пушкин делает Мариану женой Андже́ло — преступление его обостряется).

Андже́ло сразу дважды нарушает закон — сам стремится к прелюбодеянию, принуждая к этому Изабелу, и из корыстных целей, действуя по произволу тирана, обещает отменить казнь Клавдио.

Через год после завершения поэмы, в 1834 году Пушкин, размышляя о шекспировском Андже́ло, записал: «Андже́ло лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям!» Опираясь на Шекспира и отталкиваясь от созданного им характера, Пушкин с позиций социального реализма показал, что лицемером Андже́ло создали условия его жизни — пребывание в роли властителя. Дважды нарушенный Андже́ло закон и выявляет его лицемерие — осуждение Клавдио за прелюбодеяние противуречит тайным страстям правителя. Но Пушкина интересует не психологический феномен лицемерия, а его политическая сущность, ведь Андже́ло — «строгий» монарх, тиран. Лицемерие монарха, неминуемо порожденное самой природой самодержавного правления, есть преступление. Оттого двойное нарушение закона Андже́ло дополняется закономерно третьим преступлением: он не выполняет данного Изабеле слова помиловать Клавдио после удовлетворения своего требования (благодаря вмешательству Дука на свидание с Андже́ло идет не Изабела, а отвергнутая им жена Мариана) и отдает тайный приказ казнить Клавдио.

Нарушение царского слова — вероломство Анджело — есть самое гнусное преступление властителя, но оно неминуемое следствие лицемерия. В действиях Анджело — саморазоблачение монарха и оберегаемых им принципов правления, для которых чужда идея справедливости, поскольку действующим принципом правления является произвол.

Связанный пьесой Шекспира, Пушкин и следовал событиям и сюжету оригинала и, как мы уже видели, все время их корректировал, подчиняя своему, отличному от драматурга, замыслу. Закономерно Пушкин должен был изменять акценты и сущность финала. (У Шекспира — Герцог обличает Анджело, испытание раскрыло бесчеловечность его власти и человеческую слабость — не подавил возникшую страсть к Изабелле). Тем самым автор реализовал свое намерение. Оттого-то пьеса могла завершаться счастливым концом — Герцог, проявляя милость, прощает Анджело за его слабость, соединяет его с брошенной им невестой Марианой, сам женится на Изабелле, а избавленный от казни Клавдио обретает счастье с Джульеттой.

Следование за Шекспиром обязывало Пушкина сохранить и основные моменты финала. И в то же время он решительно меняет тон последней сцены, отказываясь от парада счастливых пар. Достигается это тем, что Пушкин предусмотрительно внес существенные изменения в судьбы двух героев поэмы. Герцог у Шекспира — человек средних лет, и он женится на Изабелле. У Пушкина Дук — старик, и потому свадьба отпадала сама собой. Шекспир соединяет Анджело с ранее оставленной им невестой Марианой. Пушкин делает Мариану женой Анджело — тем самым еще одна свадьба отпадает.

Эти изменения позволили Пушкину сосредоточить все внимание читателей на судьбе Анджело, на милости Дука, на прощении того, кто именем Дука управлял народом. Внешне и формально акт прощения Анджело в поэме соответствует тому, что происходит в пьесе Шекспира. Но в действительности корректирование Пушкиным финала существенно меняло его идейный смысл.

Шекспир прощает Анджело за проявленную им человеческую слабость, прощает раскаявшегося человека («А я скорблю, что вызвал скорбь такую. Раскаянье мое так глубоко, Что смерти я ищущу, а не прощенья»), прощает по просьбе Марианы и Изабеллы. При этом Изабелла не

только призывает простить, но и оправдывает Анджело: нельзя считать преступлением способность его к человеческому чувству, нельзя обвинять за то, что он воспылил страстью к ней:

Прошу вас, на виновного взгляните,
Как будто брат мой жив. Я полагаю,
Он безупречен был во всех делах,
Пока меня не видел; если так,
То пусть живет...

Пушкин меняет все акценты: для него Анджело — не частный человек, проявивший человеческую слабость, а властитель-лицемер. Дук прощает именно преступника. Оттого поэма кончается выразительной авторской ремаркой, последовавшей после просьбы Изабелы помиловать Анджело: «И Дук его простил».

Ю. М. Лотман отлично понял политическое значение финала пушкинской поэмы. Поэтому он и считает, что «основой политического смысла делается сцена милосердия», сцена, в которой Дук прощает Анджело. К сожалению, вывод этот опирается не на поэму в целом, а лишь на заключительную авторскую ремарку, исследователь не извлекает из поэмы оригинальную пушкинскую мысль, но использует отдельные, нужные ему цитаты для построения собственной концепции творчества Пушкина 1830-х годов.

Подлинный же смысл поэмы и финальной сцены милосердия может быть понят только при условии рассмотрения ее драматического конфликта, анализа действий Дука и Анджело, выяснения и оценки пушкинских отступлений от шекспировской пьесы, изменений некоторых идейных акцентов, замены темы испытания Анджело властью испытанием самой власти. Вне целостного анализа всей поэмы не может быть понят замысел и финальной сцены. При этом должно учитывать, что идейный смысл финальной сцены обусловлен еще и тем, что тема милости в поэме появляется задолго до конца и показана поэтом в развитии.

Впервые о милости попросила Анджело Изабела, она умоляла «жестокосердного блюстителя закона» простить брата. При этом она высказала бытовавшее в народе представление, что «земных властителей ничто не украшает, Как милосердие. Оно их возвышает». В диалоге с Анджело Изабела подробно развертывает это понимание милосердия государей:

«Подумай,— говорила,—
Подумай: если тот, чья праведная сила
Прощает и целит, судил бы грешных нас
Без милосердия; скажи: что было б с нами?
Подумай — и любви услышишь в сердце глас,
И милость нежная твоими дхнет устами,
И новый человек ты будешь».

Подобное понимание милости заслуживает внимания: властитель должен судить отступников закона, но судить праведно и при этом помнить, что имеет дело с грешными (то есть слабыми) людьми, — потому должен судить милосердно. Милость — смягчение справедливо назначенного наказания. Оттого «милость нежная» монарха не только облегчает участь грешного нарушителя закона, но и облагораживает самого властителя — «И новый человек ты будешь».

Анджело как будто бы внял мольбам Изабелы и решил проявить милость. Так Пушкин сосредоточивает внимание читателя на милости властителя, не только выдвигает тему милости в монархии деспотического типа, но и проверяет характер этой милости. Анджело, оказывается, готов проявить милосердие, но ценой принуждения Изабелы к прелюбодеянию. С гневом отвергнув гнусное предложение, Изабела говорит Клавдио:

Судья готов смягчиться.
В нем милосердие бесовское...

Пушкин учит — нет абстрактного милосердия. Милость как волеизлияние самодержца есть политический акт власти. И этот акт оказывается проявлением не человечности, но «бесовского милосердия».

В финальных эпизодах поэмы милосердие проявляет Дук. Пушкин завершает сюжет — испытание двух типов монархии. После милости Анджело мы знакомимся с милостью Дука. Чтобы понять ее характер, должно учитывать ту ситуацию, которой она вызвана. Дук возвращается. «Народ его встречать толпами кинулся», «улыбкой добрый Дук приветствует народ». Неожиданно к нему в ноги падает Изабела, прося помиловать брата: «Помилуй, государь! Ты щит невинности, ты милости алтарь...» Анджело ведет себя в это время трусливо и подло — он в страхе объявляет Изабелу помешанной.

Милость, о которой умоляла Изабела, была и призывом к проявлению справедливости: слабость Клавдио (сошелся

с Джульетой до брака) должна быть прощена. И Дук прощает Клавдио.

События развиваются дальше: взявший власть в свои руки Дук хочет «вельможу злого, Столь гнусные дела творящего во тьме, Пред светом обличить». Просвещенный, мудрый монарх и в данном случае хочет восстановить справедливость. «Всё объяснилось, и правда из тумана Возникла». Даже сам Анджело признает, что за совершенное он достоин казни. Дук подтверждает свое решение наказать преступника: «наконец Злодейство на земле получит воздаянье». «Наконец» — это о своей прошлой практике поощрения зла, — ныне он хочет быть справедливым и потому наказывает злодейство. Такова неумолимая логика политики справедливости: зло должно быть наказано. Без справедливости нет и не может быть порядка в обществе. Без наказания преступников права граждан останутся без охраны и защиты. Дук это понимает и потому объявляет приговор:

«Иди, — сказал властитель, —
Да гибнет судия — торгаш и обольститель».

Испытание просвещенной монархии Пушкин доводит до рокового рубежа. Мы видим, как готовится неизбежное торжество справедливости. Готовится... Но торжества не состоялось — в единоборстве милости и справедливости победила милость. Что же произошло? Жена Анджело Мариана попросила помиловать мужа. Просьба ее почеловечески понятна и оправданна — она любит Анджело. Но мудрый Дук понимает, что его долг монарха в том, чтобы стоять на страже порядка и быть справедливым. Оттого он пытается уговорить Мариану отказаться от просьбы, напоминает ей, что «Анджело смеялся» над нею, обещает «пещись» о ней, убеждает, что она будет счастлива в будущем, что станет «наградой супругу лучшему». Мариана настаивает на своем: «Мне лучшего не надо. Помилуй, государь!»

Пожалела Анджело как «грешника» и Изабела, и она призвала Дука — «Прости же ты его!».

И Дук его простил.

Прощен преступник — ведь преступления Анджело показаны наглядно, они очевидны всем и прежде всего Дуку. Какая же в этом акте человечность? Дук простил Анджело потому, что был добр. Доброта пришла

в противоречие со справедливостью. Доброта Дука отлично характеризует его как частного человека, как личность. Но у «отца народа» есть долг, который повелевает ему быть справедливым властителем. Прощая преступника, Дук делает зло. Милость как акт монарха в данном случае — произвол, она лишена гуманности.

В этой связи стоит напомнить одну важную мысль Шекспира. Кляздно в пьесе так характеризует политику монархов, проявление их власти:

Власть, как некий полубог,
Карает нас и мстит за оскорбленье
По Библии: хочу ожесточу,
Хочу помилую. Где же справедливость?

Пушкин реализовал эту мысль в своей поэме, показав, что «бесовская милость» Анджемо и милость к преступнику Дука — одного порядка, милости эти равно чужды справедливости, являются произволом монархической власти, освященной библейской традицией («хочу ожесточу, хочу помилую»).

Сцена милосердия Дука приобретает особый смысл еще и потому, что она завершает особую композицию поэмы. Построение произведения всегда выражает точку зрения автора. Существует множество принципов выстраивания материала, событий, конфликтов, поступков героев в определенную, строгую и четкую систему. Среди разных композиционных систем особое место занимает кольцевое построение. Обычно внимание исследователей привлекает кольцевая композиция стихотворения, которая проявляется в повторении в конце его какого-либо элемента начала (отдельного слова, стиха и т. д.).

Но кольцевая композиция может организовывать материал и в эпическом или драматическом произведении. При этом повторяются более крупные и, главное, важные элементы произведения (мотив сюжета или формула идейной концепции и т. д.). Кольцевая композиция подобного типа довольно редка, но это чрезвычайно содержательная форма. Пожалуй, как никакая другая, она с предельной четкостью выражает точку зрения автора, его идейную позицию.

Примером пушкинского использования кольцевой композиции и является поэма «Анджемо»: в конце ее повторяется тот мотив, с которого она начинается. В первой строфе констатируется бедственное положение

города под управлением Дука, причиной которого оказывается его доброта. В результате — «В суде его дремал карающий закон» — ненаказанные пороки и преступления развращали народ: «Сам ясно видел он, Что хуже дедушек с дня на день были внуки, Что грудь кормилицы ребенок уж кусал, Что правосудие сидело сложа руки».

Но, самое главное, Дук осознает свое бессилие «восстановить порядок упущенный». Тогда-то он удаляется, поручив власть Анджело. Новое правление не навело порядка, количество зла в обществе увеличилось. Преступление Анджело открылось — и вновь перед Дуком встала та же задача: наказывать тех, кто отступает от законов. И мы помним, что Дук произносит: «наконец Злодейство на земле получит воздаянье». «Наконец» — это признание Дука в том, что раньше он не умел наказывать злодеяние. Теперь-то — воистину «наконец»! — политика будет изменена и восторжествует справедливость. Но увы! — Дук прощает преступника, бессилие просвещенной монархии править подданными на началах справедливости проявилось с новой и страшной силой. Все вернулось на круги своя. У власти вновь добрый монарх, и бедствия, беззакония, безнаказанность преступлений будут по-прежнему терзать общество, «народа своего отец чадолюбивый» на новом этапе, как и прежде, не сможет установить в государстве должного справедливого порядка.

Кольцевая композиция активизирует читательское восприятие произведения. Встретив в конце поэмы запомнившийся ему с первых строк мотив, он чувствовал себя вовлеченным в процесс самостоятельного размышления над поставленной автором проблемой. Этому размышляющему читателю не нужен готовый ответ. Он сам, сопоставив начало и конец поэмы, прослеживая умственным взором логику развития художественной мысли поэта, поведения героев, суть сюжетного конфликта (который так отчетливо вписывался в кольцевую композицию), придет к определенному выводу.

Именно эти цели и преследовал Пушкин. Пафос поэмы в стремлении подорвать легенду о спасительности для государства и народа режима просвещенной монархии. Человечество, выстрадав этот идеал, на протяжении многих столетий платило за свои ошибки. Трагически складывалась судьба русских писателей, исповедовавших

эту политическую концепцию,— Кантемира, Ломоносова, Фонвизина, Карамзина. Горьким был и опыт самого Пушкина. Вот почему преодоление этой концепции оказывалось в центре произведений, написанных в болдинскую осень 1833 года. При этом Пушкин, не упрощая, раскрывал всю реальную историческую сложность просвещенного абсолютизма Петра I. В форме своеобразной притчи мысль эта предстала перед читателем в поэме «Анджело». Не давая готовых ответов и рецептов, Пушкин заставлял задумываться над важнейшей общественной и политической проблемой.

Актуальность поэмы Пушкина в постановке острейших политических и этических проблем монархической власти, в раскрытии бессилия не только деспотии, но и просвещенного абсолютизма строить и проводить политику на основании справедливости и человечности. Оттого недопустимо видеть актуальность поэмы в политических намеках на современных правителей.

Аллюзии были чужды Пушкину. Поэтому ни у кого из читателей, современников Пушкина, Анджело не ассоциировался с Николаем I. Значение образа Анджело в другом: он открывал читателям драгоценнейшую истину — самодержавие неизбежно порождает лицемерие монарха. Вот почему поэма «Анджело» и в личном плане оказывалась важным звеном в развитии пушкинского отношения к Николаю I.

7

Ю. М. Лотман сделал важное дело, поставив на обсуждение тему милости в творчестве Пушкина 1830-х годов. Еще в 1962 году он писал: «Справедливость — следование законам — осуждает на казнь сначала Клавдио, а затем самого Анджело,— милость спасает их». И Дук его простил... Петр «прощенье торжествует, как победу над врагом», «виноватому вину отпуская, веселится». Тема милости становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник» как одну из своих высших духовных заслуг то, что он «милость к падшим призывал». Важное место, подчеркивал исследователь, тема милости занимает и в «Капитанской дочке»¹.

¹ Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 15—16.

Ясно, что давно пора разобраться в вопросах, возникающих в связи с этим, и прежде всего в том, что понимал Пушкин под милостью. Почему настойчиво звучала в его произведениях эта тема? Как она связана с идеалом Пушкина? Исследователь, как мы уже видели, дал милости свое истолкование: проповедь милости выражала мечту Пушкина о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях, мечту утопическую.

Анализируя поэму «Анджело», я стремился показать, что реальное содержание поэмы противоречит выводам ученого — нет в ней мечты о благоденствующем обществе под управлением патриархального, доброго, прощающего преступников монарха. Теперь необходимо разобраться в аргументации ученого, согласно которой тема милости определяет пушкинское отношение к Екатерине II и Пугачеву.

Ю. М. Лотман декларирует необходимость данные образы рассматривать во взаимосвязи. Каков же характер этой связи? В «Капитанской дочке», пишет исследователь, «Екатерина II помиловала Гринева подобно тому, как Пугачев — Машу и того же Гринева». Основанием уравнивания и является слово «подобно». «В основе авторской (пушкинской. — Г. М.) позиции лежит стремление к политике, возводящей человечность в государственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность».

Признавая утопический характер подобных убеждений Пушкина, ученый настаивает на своей точке зрения, полагая, что именно она объяснит и смысл «Капитанской дочки», и причину введения в роман образа Екатерины II. Трудно согласиться с подобным утверждением, трудно потому, что утопизм чужд Пушкину, — произведения, написанные в 1830-е годы, его художественный метод противоречат утопизму. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, к каким результатам приводит исследователя его истолкование пушкинских образов в духе утопизма.

Введение образа Екатерины II в роман «Капитанская дочка» объясняется Ю. М. Лотманом как желание Пушкина уравнивать действия самозванца и царствующей императрицы по отношению к Гриневу и Марье Ивановне. «Подобность» действия состоит в том, что и Пугачев, и Екатерина II — каждый в сходной ситуации выступает не

как правитель, а как человек. «Пушкину в эти годы глубоко свойственно представление о том, что человеческая простота составляет основу величия (ср., например, «Полководец»). Именно то, что в Екатерине II, по повести Пушкина, рядом с императрицей живет дама средних лет, гуляющая по парку с собачкой, позволило ей проявить человечность. «Императрица не может его простить», — говорит Екатерина II Маше Мироновой. Но в ней живет не только императрица, но и человек, и это спасает героя, а непредвзятому читателю не дает воспринять образ как односторонне отрицательный».

Итак, человечность Екатерины II в том, что она проявляет милость к Гриневу. Как же это доказывается? Гринева, пишет исследователь, суд осудил «с точки зрения формальной законности дворянского государства справедливо» (запомним это). Затем дело перешло к императрице. Судьба Гринева в ее руках, она «должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева»¹. (Обратим внимание на логику этого заявления.) И, наконец, вывод: в императрице торжествует человек, и она, проявляя милость, освобождает осужденного Гринева.

Как видим, утверждение, что Пушкин исповедовал утопическую идею, зиждется на толковании освобождения Гринева как милости Екатерины II, приравненной к милости Пугачева. С этим трудно согласиться. Как справедливо писал исследователь, «Капитанская дочка» «настолько общезвестное произведение», что всякое отступление от текста или «грубое насилие над пушкинским текстом» легко обнаруживаются.

Разберемся в предложенных аргументах. Исследователь утверждает, что суд осудил Гринева справедливо. Обратимся к тексту романа. Исходное обвинение, послужившее поводом для ареста, было сформулировано членом Следственной комиссии так: «по какому случаю и в какое время вошел я в службу к Пугачеву и по каким поручениям был я им употреблен?» Естественная реакция Гринева: «Я отвечал с негодованием, что я, как офицер и дворянин, ни в какую службу к Пугачеву вступать и никаких поручений от него принять не мог». Негодование Гринева оправданно, и он отвечал суду искренне. Мы знаем, что обвинение это — вымысел, оно не соответствует фактам подлинного поведения Гринева.

¹ Лотман Ю. М. Идеиная структура «Капитанской дочки», с. 17, 15.

Возможность измены Гринева как бы подсказывалась судьям странной судьбой Гринева: его не повесил Пугачев, был он на «пирушке» у «злодеев», принял «от главного злодея подарки, шубу, лошадь и полтину денег».

Гринева разъяснил: «как началось мое знакомство с Пугачевым в степи во время бурана; как при взятии Белогорской крепости он меня узнал и пощадил». Объяснение уже почти удовлетворило членов Следственной комиссии. Дальше необходимо было сообщить о цели поездки к Пугачеву — для освобождения Марьи Ивановны. Гринева из чувства такта не захотел, чтобы «комиссия потребовала ее к ответу», и потому замолчал.

«Судьи мои, начинавшие, казалось, выслушивать ответы мои с некоторою благосклонностию, были снова предубеждены противу меня при виде моего смущения. Гвардейский офицер потребовал, чтоб меня поставили на очную ставку с главным доносителем».

В этом сообщении важно то, что судьи были предубеждены против Гринева и что основой этой предубежденности явился донос Швабрина. Швабрин «повторил обвинения свои»: «по его словам, я отряжен был от Пугачева в Оренбург шпионом; ежедневно выезжал на перестрелки, дабы передавать письменные известия о всем, что делалось в городе; что наконец явно передался самозванцу, разъезжал с ним из крепости в крепость, стараясь всячески губить своих товарищей-изменников, дабы занимать их места и пользоваться наградами, раздаваемыми от самозванца».

Показания эти были откровенной ложью, грубым оговором. Пушкин сознательно подготовил читателя для восприятия их лживости. Да, Гринева из Оренбурга приезжал в мятежную слободу к Пугачеву, но он не служил у Пугачева, не был его шпионом. Более того, мы знаем, что на вопрос Пугачева о положении в Оренбурге он сказал неправду:

«— Теперь скажи, в каком состоянии ваш город.

— Слава богу,— отвечал я, — всё благополучно.

— Благополучно? — повторил Пугачев. — А народ мрет с голоду!

Самозванец говорил правду; но я по долгу присяги стал уверять, что всё это пустые слухи и что в Оренбурге довольно всяких запасов». Соратники Пугачева уличили Гринева в обмане.

Да, Гринев выезжал из Оренбурга, чтобы «перестреливаться с пугачевскими наездниками», но он не передавал им никаких письменных известий для Пугачева. Правда, однажды он наехал на казака и «готов был уже ударить его своею турецкою саблею», да узнал в нем белогорского урядника Максимыча, передавшего ему письмо Марьи Ивановны, в котором она сообщала о притеснениях Швабрина.

Да, Гринев ездил с Пугачевым из Бердской слободы в Белогорскую крепость, но ездил для того, чтобы выручить дочь капитана Миронова.

Верный своему решению не впутывать в следствие Марью Ивановну, Гринев отказался давать объяснения, почему он ездил с Пугачевым в Белогорскую крепость. Он заявил, что держится «первого своего объяснения и ничего другого в оправдание себе сказать» не может.

На том следствие и суд кончились. Через несколько недель Гринев-отец получил из Петербурга письмо от своего родственника князя Б., который и сообщал о приговоре суда (письмо князя приводится в пересказе Гринева-сына: «...Подозрения насчет участия моего в замыслах бунтовщиков, к несчастью, оказались слишком основательными, что примерная казнь должна была бы меня постигнуть...»).

Итак, Гринева осудили по подозрению в измене, в «участии в замыслах» Пугачева, осудили на основании ложного доноса. Я подчеркиваю: формула приговора — «участие в замыслах бунтовщиков» — основана на показаниях Швабрина, что Гринев был у Пугачева шпионом, что он изменил присяге и служил самозванцу. Пушкин не только раскрывал глубокую несправедливость царского суда, но еще и связал воедино ложный донос Швабрина и действия судей; грубая клевета подлого человека и предателя оказалась облаченной в форму приговора суда. Как же можно заявлять, что суд осудил Гринева справедливо?

Несправедливость и неосновательность судейских подозрений Гринева оттенены Пушкиным в специально написанном эпизоде, в котором рассказывалось об отношении Гринева-отца к аресту своего сына. Военный, требовательный к себе человек и дворянин с развитым чувством чести, он, узнав об аресте, немедленно начал свое «следствие»: допросил свидетелей событий — Марью Ивановну и Савельича.

«Слух о моем аресте поразил всё мое семейство. Марья Ивановна так просто рассказала моим родителям о странном знакомстве моем с Пугачевым, что оно не только не беспокоило их, но еще заставляло часто смеяться от чистого сердца. Батюшка не хотел верить, чтобы я мог быть замешан в гнусном бунте, коего цель была низвержение престола и истребление дворянского рода. Он строго допросил Савельича. Дядька не утаил, что барин бывал в гостях у Емельки Пугачева и что-де злодей его таки жаловал; но клялся, что ни о какой измене он и не слыживал. Старики успокоились и с нетерпением стали ждать благоприятных вестей».

Пушкин сознательно противопоставляет справедливое следствие, проведенное премьер-майором, несправедливому царскому суду. Не замечать этого противопоставления мы не имеем права. «Странное знакомство» своего сына с Пугачевым не обеспокоило строгого отца, «но еще и рассмешило». Приглашение на «пирушку» к Пугачеву — не преступление (угостил же Гринева Пугачева стаканом вина!). И это действительно так. Пушкин настойчиво подчеркивает мысль, что преступлением, заслуживающим наказания, является измена. Но «батюшка не хотел верить, чтобы я мог быть замешан в гнусном бунте». Не верил и был прав в своей доверии сыну — тот не служил Пугачеву.

Тем горше было полученное известие о приговоре суда. «Сей неожиданный удар едва не убил отца моего. Он лишился обыкновенной своей твердости, и горечь его (обыкновенно немая) изливалась в горьких жалобах. «Как! — повторял он, выходя из себя. — Сын мой участвовал в замыслах Пугачева! Боже праведный, до чего я дожил! Государыня избавляет его от казни! От этого разве мне легче?»

Несправедливость решения суда Пушкин не только обосновал, но и наглядно продемонстрировал. Решение противоречило фактам, опровергалось свидетелями Марьей Ивановной и Савельичем, невозможностью Гринева-отца поверить в измену своего сына и, наконец, его страданием, причиной которого был оговор сына.

Вот этот несправедливый приговор и попадает к Екатерине II. Вывод исследователя, что «как глава дворянского государства Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно (?! — Г. М.), осудить Гринева», — вызывает удивление. Почему это монарх,

осуществляя правосудие, осуждает по доносу и оговору, а не пытается восстановить справедливость? Ответа на этот вопрос нет. Екатерина II действительно подтверждает несправедливый приговор. В этом акте уже начало ответа на вопрос, зачем Пушкин ввел в роман образ Екатерины II: самодержавию по природе чужда справедливость. А в действиях Пугачева нет ничего подобного: Пугачев проявляет милость к Гриневу и сироте Маше Мироновой. И это было глубоко справедливым актом.

Однако ведь Екатерина II не только утверждает несправедливый приговор, но еще, по мнению многих исследователей, проявляет милость: из уважения к заслугам и преклонным летам Гринева-отца она отменяет казнь его сына и отправляет преступника в Сибирь, на вечное поселение. Какая же это милость — сослать безвинного человека? Но такова, по Пушкину, «милость» самодержцев, коренным образом отличающаяся от милости Пугачева, она противоречит справедливости и является на самом деле произволом монарха. Нужно ли напоминать, что Пушкин на своем личном опыте уже знал, к чему сводится милость императора. Естественно, нет в подобной «милости» человечности. Жаль, что об этой реальной «милости» Екатерины II исследователь «забывает» и не упоминает о ней в своей статье.

Включает Ю. М. Лотман в цикл произведений, где, по его мнению, также развернута тема милости, и два стихотворения: «Пир Петра Первого» и «Памятник».

«Пир» толкуется в соответствии с давно сложившейся традицией — как призыв к Николаю I проявить милость к декабристам, на основании двух стихов пятой строфы: «И прощенье торжествует, Как победу над врагом». «Пир» рассматривается также, вслед за традицией, вне учета реальных условий, определивших его создание. А между тем понимание стихотворения зависит от времени его написания, от политической ситуации, которая и определила желание Пушкина преподать урок Николаю I. Вот почему необходимо тщательное изучение обстоятельств создания «Пира». Результаты проведенного мною исследования по композиционным причинам изложены в конце третьей главы (см. с. 330—338). Обнаруженные новые факты и документы противоречат концепции милости, которую якобы исповедовал Пушкин.

Опираться на стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» для доказательства идеи, что Пушкин

в конце жизни пришел к утопической вере в монарха-человека, как это делает Ю. М. Лотман, вообще невозможно. В самом деле — тема милости в «Памятнике» никакого отношения к милости монархов не имеет, и потому недопустимо подверстывать это стихотворение к произведению, якобы выражающим мечту Пушкина о таких формах государственной жизни, которые были бы основаны на подлинно человеческих отношениях.

В стихотворении «Друзьям» и поэме «Анджело» милость рассматривается как политическая акция монарха (разумеется, толкуется эта акция по-разному в этих произведениях).

В «Памятнике» же речь идет о нравственной позиции поэта, о глубоко гуманном характере его убеждений. Оттого Пушкин твердо и гордо заявляет, что, живя в монархическом государстве, в свой жестокий век он милость к падшим призывал.

История открывала Пушкину великую истину — монархия держится не на чести и милости, но на принципе унижения и порабощения человека, презрения к нему, неуважения в человеке человеческого. Деспотия, несомненно, хуже монархии, в этом Монтескье прав. Но в сущности своей монархия (самодержавие) тяготеет к деспотизму. И это социально неизбежно.

Вот почему высока и ответственна в этом государстве общественная, гражданская миссия поэта, понявшего, что единственным судьей его деятельности является народ. Поэтому, подводя итог творчеству и отвечая с этих позиций на вопрос — чем же будет он любезен народу, — Пушкин называет и милость. Милосердие, милость — это фундамент народной и истинно человеческой морали вообще. Милость смирят гнев человека, помогает преодолению мстительной злобности. («Не налагай гнева, наложи милость», «Перемени гнев на милость», — говорит народ). Она способствует торжеству справедливости, она лечит душевные раны, поддерживает в беде.

Пушкин писал: «И милость к падшим призывал».

В этой формуле каждое слово — и *милость*, и *падшие* — живет в своей многозначности и во внутреннем идиоматическом единстве. Главный смысл именно в этом единстве — призыве милости к падшим. Почему милость направлена на падших и кто они такие? Это несчастные, уронившие себя, оступившиеся, вставшие по своей вине в бедственное положение. Это и изверившиеся, павшие

духом, оттого отчаявшися люди. Но это и те, кого *сделали падшими*, — у них отняли доброе имя, уважение и общественное значение. Падшие — это в конечном счете жертвы социального строя и государства, изгой, не только наказанные и преследуемые законом, но и лишенные даже доброго имени. В этом плане падшими были и декабристы, и беспрестанно восстававшие бесправные крепостные, жестоко наказываемые, объявляемые злодеями. И к тем и другим относится стих Пушкина.

Падшими были и Пугачев, и его соратники. Пушкин написал «Историю Пугачева», отвергнув правительственные определения его личности, дерзко назвав его «славным мятежником». «История Пугачева» и «Капитанская дочка» были беспримерным призывом о милости к организаторам восстания, призывом восстановить их доброе имя.

Своим творчеством Пушкин призывал милость к падшим, и это было выражением активного отношения поэта к общественным проблемам, призывом к деятельному милосердию — справедливому отношению к тем, кто нуждался в помощи и защите, помощи тем, кто несправедливыми законами осуждался и оказывался обреченным влачить бесправное существование, лишенный доброго имени и общественного уважения.

Вот почему данный стих должен рассматриваться в единстве содержания всей четвертой строфы. Она была посвящена программному выражению новой концепции поэта — *поэт и народ*. Критерием оценки его деятельности объявлялась «любезность», нужность народу его творчества. Эта нужность обуславливалась капитальными темами — пробуждал добрые чувства, восславил свободу и милость к падшим призывал. В поэтическом контексте последний стих и выражал идею защиты — отверженных, угнетенных, падших по милости монарха и социального строя, им возглавляемого.

8

В пушкиноведении определилась традиция изучать произведения поэта в рамках определенного цикла. Основанием этому, видимо, является сложившаяся в 1830-е годы тенденция в творчестве Пушкина — циклизация своих произведений. Бесспорно, драматиче-

ские опыты осени 1830 года — «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Пир во время чумы» — составляют внутренне связанную между собой группу произведений. Оформлены Пушкиным в циклы группы лирических стихотворений (об этом писал Н. В. Измайлов). Рассмотрение подобных циклов убеждает, что своеобразным поводом их объединения является не формальная принадлежность к определенному жанру, но более существенные и глубокие — идейные, тематические, художественные — основания.

Вот почему наметившаяся тенденция изучать сказки Пушкина внутри жанрово замкнутого цикла мне представляется неоправданной. Конечно, есть некая жанровая общность литературных сказок Пушкина. Но нельзя отрицать и объективного факта, что каждая из них как индивидуальное художественное произведение — оригинально, самобытно, идейное содержание и поэтическая форма их в первую очередь обусловлены временем создания, обстоятельствами, вызвавшими желание написать именно сказку, и, главное, окружением, теми произведениями, которые писались одновременно.

В Болдине Пушкин написал «Сказку о рыбаке и рыбке». Ее проблематика и художественное своеобразие определены не законами цикла и жанра, но теми идеями, которые волновали Пушкина в болдинскую осень 1833 года, а точнее — в октябре этого года. С 4 октября Пушкин начал дорабатывать «Историю Пугачева». Продолжая эту работу до 2 ноября, с 6 по 31 октября он писал «Медного всадника». В то же время завершалась работа над поэмой «Анджело». «Сказка о рыбаке и рыбке» была закончена 14 октября. Только учитывая органическую связь всех этих произведений, можно понять, что именно хотел Пушкин сказать своей «Сказкой» и почему выбрал жанр сказки для реализации своего замысла, что значило в его идейных и эстетических исканиях этой поры обращение к народно-поэтическому жанру.

Изучение «Сказки» началось с поисков источника, которым воспользовался Пушкин. Впервые на близость сюжета пушкинской сказки к сказке, опубликованной в сборнике братьев Гримм, указал Н. И. Сазонов в 1855 году. Затем это отмечали другие исследователи, в том числе В. В. Сиповский. Но обстоятельно этот вопрос был рассмотрен М. К. Азадовским. Тщательно сравнив обе сказки, используя пушкинские черновики, ученый сделал

решительный и справедливый вывод о несомненности привлечения Пушкиным для своей сказки сюжета «Сказки о рыбаке и его жене» из сборника братьев Гримм¹.

После того как окончательно был установлен источник, началось сравнительное изучение двух сказок, выяснение отличий пушкинской сказки от немецкой, ее связи с русской сказочной традицией, ее оригинальности. Итогом исследования сказки фольклористами можно признать следующее заключение И. П. Лупановой: «Внимательное изучение «Сказки о рыбаке и рыбке» свидетельствует о том, что в отличие от гриммовской сказки, смысл которой исключительно в морали: «будь доволен тем, что имеешь», — смысл пушкинской сказки гораздо более широк, и, в частности, он заключается в воспроизведении русской народной сатиры на барство, на несправедливое общественное устройство»². Подчеркивая социальный характер сатиры пушкинской сказки, И. П. Лупанова показывает общность мотивов этой сатиры с сатирическими народными сказками.

С принципиально иных позиций изучает «Сказку о рыбаке и рыбке» В. Непомнящий³. Анализируя ее как внутренне цельное художественное произведение, исследователь вскрывает глубокий замысел поэта, интересно и тонко характеризует своеобразие ее поэтики.

И все же мне представляется, что истинное богатство содержания «Сказки о рыбаке и рыбке», острота и масштабность поднятых в ней вопросов, художественная новизна ее литературной формы раскроются вполне перед читателем, если она будет рассмотрена не в жанрово замкнутом сказочном цикле, а в связи с одновременно писавшимися в Болдине произведениями.

Как и поэма «Анджело», «Сказка о рыбаке и рыбке» была «подражанием» в пушкинском его понимании: следовать за образцом в надежде «открыть новые миры, стремясь по следам гения», или в результате изучения образца «дать ему вторичную жизнь». В данном случае Пушкин решил следовать по следам народного гения, следовать сказке, созданной народом.

¹ Азадовский М. К. Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. Сказки. Л., 1936.

² Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 167.

³ Заметки о сказках Пушкина. — Вопросы литературы, 1972, № 3.

Следование образцу было откровенным; при этом чем больше было сюжетных совпадений, тем отчетливее выступала оригинальность пушкинской «Сказки», принципиальное ее отличие от избранного образца. Пушкин сохраняет основу сюжета — жена рыбака требует от мужа, чтобы отпущенная им в море рыба выполнила бы ее желания в благодарность за свободу. В принципе Пушкин следует за образцом и в перечне желаний жены рыбака. Правда, в немецкой сказке их больше и некоторые отличаются от желаний пушкинской старухи: сначала захотела хорошую избу, потом замок, затем пожелала стать королевой, императрицей, папой римским и, наконец, богом! Последнее желание не выполняется, и рыба (камбала) возвращает рыбака и его жену в исходное положение — жить в прежней избушке.

Это была сказка-притча о жадности, ее мораль — не желай невозможного, довольствуйся тем, что имеешь.

Социальный подход Пушкина кардинально изменил сказку, ее мораль, ее содержание, ее философский смысл.

Прежде всего у Пушкина подробнее разработана крестьянская тема: рыбак и его жена — бедные крестьяне, живут на берегу моря «в ветхой землянке», уже тридцать три года «старик ловил неводом рыбу», и занятие это обеспечивало только элементарное существование. Характерна и социально подчеркнутая покорность старика, смиренность его, послушность барыне, царице, готовность выполнить любой приказ. Автор «Истории Пугачева» хорошо знал, что мятежность — это только одна сторона национального характера, другая — смиренность. В романе «Капитанская дочка» эти два начала — мятежность и смиренность — будут выписаны в характерах Пугачева и Савельича. Рыбак из сказки — это предвестник Савельича.

Желания старухи точно социально обусловлены: не захотела больше быть «черной крестьянкой» — пожелала быть дворянкой, а потом царицей. Муж ее остается крестьянином-рыбаком — и в этом отступил Пушкин от образца: в немецкой сказке муж вместе с женой пользуется благами, полученными от камбалы, между ними нет неравенства, нет расхождений. Таким образом в своей «Сказке» Пушкин смоделировал русский социальный строй: две главные социальные силы — крестьянство и дворянство и возглавляющую государство царскую власть.

Соответственно разработана и социальная психология рыбака и старухи. Рыбаку попадает в сети золотая рыбка; она, по закону волшебной сказки, «голосом молвит человеческим», но «молвит» то, что подсказывает ей знание законов человеческого общества, потому и предлагает старику обычную сделку:

«Отпусти ты, старче, меня в море!
Дорогой за себя дам откуп:
Откуплюсь чем только пожелаешь».

Здесь остроумно пушкинское сочетание волшебного (рыбка заговорила человеческим голосом) и социального — предложение откупа; *откуп* — это термин, определяющий отношения пленника (крепостного) и владельца. Характер откупа — сказочный: «откуплюсь чем только пожелаешь». Рыбка предлагает отпустить ее на откуп за полученную свободу — откуп предполагал многократную выплату. Рыбка потому и выполняет различные желания старухи, что действует по закону откупа.

Рыбак отказался от предложения, ибо не хочет корысти ради использовать неволю рыбки, не хочет торговать свободой и выпускает рыбку на волю.

Человек труда умеет ценить свободу, ему чужда идея обогащения на несчастье другого, требовать откуп за свободу.

Жене он сообщает о случившемся иначе; видимо, зная ее характер, он не сказал, что ему был предложен откуп:

«По нашему говорила рыбка,
Домой в море синее просилась,
Дорогою ценою откупалась:
Откупалась чем только пожелаю.
Не посмел я взять с нее выкуп...»

Выкуп — это однократная плата за свободу. Откуп — многократная выплата по условию. Старуха, не зная об откупе, осуждает мужа за то, что не взял выкупа: «Не умел ты взять выкупа с рыбки! Хоть бы взял ты с нее корыто...» Ее требование тоже социально мотивировано, она твердо знает, что за услугу можно брать выкуп.

С наибольшей наглядностью социальная психология старухи раскрывается при ее метаморфозах. Будучи крестьянкой, она представляла перед читателем как бранчливая, вечно недовольная женщина, постоянно ругающая безответного мужа. «Старика старуха забра-

нила: „Дурачина ты, простофиля!“» Но как только стала она дворянкой — сразу же появилась спесь, жестокость, жажда повелевать, неблагодарность. «Перед нею усердные слуги, Она бьет их, за чупрун таскает», на мужа кричит и грозит, «на конюшне служить его послала». Позже она приказала, чтоб рыбка сделала ее царицей. Взмолился старик, просит ее отказаться от этой затеи —

Осердилася пуще старуха,
По щеке ударила мужа.
«Как ты смеешь, мужик, спорить со мною,
Со мною, дворянкой столбовою?..»

Характерна эта социальная мотивировка ее хамства — столбовая дворянка! С переменой социального положения шло и извращение человеческой природы старухи, наглядно раскрывалась растлевающая сила собственности и власти. Еще в прошлом веке Руссо провозгласил, что бедствия и преступления в обществе начались с того времени, когда нашелся тот «первый, кто, огородив клочок земли, осмелился сказать: это земля моя» («Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства среди людей, и оправдывается ли то законами природы?»). Радищев, поддержав эту мысль Руссо, подчеркнул, как губительна для человека собственность, как развращает и губит она человека: «Как скоро сказал человек: сия пядень земли моя! он пригвоздил себя к земле и отверз путь зверообразному самовластию, когда человек повелевает человеком»¹.

Исторический опыт того же XVIII века давал сотни примеров перехода «из грязи в князи» — о том свидетельствовали биографии графов и князей, вышедших из денщиков, певчих, солдат петровской, елизаветинской и екатерининской эпох; об этом писали писатели XVIII века, писал и сам Пушкин («Моя родословная»).

Пушкин показал социальную неотвратимость вырождения господствующего сословия, утрату человечности, истинной нравственности. Здесь это осуществлено в формах народной сказки, обладавшей своей системой широких обобщений и наглядного проявления самого процесса обезчеловечивания: «вдруг» старуха стала дворянкой (волшебная сказка!) — и так же «вдруг» изменилась натура бывшей крестьянки.

¹ Радищев А. Н. Избр. соч., с. 365.

Оттого нет никакого трагизма в пушкинской «Сказке». Открытия, сделанные Пушкиным, убеждали: ход истории оптимистичен. В масштабах истории торжество социального неравенства — несправедливо, угнетение человека человеком — преступно и абсурдно, потому временно; порождающее все эти явления общество неминуемо рухнет, погибнет, победит человек, победит человеческое. Как и когда это произойдет, Пушкин не знал. Но в изучаемой «Сказке» он ставил не этот, а другой вопрос — вопрос, на который мог ответить.

В духе исторического оптимизма выдержана вся стилистика поэмы — она иронична, спокойно мудра, хотя есть в ней легкость интонации, есть озорные намеки на русскую историю, да и вся она озарена светом доброты и справедливости, исходящей от рыбки. Образ золотой рыбки, пожалуй, наиболее полно выражает эту идею исторической справедливости. Не случайно рыбак величает ее «государыня рыбка!» Она добра, отзывчива на ласку, свободна и наделена прекрасным чувством благодарности. Старый рыбак отпустил ее на волю, не взяв выкупа, отказавшись от откупа. Он сказал ей ласковые слова. И она запомнила их. Умница-рыбка понимает, что не по своей охоте приходит к ней старик с просьбами, — его заставляют. Каждый раз она его утешает: «Не печалься, ступай себе с богом».

Точно и отношение крестьянина-рыбака к желаниям жены. Спокойно он реагирует на просьбу достать новое корыто. Просьба о хорошей избе уже вызывает раздражение — он говорит рыбке: «Избу просит сварливая баба». Говоря о требовании жены сделать ее дворянкой, он жалуется рыбке, отделяя себя от капризов старухи: «Пуще прежнего старуха вздурилась, Не дает старику мне покою...» Когда старуха, развращенная властью дворянки, впала в самодурство, приказав, чтобы рыбка сделала ее «вольною царицею», — смиренный и послушный старик взорвался: «Что ты, баба, белены объелась?»

Реакция рыбака на требования старухи отделяет его мораль от безнравственного поведения дворянки и царицы и сближает его самого с золотой рыбкой, которая разделяет его возмущение. Желание помочь рыбаку заставляет ее выполнять требования старухи. При этом «государыня рыбка» была себе на уме. Она вовсе не собиралась до бесконечности улаживать «вздури-

шуюся». бабу — она выжидала и... дождалась своего часа — чувство справедливости восторжествовало, и старуха была оставлена у прежнего своего разбитого корыта.

Важной содержательной и стилистической доминантой «Сказки» является ирония. Характерный пример ее — подчеркивание Пушкиным своеобразной исторической обусловленности желаний старухи стать дворянкой и царицей. Оба желания спроецированы на русскую историю. Первая проекция — требование старухи стать не просто дворянкой, но столбовой!

Добиться дворянства в России начиная с петровской эпохи не было столь уж трудным делом: за сто лет новоявленных дворян насчитывалась уже не одна сотня. Пикантная особенность поведения новоявленных дворян состояла в том, что, утвердившись в своей власти, они захотели выглядеть столбовыми, то есть потомственными. Началась кампания поспешного составления мифологических родословных. Бывшие денщики, конюхи, истопники усердно пробирались в столбовые дворяне. Вот и старуха захотела быть «столбовой дворянкой». Для сюжета прилагательное «столбовая» не нужно. Для воссоздания русского колорита «Сказки» такая проекция на русскую историю, на появление «новых» дворян, да еще окрашенная авторским отношением, — совершенно необходима.

Аналогично построен и эпизод превращения старухи в царицу. То, что по законам волшебной сказки было чудом (крестьянка становится царицей), то в русской истории оказывалось былью, — кто же не помнил, что литовская крестьянка, нянька у пастора Глюка, стала российской императрицей Екатериной I? Государыня рыбка, словно зная о таких примерах, со скрытой иронией пообещала удовлетворить и эту просьбу старухи. Обычно она отвечала: «Не печалься, ступай себе с богом». Но дважды она к этой фразе прибавляла еще и другую, в которой и выражалась ирония. Первый раз, когда старик попросил ее, всемогущую рыбку, достать... корыто: «Не печалься, ступай себе с богом. Будет вам новое корыто», во второй раз — когда удовлетворяла просьбу сделать старуху царицей: «Не печалься, ступай себе с богом! Добро! будет старуха царицей».

В системе образов «Сказки» особое место занимает образ моря. Море — место пребывания рыбки. Государыня

рыбка связана с ним могучей, но незримой связью. В немецкой сказке море реагирует на каждую новую просьбу рыбака. В первый раз (просил избу) — «Позеленело море, потемнело, не сверкает, как прежде». Во второй раз (каменный замок) — «Помутилось море, потемнело, совсем стало темным, иссиня-черным, и совсем не такое, как прежде — зеленое и светлое; но было оно еще тихое-тихое». В третий раз (захотела быть королевой) — «Приходит к морю, а море все черное стало, волнуется, и ходят по нем волны большие и мутные-мутные». И так каждый раз море все сильнее гневалося, возмущалось. А когда рыбак пришел с просьбой сделать старуху богом, он увидел: «Бушевала на море буря, и кругом все так шумело и ревели, что он еле мог на ногах держаться... Гром грохотал, сверкали молнии, ходили по морю черные волны такой вышины, как колокольня...»

Фольклористы из сопоставления двух сказок делают вывод: Пушкин сохраняет функцию моря — гневаться в ответ на требования жены рыбака, но, как всегда, делает это лаконично («Море слегка разыгралось», «Помутилось синее море», «Неспокойно синее море» и т. д.).

В. Непомнящий впервые подчеркнул, что поведение моря у Пушкина — это предвещание неминуемого торжества справедливости. «Чем выше поднимается старуха — тем грознее становится море и тем неизбежнее, неотвратимее восстановление справедливости». Что же такое море в пушкинской «Сказке»? В. Непомнящий говорит — это «таинственное что-то», старуха «не ведает этого, не задумывается, с чем имеет дело», а это «что-то» воплощает справедливость. Море, как таинственное «что-то», осуществляет еще и функцию равновесия: «Крах совершился только для старухи, в мире же все осталось по-прежнему, обрело первоначальное равновесие, вернулось „на круги своя“».

Подобное понимание функции моря позволяет формулировать и главный вывод: «Сказочный сюжет превращается поэтом в сюжет философский, сказка о наказании за алчность — в притчу о столкновении преходящего с вечным. И вот старуха снова сидит со своим корытом, как и раньше, а рядом шумит вечное море, — и все только что происшедшее и вправду кажется каким-то призрачным, точно мгновенно пролетевший сон...»

Подобная трактовка «Сказки» закладывает фундамент нового понимания убеждений Пушкина эпохи второй

болдинской осени. Пушкин заворужен столкновением преходящего с вечным; вечное, олицетворенное в море, несет нужное миру равновесие. Старик, проявляя покорность судьбе, становится ее орудием — хождение старика к морю «говорит о том, что все идет своим чередом и всему свое время; и, подобно маятнику, монотонно и беспощадно это время отсчитывает...»¹.

Если это так, то почему Пушкин в то же время пишет «Историю Пугачева», поэтизирует обреченный бунт Евгения, рассказывает о гибельности для человечества пути, который прокладывают в жизни для своего самоутверждения люди с профилем Наполеона?

Нет, не притчу о столкновении преходящего с вечным написал Пушкин, не является пушкинское море «таинственным чем-то», не является, потому что ничего таинственного в его поведении нет, *оно сказочное...* Море в «Сказке» — это образ-символ, вобравший в себя литературный опыт романтизма и личный пушкинский поэтический опыт. Образ моря начиная с южной ссылки пройдет через все творчество поэта. И содержательность образа моря будет определена уже в южных стихотворениях поэта-романтика.

В 1820 году написана элегия «Погасло дневное светило», где только еще намечалась романтическая концепция моря. Появились эпитеты, которые в дальнейшем будут повторяться, — «море синее», «угрюмый океан». Здесь же понятия «море» и «океан» воспринимаются в единстве. О том же свидетельствует и стихотворение «Земля и море» (1821), где откровенно отдавалось предпочтение морю тихому и решительно не принималось море бурное («Мне моря сладкий шум милее. Когда же волны по берегам Ревут, кипят и пеной плещут... Я удаляюсь от морей...»). Такое море у Пушкина — это природа, не больше, оно лишено каких-либо символических ассоциаций.

Решительная перемена в эстетическом восприятии моря и его поэтическом изображении произойдет в 1823 году в незавершенном стихотворении «Кто, волны, вас остановил». Здесь впервые образ моря исполнен символических подразумеваний — оно «поток мятежный», его бытие — буря, оно дружно с ветрами и грозами. Поэт зывал:

¹ Вопросы литературы, 1972, № 3, с. 144.

Взыграйте, ветры, взройте воды,
Разружьте гибельный оплот —
Где ты, гроза — символ свободы?
Промчись поверх невольных вод.

Символом свободы была не только гроза, но и само бурное море. Несомненно, на создание такого романтического образа моря повлиял Байрон. Сам Пушкин называл Байрона певцом моря, связав воедино свободную стихию моря и певца свободы Байрона.

Твой образ был на нем (море. — Г. М.) означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

«Неукротимость» моря — это неукротимость свободы, ибо море — это «свободная стихия» («К морю», 1824). Этот символический образ был близок Пушкину не только в 1820-е, но и в 1830-е годы: с ним мы встретимся в «Путешествии Онегина», в «Сказке о царе Салтане» и др.

Образ моря в «Сказке о рыбаке и рыбке» — символический, и потому он многозначен. Это прежде всего объективная реальность, часть могучей природы, обыкновенное синее море, на берегу которого старик-рыбак жил тридцать три года и ловил рыбу; море-кормилец, добрая к человеку стихия. В этом море обитают рыбы и среди них особая — золотая рыбка. Золотая рыбка не таинственная, а чудесная; она из волшебной сказки, и у нее свои чудесно-волшебные связи с морем.

Связь эта выявлялась в реакции моря на просьбы-требования старухи. Золотая рыбка выполняет требования, но море не одобряет этого, мутится, проявляет беспокойство, наконец чернеет. Море ведет себя в данном случае как персонаж волшебной сказки, сочувствующий добру и ненавидящий зло, насилие, хамство. Таким Пушкин изобразил море уже в «Сказке о царе Салтане» (1831) — оно все время помогает попавшему в беду Гвидону и его матери, из него выходят тридцать три богатыря и т. д. В этой отрицательной реакции моря на требования старухи уже слышны раскаты зреющей грозы — пушкинское море как бы предчувствует, что готовится и насилие над ним.

Важно при этом отметить, что Пушкин решительно меняет, по сравнению с гриммовской сказкой, коллизию: море — старуха. В немецкой сказке — желания жены

рыбака никак непосредственно не связаны с морем. И последнее ее желание — стать богом — никак не задевало море, оно по-прежнему действует, так сказать, одиночно — накапливая недовольство, чтобы в конце решительно вознегодовать на алчную старуху.

У Пушкина все иначе — и в этом изменении весь смысл «Сказки». У Пушкина старуха, став царицей, захотела покорить себе и «Окиян-море»:

«...Хочу быть владычицей морской,
Чтобы жить мне в Окияне-море,
Чтоб служила мне рыбка золотая
И была б у меня на посылках».

После этого и раскрылось новое значение образа-символа, образа извечной свободной стихии. Социальные отношения и связи на земле — бессмысленны, нелепы, абсурдны. Можно стать не только дворянкой, но даже столбовой, можно — царицей, можно угнетать и преследовать людей, можно надругаться над человеком. Все это — земное: преходяще, не вечно, вечно море — символ свободной стихии. Но вот и его захотели покорить, заковать в кандалы неволи и повиновения, лишить свободы! Вздурившаяся баба захотела стать владычицей морской.

Так столкнулись две неравные силы — могучий Окиян-море и жалкая претендентка на роль «владычицы морской». В неравности, в несоразмерности и дисгармонии этих противостоящих сил, в абсурдности идеи покорить свободное море — глубокий философский смысл. Нет такой в мире власти и силы, которые бы смирили и покорили Окиян-море. Оттого описание его поведения закономерно осуществлено по законам стилистики романтизма, где море изображалось «мятежным потоком», который обрушивается на «гибельный оплот» самовластья:

Видит, на море черная буря:
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют.

Примечательна и реакция золотой рыбки на последнее требование старухи:

Ничего не сказала рыбка,
Лишь хвостом по воде плеснула
И ушла в глубокое море.

Замечательно это спокойствие золотой рыбки, спокойствие, исполненное достоинства. Она даже не возмущена — так абсурдно желание «вздурившейся» старухи, — она просто хвостом по воде плеснула и ушла в свободное синее море...

Символический образ моря как свободной стихии не случаен в «Сказке» — его появление закономерно именно в период второй болдинской осени, когда образ-символ займет важное место в реалистической системе Пушкина. В «Медном всаднике» определяющую роль в событиях играет образ «мятежной Невы». Наводнение — это бунт закованной в гранит реки, бунт вырвавшейся из плена свободной стихии, бунт против того, кто «под морем город основал». Но «побежденная стихия» не может ни забыть, ни простить своего плена самовластью...

Рожденный в Болдине символический образ мятежной стихии получит свое новое воплощение и решение в «Капитанской дочке» — в стихии метели и стихии восстания...



Глава вторая

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПУШКИНА

Система символов в поэме «Медный всадник»

«Пиковая дама» — фантастическое и символическое в повести

1

При знакомстве с обширной научной литературой о Пушкине — статьями и книгами, написанными давно и в последние годы, — обращает на себя внимание странный факт — отсутствие интереса самых различных исследователей к чрезвычайно важной области поэтики Пушкина. Не изучается — более того, систематически оставляется в тени — то, что, как говорится, лежит на поверхности, что видно всякому, кто читает Пушкина, — те особой природы поэтические образы, в которых наиболее ярко и зримо запечатлелась глубокая, воистину выстраданная и устремленная в будущее мысль Пушкина. Я имею в виду пушкинские образы-символы.

Использование символов характерно для всего творчества Пушкина. В лицейский период они входили в стихи как дань поэтической традиции начала века; в годы после лицей романтическая эстетика подсказывала свои символы (море и гроза как символы мятежной свободы — «Где ты, гроза — символ свободы...») и определяла символизацию библейских и мифологических образов для обоснования высокой миссии поэта в мрачные годы николаевской реакции, наступившей сразу после разгрома восстания декабристов («Пророк», «Арион» и др.). Особой поэтической мощью и глубокой содержательностью обладают символы в реалистических произведениях — «Медном всаднике», «Пиковой даме», «Сказке о золотом петушке», «Капитанской дочке».

Не замечать пушкинских символов невозможно. Но оказывается, их можно не объяснять, игнорировать, анализируя произведения, совершенно обходить их символическое начало или ограничиваться простой констатацией факта присутствия символов в том или ином произведении. Известна мысль Пушкина, что истинная критика «основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях». Без этого знания не могут быть поняты творения художника. Использование символов было «правилом» Пушкина, коим он руководствовался во многих своих произведениях. Недопустимо игнорирование этого пушкинского «правила».

А между тем игнорирование его — объективный факт, который требует своего объяснения. И первое, что выясняется, — не только пушкинисты не объясняют символов — аналогичное положение наблюдается в научной литературе, посвященной вообще реалистической литературе XIX века. Символы Гоголя и Тургенева, Некрасова и Толстого, Лермонтова и Достоевского не являются предметом глубокого исследования. Отчего это так? Видимо, дело в самой проблеме символа, в характере его научного понимания, в истории его бытования в различных эстетических системах на протяжении многих веков.

Для всех очевидна и бесспорна истина, что уже на заре становления человеческого мышления стихийно складывались символы, — и это было закономерным явлением, поскольку отражало стремление человека к познанию действительности. Те же закономерности определили использование символов в сфере искусства. В каждую новую эпоху само понимание символа, его природы и функции обуславливалось характером знаний, достигнутых человечеством. Оттого, например, в средние века именно религиозные символы были главным средством и оружием художника. О символах в средневековом искусстве существует огромная научная литература. О характере художественных символов в русской средневековой литературе подробно и интересно писал в последнее время академик Д. С. Лихачев в книге «Поэтика древнерусской литературы».

Вообще очевиден высокий научный уровень методологического подхода к символам в дореалистической литературе. Да и главные работы о символе относятся именно к литературе и искусству до утверждения реализма.

Признается использование символов литературой романтизма. Правда, чем ближе подходят ученые к реализму, тем отчетливее начинает проявляться их сдержанность и настороженное отношение к символу. Отражает положение дел в науке статья о символе в Большой советской энциклопедии. В краткой справке характеризуются символы в литературах разных эпох, в том числе и в романтизме. Но уже этот раздел начинается с оговорки: «Рост научных знаний, развитие и углубление реализма ограничили место и роль символа в искусстве. Если реакционные романтики использовали символ как средство передачи «непознаваемой» сущности жизни (Ф. Новалис, Э. Т. А. Гофман и др.), то прогрессивные романтики (П. Б. Шелли, В. Гюго и др.) в символе давали «обобщённое изображение событий исторической действительности (напр., раскованный Прометей у Шелли как символ раскрепощенного человечества, собор Парижской богоматери у Гюго как символ средневековой Франции)».

Итак — романтизм, хотя и ограниченно, но применяет символ и в реакционных, и в прогрессивных целях. Автор исторической справки избежал ответа на вопрос — а как же новый художественный метод относился к символу? Свойственно ли реализму, направлению, опиравшемуся на научные знания, использовать символы, или появление символических образов у того или иного писателя-реалиста объясняется исключительно особенностью его художественной индивидуальности?

Автор статьи не отваживается перейти теоретический Рубикон и дать ясный ответ на ждущий решения вопрос. В результате появилась следующая формулировка: «Символы *возможны* (всюду подчеркнуто мной.— Г. М.) и в реалистическом искусстве, где они *порой* помогают художнику охватить широкий круг явлений действительности. Представление о замещаемом символом явлении вызывается иногда сложными ассоциациями. Так, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус» символом свободолюбия и бунтарства является одинокий парус»¹.

Автору представляется, что использование символа в литературе и искусстве идет по затухающей кривой — в романтизме оно уже ограничено, а в реализме — лишь возможно. Обращает на себя внимание и крайне односторонняя и потому бесконечно обедненная трактовка

¹ Большая советская энциклопедия. Изд. 2-е, т. 39, с. 53—54.

поэтического символа — он рассматривается лишь в функции замещения. Оттого и дается прямолинейная «расшифровка» (что недопустимо по самой природе символа в силу его многозначности): собор Парижской богородицы замещает средневековую Францию, парус — свободолюбие. Теоретическая робость сказалась и в выборе примера для иллюстрации символа в реализме — называется «Парус», одно из ярчайших романтических стихотворений Лермонтова. Видимо, примера символа в реалистическом произведении подобрать не удалось...

Статья БСЭ отражает определенный уровень понимания символа в реалистическом искусстве, свойственный науке 1950-х годов. Неразработанность этой проблемы порождена какой-то тайной робостью перед самим символом. Робость от осознанного или бессознательного чувства некоей «вины» символа. А «провинился» он и как бы скомпрометировал себя, полагали многие исследователи, в начале XX века, когда стал «обслуживать» модернистское литературное направление, присвоившее себе название «символизма». Модернисты придали символу мистическую функцию, приспособили его для интуитивного проникновения в суть истины, которая, согласно их представлениям, рационалистически непостижима, для познания «сверхбытия». Вот почему к символу стали относиться настороженно, посчитав, что именно модернисты выявили его тайную суть. Символ оказался отъединенным от образа, лишенным главного содержания — быть мощным средством познания действительности. Часто его сводили до уровня одного из художественных тропов, рассматривая в одном ряду с аллегорией, метафорой, олицетворением. Такую трактовку символ и получил в книгах по теории литературы и в справочниках литературоведческих и поэтических терминов.

Вот одно из многих подобных определений: символ — «один из тропов, состоящий в замещении наименования жизненного явления, понятия, предмета в поэтической речи иносказательным, условным его обозначением, чем-либо напоминающим это жизненное явление. Например: заря, утро — с и м в о л ы молодости, начала жизни; ночь — с и м в о л смерти, конца жизни; снег — с и м в о л холода, холодного чувства, отчуждения и т. д.»¹

¹ Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963, с. 140.

Конечно, символ может выступать и в качестве тропа и быть тесно связанным со своими, так сказать, «соседями» — метафорой и аллегорией (при этом очень важно установить и связь, и, прежде всего, существенные различия). Но сведение к тропу практически лишает его функции познавательного инструмента. Правда, в том же словаре говорится, как бы между прочим, что «символом называют также художественный образ, воплощающий с наибольшей выразительностью черты какого-либо явления, его определяющую роль». Но о своеобразии познавательной функции символа-образа не сказано ни слова, все сведено к определению — называют художественным образом¹.

В «Поэтическом словаре» А. Квятковского, вышедшем через три года после словаря Л. Тимофеева и Н. Венгрова, дается более глубокая характеристика символа, он определяется как «многозначный, предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности». Отмечается присущее символу метафорическое начало, «содержащееся и в поэтических тропах, но в символе оно обогащено глубоким замыслом». Отмечается и объясняется коренная черта символа — многозначность: «многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия»². Эти положения иллюстрируются произведениями различных художественных систем — «Анчар» и «Три ключа» Пушкина, «Парус» и «Три пальмы» Лермонтова, «Стихи о Прекрасной Даме» Блока, «Гроза» и «Чертополох» Заболоцкого. Примеры как бы свидетельствуют о способности символа «обслуживать» различные литературные направления. Но о символе в реализме и здесь ничего не говорится.

Еще раньше, в 1940 году, Г. Н. Пospelов в своей «Теории литературы» давал содержательное определение символа, которое стоит напомнить. Сначала автор обращает внимание на то, что именно параллелизм является основой важного «вида поэтической образности для символа. Параллелизм — это всегда сопоставление

¹ Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов, с. 140.

² Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 263.

образа природы с образом человеческой жизни. Символ же это такой образ, в котором эмоциональное сопоставление с человеческой жизнью не выражено прямо в словах и только чувствуется, подразумевается». Примером служит стихотворение Лермонтова «Утес». Анализ символического образа стихотворения служит основанием для вывода: «При изучении символических образов надо помнить, что они изображают не отдельное лицо и событие, но имеют обобщающее значение. И это значение не рассудочное, а эмоциональное. Поэтому образы-символы нельзя грубо и прямолинейно «расшифровывать». Их надо уметь пережить, их символическое значение надо почувствовать»¹.

Отражено общее состояние научного изучения проблемы символа и в этом, содержательном, определении, поскольку и в данном случае ничего не говорится о месте и роли символа в реалистическом искусстве. А это и объясняет, почему в конкретных литературоведческих исследованиях, посвященных реалистическим произведениям писателей XIX века, в которых есть символы, не выясняется их роль — они не анализируются, не исследуются и в лучшем случае — упоминаются.

Видимо, это все оттого, что символ в реалистической системе в большей или меньшей мере рассматривается как нечто инородное и в конечном счете противоречащее природе реалистического познания и воспроизведения жизни.

Характерный пример — анализ Н. Л. Степановым стихотворения «Я помню чудное мгновенье...». Как известно, в нем Пушкин полемически использует романтический символ «гения чистой красоты», введенный в поэзию Жуковским. Более того — Пушкин противопоставляет ему иной, реалистический символ, исполненный многозначности и глубокого философского, жизненного содержания. Но именно от этого и отказывается Н. Л. Степанов, потому что не доверяет реалистическому символу, стремится преодолеть символическое начало стихотворения. Для доказательства реалистичности его он кладет в основу анализа раскрытие подлинных биографических сведений о Керн и Пушкине, раскрывает «подтекст», сообщая читателю, что до приезда в Тригорское А. П. Керн жила с А. Г. Родзянко, в Тригорском — с А. Вульфом, что она была «вавилонской блудницей»...²

¹ Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1940, с. 33 и 35.

² Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 327—346.

Заслуживает внимания и изучение символизма в «Пиковой даме». Рассматривая пушкинскую повесть, В. В. Виноградов¹ увидел в ней символическое начало, внимательно рассмотрел его и результаты исследования изложил в статье. На богатом материале современной Пушкину литературы исследователь показывает воплощение в стиле «Пиковой дамы» символики карточной игры и карточного гадания. Уже само название повести, усиленное эпиграфом («Пиковая дама означает тайную недоброжелательность»), взятым из демонстративно названного источника: «Новейшая гадательная книга», решительно направляло внимание читателя именно к этому символическому миру карточной игры и гаданий. Такой ракурс рассмотрения произведения Пушкина позволял В. Виноградову показать, что «в формах картежного языка находила художественно-символическое выражение своеобразная философия жизни» (199) героев, подчеркнуть, что развитие сюжета идет по символическим путям, раскрыть многозначность описания проигрыша Германна («Ваша дама убита, — сказал ласково Чекалинский. — Старуха! — закричал Германн»).

В итоге, ученый решительно заявлял, что в повести «Пиковая дама» Пушкин создал «стиль символического реализма».

Так впервые начала изучаться символика Пушкина-реалиста, был сделан важный вывод о создании «стиля символического реализма»². Можно по-разному относиться к статье В. Виноградова, отмечать узость трактовки символов повести, не затрагивающих ее идейного содержания, сведение исследования к демонстрации использования Пушкиным традиционной гадательно-игровой символики в массовой литературе, не соглашаться с самим термином «стиль символического реализма». Но бесспорно одно — ученый выдвинул вопрос о необходимости изучения символов в пушкинских реалистических произведениях. И что же? Пушкиноведение замолчало эту статью. Прошло с момента ее публикации уже сорок лет, а новых работ о символических образах у Пушкина не появилось.

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, вып. 2. М. — Л., 1936, с. 105. В дальнейшем в этой главе ссылки в тексте.

² Правда, тогда же о символах «Пиковой дамы» писал Д. П. Якубович (см.: Литературный фон «Пиковой дамы». — Лит. современник, 1935, № 1)

Правда, в 1962 году выводы В. Виноградова о стиле символического реализма были оспорены Н. Степановым. Аргументация его чрезвычайно характерна для понимания проблемы — символы в реализме: «Думается, что мы вправе говорить о реализме Пушкина без дополнительного определения «символический». Система пушкинского повествования ориентирована на реальные явления, а «символика» отдельных деталей отнюдь не имела идеалистического смысла, как в произведениях романтиков, она лишь подчеркивала важность этих деталей в системе повествования. Даже сама «пиковая дама» не становится у Пушкина символическим образом, до конца сохраняя свою историческую конкретность, точность жизненного рисунка»¹.

Точка зрения Н. Степанова объясняет отсутствие интереса к изучению символов пушкинской реалистической поэтики. Даже в последней книге², специально посвященной поэтике Пушкина, в частности поэтике «Пиковой дамы», эта проблема обойдена. А ведь она реальна, ее разработка насущно необходима, ибо символические образы в произведениях «Медный всадник», «Пиковая дама», «Сказка о золотом петушке», «Капитанская дочка» так значительны, так масштабны, обладают такой силой идейного обобщения в исследовании прошлого, настоящего и будущего России, что игнорировать их — значит сознательно идти на обеднение произведений Пушкина последнего периода.

В 1971 году вышло монографическое исследование известного историка и теоретика литературы Г. М. Фридендера «Поэтика русского реализма». Естественно, автор книги не мог пройти мимо факта широкого использования писателями-реалистами символических образов. Нужно было дать этому объяснение. Его мы и находим в книге.

Прежде всего ученый раскрывает исторически сложившиеся условия, определившие возросшую познавательную способность реализма в исследовании действительности, в объяснении человека обстоятельствами его исторического и социального бытия. Особо подчеркивается значение историзма в раскрытии закономерностей развития общества и понимания человека. Человек, живя в определенной среде, через эту среду связан со своим

¹ Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962, с. 256.

² Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

временем, с миром, с человечеством. Историзм позволяет проявить многообразную связь человека «через свое время» «со всей историей народа... с прошлым и будущим». Реализм обрел, по сравнению с предшествовавшими литературными направлениями, новые, более универсальные средства познания и воспроизведения жизни, увеличилась его научная вооруженность. С каждым веком усложнялись общественные условия жизни человека, перед реализмом возникали такие задачи, которые не могли вставать перед другими направлениями прошлых эпох.

«Всю эту многообразную систему связей отдельного человека с внешней действительностью, с прошлым и будущим реалистическая литература XIX века стремилась раскрыть с широтой и полнотой, еще недоступной литературе предшествующих веков».

В то же время реализм развивался не на пустом месте — он опирался на предшествовавший художественный опыт человечества, его становление обуславливалось законами литературной преемственности. Искусство прошлых эпох оперировало и символами. Г. М. Фридендер ссылается на Гегеля, который определил несколько этапов понимания символов и менявшейся их роли в истории мирового искусства и литературы. В древнем мире и средневековье, заключает ученый, «символ был часто единственным доступным художнику способом выражения определенного содержания». Реалистическая литература обладает своим арсеналом познания мира, но она учитывает и прошлый опыт — отсюда ее обращение, наряду с «прямыми» средствами, «к символическим способам изображения и новые, оригинальные творческие пути их разработки».

Все это, несомненно, справедливо. Но какова же роль символа именно в системе реалистической поэтики? В новое время, пишет ученый, когда человечество овладело «способностью прямого, реалистического изображения всех — не только «низких», но и наиболее «высоких» и сложных слоев действительности, роль символа в искусстве стала иной. Из незаменимой для художника, единственно доступной ему формы изображения определенного круга явлений действительности, символ превратился для него теперь в один из многих возможных способов изображения реальности, которым художник может пользоваться наравне с другими, подходя к нему каждый

раз свободно и сознательно, т. е. прибегая к нему не из-за отсутствия в его распоряжении других, «прямых» средств изображения, а вследствие соответствия символического способа выражения в данном особом, конкретном случае его художественным намерениям и целям»¹.

Эта мысль исследователя не совсем понятна: с одной стороны, он категорически признает закономерным использование реализмом «символического способа изображения реальности», а с другой — спешит оговориться: художник прибегает к нему «не из-за отсутствия в его распоряжении других «прямых» средств изображения». И вообще — что значит разделение на «прямые» и «непрямые» средства реалистического познания и изображения действительности?

История искусства свидетельствует, что символы имманентны его природе, а значит, в том числе и искусству реалистическому. В то же время в каждую эпоху и в каждой конкретно-исторической художественной системе символический образ обретает свои особенные качества и свойства, свое реальное место и роль в познании и изображении жизни, которые обуславливаются в конечном счете общим уровнем идеологического развития, достигнутого человечеством на том или ином этапе. Так, в средневековье символы оказались подчиненными теологии. В реализме они органически опираются на историзм и социологизм, обретая тем самым новую силу, новую познавательную способность, бесконечно увеличивая идейный потенциал самого художественного метода реализма.

Использование символа в реализме не просто «возможно» как проявление субъективного намерения и желания художника, это — насущная необходимость, рождающаяся в процессе решения реализмом новых задач и прежде всего задач, вытекающих из историзма, из появившейся настоятельной нужды показать и проявить тенденции рождения нового, угадать будущее и вселить веру в него.

Величие реализма проявляется, в частности, в его способности точно реагировать на все новое в действительности, на усложняющиеся условия жизни человека, постоянно обогащаясь новыми открытиями, новыми способами и средствами познания жизни. При этом он смело

¹ Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 117, 121.

наследовал достижения человечества в его художественном развитии, наследовал творчески, принимая известное и подчиняя нужное своим задачам.

Недооценка символов в реалистическом искусстве, как мы видели, остро проявилась в научной литературе 1940—1960-х годов. Следует помнить при этом, что теоретическая разработка проблем символа в этот период была отступлением от уже завоеванных наукой позиций.

В 1920—1930-е годы о символе писали много, интересно, и, что особенно важно, тогда шла разработка проблемы с марксистских позиций. Не вдаваясь в историю вопроса, сошлюсь на один пример — на понимание символа А. В. Луначарским. В том, что писал выдающийся критик и историк литературы, нет и тени робости перед символом. Одно его положение следует напомнить. Но прежде чем привести большую и очень нужную для дальнейшего разговора на эту тему цитату, хотелось бы обратить внимание на некоторые существенные особенности понимания символа Луначарским. Для него это не троп, не простая, однозначная величина, а категория сложная. Символ многозначен. Потому Луначарский избегает дефиниций — дело не в определении, которое всегда опасно, поскольку таит возможность схематического упрощения сложного явления, а в понимании особой природы поэтического символа, в силу которой он выражает не только конкретный, определенный смысл, но и более широкие понятия и значения, поскольку всегда связывает явления или человека с большим миром. Вот почему для Луначарского символ имманентен искусству вообще, реалистическому в частности. И характерно, что тут же Луначарский резко и обоснованно критикует мистический смысл символов в литературном направлении символизма, показывает узость понимания их символистами и извращенность интерпретации природы символа.

Вот что писал Луначарский о символе в своей «Истории западноевропейской литературы в ее важнейших моментах». «Что такое символ? Символ в искусстве — чрезвычайно важное понятие. Художник очень большой объем чувств, какую-нибудь широчайшую идею, какой-нибудь мировой факт хочет передать вам наглядно, передать образно, чувственно, не при помощи абстрактной мысли, а в каком-то страшно конкретном, непосредственно действующем на ваше воображение и сердце образе. Как же это сделать? Это можно сделать, только подыскав такие

образы и сочетания образов, которые могут быть конкретно представлены в некоторой картине, но значат гораздо больше того, что они непосредственно собой представляют. Когда, например, Эсхил говорит вам, что бог Зевс приковал к скале Прометея за то, что этот человек, слишком мудрый, слишком много прозидевший, украл для своих собратьев огонь с неба и этим самым сделал их способными противостоять богам, — вы понимаете, что никакого Прометея не было, как не было и Зевса, но что здесь в образах представлена вечная борьба человеческого разума со стихийными силами. Разум человека делает технические завоевания, открывает тайны природы в непрерывной борьбе, чреватой для него страданиями и опасностями. Но человек не хочет отказаться от права Прометея-провидца, ибо с этим орудием борьбы в руках, с огнем (техника), он рассчитывает на полную победу. Вот это называется символом. Когда вы в трагедии «Прометей» слышите полный силы разговор героя с лицом, олицетворяющим тупую власть, рок, силу безличную, то вы прекрасно понимаете, о чем здесь идет речь, и ярче, горячее чувствуете эту великую вечную борьбу»¹.

Неизученность художественных символов в реалистической литературе обусловила и невнимание к мнениям известных писателей о роли символов в реализме, о жизненной необходимости их использования в процессе исследования действительности, о возвышении реализма до символа. Сошлюсь только на два высказывания — Горького и Короленко.

Размышляя о том новом, чем драматургия Чехова обогатила реализм, Горький писал Чехову (декабрь 1898): «Говорят, напр., что «Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей — до философских обобщений, — ваши делают это»².

Суждение Короленко относится к эпохе, когда в литературе господствовал символизм, потому оно

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., 1964, с. 335—336.

² Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 52.

полемично — символизму классической литературы он противопоставляет символизм модного направления, показывая, в чем существо реалистических символов. В 1904 году вышел русский перевод драмы польского писателя Красиньского «Иридион» (1833—1836). Короленко откликнулся на него рецензией, в которой, в частности, и высказал свое мнение о реалистическом и современном символизме: «Вся сила законного символизма — в широте, ясности и величии того, что он символизирует, будь то порывы сомнения и отчаяния пытливого духа, порывы веры и любви или патриотического одушевления и патриотической печали. Такой символизм существовал давно, и его произведения не оправдывают, а лишь обличают мелко-травчатый символизм наших дней, в котором условность образа прикрывает лишь мглу и неясность плоской и маленькой мысли»¹.

В семидесятые годы проблема символа все более интенсивно исследуется и философами, и историками литературы, и историками искусства. Принципиально изменился подход к проблеме, поднялся теоретический уровень научного рассмотрения специфической сложности и многозначности символа, его связей и отличий от метафоры, аллегории, эмблемы и мифа, изменений его функций в разных художественных системах и т. д. Это отразилось и на справочных изданиях. Так, в Краткой литературной энциклопедии появилась лаконичная, но серьезная и глубокая статья С. Аверинцева. «Символ есть образ, — читаем мы там, — взятый в аспекте своей знаковости, и... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором

¹ Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 389.

и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя»¹.

В том же 1971 году вышла книга Б. Л. Сучкова «Исторические судьбы реализма», где вопрос о художественных символах получил интересное, исторически конкретное освещение.

Б. Л. Сучков рассматривает реализм как синтетическое искусство, которое закономерно наследует весь опыт человечества. Ему чуждо расчленение поэтики реализма на «прямые» и «непрямые» средства. «Реализм, в отличие от нереалистических направлений в искусстве, широко использует все возможности, заложенные в образном мышлении, способствующие выражению содержания познаваемого объекта. Все принципы создания образа, которые доступны искусству, реализм включает в себя, раскрывая свойства и качества познанной действительности. Поэтому реалистический образ объективирует действительность и адекватен ей».

Оттого символическое начало, как имманентное природе искусства, закономерно занимает в реализме важное место. «Многозначность художественного образа (в том числе и символичность) заложена в его природе, ибо не существует искусства, с зеркальной точностью, односмысленно копирующего мир вещей и явлений, поскольку самое человеческое сознание не отражает объективную реальность зеркально-мертво».

С этих позиций и решается конкретно вопрос, когда, в каком случае и почему реализм как бы обостряет и обнажает заложенную в самой природе художественного образа возможность выступать в своем чисто символическом значении. В частности, рассматривая трагедию Гете «Фауст», исследователь пишет: «И так как в личной судьбе героя трагедии воспроизводилась сверхличная судьба человека и даже шире — всего человечества, отыскивающего верный жизненный и исторический путь, стремящегося овладеть тайнами Космоса, человечества, которое, по мысли поэта, обязано преодолеть тягчайшие препятствия, возникающие в ходе истории, и внести разумное начало в свое бытие, то образы Фауста и его антагониста — Мефистофеля неизбежно обретали символичность».

¹ Краткая литературная энциклопедия, т. 6, 1971, с. 826.

Б. Л. Сучков не просто подчеркивает важную роль символа, но утверждает неизбежность его появления в художественном произведении (в том числе и реалистическом) в ситуациях: а) когда возникает необходимость овладения тайнами Космоса и человечества (я бы добавил — и тайнами души человека, попадающего в трагические ситуации безмерно усложнившейся жизни XIX века) и б) когда долг художника требует преодолеть препятствия, «возникающие в ходе истории», и заглянуть в будущее, угадать его.

Свою мысль Б. Л. Сучков в окончательном виде формулирует так: «Философская абстракция, аллегория и символ появились в трагедии Гёте там, где он не мог и не был в состоянии наполнить реальным, жизненно достоверным содержанием свои размышления об исторических судьбах человека и человечества. Но он, как и его герой, страстно стремился подняться от незнания к знанию, к постижению смысла и цели общественного развития человечества».

Исследователь реализма подчеркивает фундаментальную функцию символа в познании действительности — его способность при художественном решении вопросов будущего человечества, раскрытия дальнейшего общественного развития на пути к свободе — помогать художнику переходить от незнания к знанию. Это оказывалось возможным потому, что мечта о будущем счастье человечества опиралась в поэтическом символе реализма на знание истории, закономерности исторического развития, на понимание роли народа в историческом процессе.

Б. Л. Сучков не рассматривал символы у Пушкина-реалиста. Но он отметил важную особенность пушкинского реализма — способность художественно убедительно говорить о будущем, потому что писателю «было свойственно стремление заглянуть за грань сущего исторического бытия и предугадать ход общественного развития. *Поиски перспективы вырастают из самой природы реалистического метода и являются его неотъемлемым свойством: познавая действительность, подвергая ее аналитическому исследованию, художник неизбежно должен знать и понимать, куда движется изученный и познанный им мир*»¹.

¹ Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. Изд. 2-е. М., 1971, с. 62—63, 65, 118.

Все сказанное ученым о реализме позволяет конкретизировать этот вывод применительно к Пушкину: неотъемлемое свойство его реализма — стремление искать перспективу — обуславливалось именно той присущей образу символичностью, которая означала «выхождение образа за собственные пределы». Стремление заглянуть за грань сущего, которое так характерно для поэтики «Медного всадника» и «Сказки о золотом петушке», «Пиковой дамы» и «Капитанской дочке», осуществлялось именно в символах.

М. Б. Храпченко, говоря о закономерности использования символических образов реалистическим искусством, подчеркивает их коренную связь с действительностью, показывает, что они вырастают на реальной жизненной основе. Потому-то, утверждает ученый, определяется их особая и очень важная роль в выражении борьбы «за лучшее устройство мира, стремление к утверждению справедливости и гуманизма»¹.

Несомненно, этапной работой явилась книга старейшего и авторитетного советского философа и эстетика А. Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство». Эта монография построена на прочном фундаменте марксистской теории познания. Впервые осуществлена задача создания «объективной теории символа». Пафос ее в выяснении огромной познавательной роли символа в реалистическом искусстве.

Можно констатировать, что период «затемнения» в понимании многослойности смысловой структуры символа и в определении его природы и особых форм связи с художественным образом в реалистической поэтике, благодаря исследованиям последних лет, и в частности исследованию А. Ф. Лосева прежде всего, — завершился. Наступила пора конкретного изучения особенностей символических средств у писателей-реалистов и у Пушкина, который первым показал громадные возможности поэтических символов в открытии перспектив именно в реалистической структуре образа.

Рассматривая символ как функцию объективной действительности, А. Ф. Лосев тщательно прослеживает исторически постепенное расширение понятия символа и показывает всю его реальную сложность, многослойность

¹ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 244, 274.

и многозначность. В частности, он напоминает суждение Горького о символах, подчеркивает важность его мысли о создании народом гениальных символов — Прометей, Геракл, Святогора, Ильи Муромца, Микулы, которые он называет «гигантскими обобщениями жизненного опыта народа». Горький, пишет исследователь, «понимает символ как функцию объективной действительности, возникающую в результате максимально обобщающего эту действительность коллективного творчества народных масс, в результате того специфического мышления, которое охватывает иной раз целые народы, целые исторические периоды, целые социально-исторические сдвиги».

Итогом глубокого изучения оказывается программное утверждение исследователя о громадном познавательном значении символа и в жизни, и в науке, и в искусстве. «Без превращения наших научно-философских понятий в символ мы вообще не могли бы обладать совершенными понятиями, способными переделывать действительность. Без использования символики искусство превратилось бы в неподвижную и самодовлеющую, достаточно мертвую действительность, не имеющую никакого объективного и тем более воспитательного значения. Никакая человеческая жизнь, ни идейная, ни бытовая, повседневная, невозможна без символов, которыми мы пользуемся ежеминутно, так как всякая жизнь всегда есть движение и стремление и несет на себе как нагрузку прошлого, так и заряженность для осуществления будущего»¹.

Литература призвана не пассивно отражать жизнь, но учить и открывать возможности ее переделать. Символ во всех областях человеческого знания, в том числе и в искусстве, оказывался «инструментом... проектом или программой управления действительности». Искусство «обладает столь высокими художественными образами, цель которых заключается не только в том, чтобы быть самодовлеющим предметом бескорыстного удовольствия, но и быть орудиями ориентации человека в безбрежном море действительности, а также инструментом для ее творческого переделывания».

Из «необозримого множества» художественных произведений исследователь называет «Энеиду» и «Божественную Комедию», трагедии Шекспира и Шиллера,

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 9, 200—201.

вторую часть «Фауста» Гете и поэмы и драмы Байрона, «Медного всадника» Пушкина, «Мцыри» и «Демона» Лермонтова, музыкальные драмы Мусоргского и Римского-Корсакова, «Легенду о великом инквизиторе» Достоевского и «Песню о Буревестнике» Горького. Все они и многие другие произведения «полны самыми разнообразными символами».

Символы в художественных произведениях, «насыщенные огромной общественно-политической и даже вообще социально-исторической силой, являются либо пророчеством, либо подведением итогов величайших человеческих катастроф и демонстрируют собою тончайшие и острейшие инструменты для ориентации в этих катастрофах, а также и методы их преодоления. Никакая мертвая система понятий, даже самых общих и самых глубоких, а также никакая система художественных образов, преследующих только цели самодовлеющего созерцания и символически не зовущая ни к какой другой действительности и ни к какому ее преобразованию,— такие художественные образы являются искусством слабым, недостаточным, односторонним, если не прямо плохим,— не могут создать подлинного реалистического произведения искусства»¹.

Полагаю, что все сказанное в первом разделе главы вполне достаточно для понимания той позиции, с которой будет рассмотрена проблема образов-символов в творчестве Пушкина-реалиста.

2

Интерес к русской истории привел Пушкина еще в пору южной ссылки к изучению политики русских самодержцев XVIII века. Первые выводы были зафиксированы в Кишиневе в августе 1822 года в «Заметках по русской истории XVIII века». Характеристика Петра I замечательна тем, что она лишена какой-либо идеализации. Петр I — «сильный человек», определивший движение России по пути европеизации; «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон». Со-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство, с. 202—203.

поставление с Наполеоном проясняет пушкинское понимание императорской власти как самовластья. В 1821 году в стихотворении «Наполеон» французский император называется «великим человеком», которого «пленило самовластье», — потому-то он и выступил не только «наследником мятежной вольности» — французской революции, но и ее «убийцей». Самовластье и определило его презрение к человечеству («Ты человечество презрел»).

Самовластье — извращенная, по Пушкину, форма монархического правления, ненавистная поэту. Еще в оде «Вольность» (1817) он писал о Наполеоне — «Самовластительный злодей, Тебя, твой трон я ненавижу...» Самовластье неминуемо ведет к злодейству. Эти «две вещи» «совместны».

В послании «Чаадаеву» (1818) понятие самовластья распространено на все русское самодержавие. Высказав веру, что взойдет «звезда пленительного счастья, Россия вспрянет ото сна», Пушкин утверждает — после победы «на обломках самовластья Напишут наши имена». Та же идея положена в основание эпиграммы на «Историю государства Российского» Карамзина, в которой искреннее оправдание русского самодержавия Карамзиным рассматривается как доказательство «необходимости самовластия» для России.

В начале 1820-х годов Петр I для Пушкина — «великий человек», с «необыкновенной душой» и в то же время «самовластный государь». Но разгром восстания декабристов 1825 года, с одной стороны, и неожиданное свидание с новым императором Николаем I осенью 1826 года, положившее начало непосредственным связям поэта с царем, с другой, решительно изменили взгляд Пушкина на Петра. В создавшихся обстоятельствах политической и общественной жизни России Пушкин, в соответствии с вековой традицией, начинает искать спасения России в политической концепции просветителей — просвещенном абсолютизме. В русских условиях эта концепция не выглядела абстрактной, поскольку был в отечественной истории реальный просвещенный монарх — Петр I.

Первый русский император именно так и рассматривался крупнейшими русскими деятелями начиная с Феофана Прокоповича, Кантемира и Ломоносова. В политическом сознании Пушкина в 1826 году Петр I предстает как просвещенный монарх. В эту трудную пору, казалось поэту, выход может быть в просвещенном абсолютизме

Николая I. Если мог быть просвещенный император Петр I, почему — теоретически — им не может стать новый царь?

Так в творчество Пушкина надолго вошла тема Петра I. После «Стансов» он принялся за роман «Арап Петра Великого», не завершив который, начал писать поэму «Полтава». Пушкин стремится к откровенно политической трактовке темы Петра: выдвигая пример для подражания новому императору, «учит» его царствовать, как это делали до него Ломоносов (учил Елизавету), Фонвизин (Екатери-ну II), Карамзин (Александра I).

Сложившиеся обстоятельства неизменно толкали к идеализации Петра I, к отступлению от историзма. Ни в «Стансах», ни в «Арапе Петра Великого», ни в «Полтаве» нет Петра — «самовластного государя», но есть самодержец, понимавший нужды России, «смело сеявший просвещение», выступавший то как «академик», то как «герой», и главное, он «на троне вечный был работник». В записке «О народном воспитании», написанной по поручению Николая I, Пушкин писал о Петре: «Чины сделались страстию русского народа. Того хотел Петр Великий, того требовало тогдашнее состояние России». Данное суждение — свидетельство крайностей идеализации Петра: Пушкин в первые месяцы после разгрома декабристов еще оправдывает введение Петром чинов, которые привели к созданию новой аристократии и оттеснению старинного дворянства с арены политической жизни.

Идеализация Петра неминуемо вела к идеализации Николая, усилению веры в его обещания. В следующем, 1828 году, в стихотворении «Друзьям» Пушкин твердо и решительно заявлял:

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю:
Я смело чувства выражаю,
Языком сердца говорю.

Текла в изгнанье жизнь моя;
Влачил я с милыми разлуку,
Но он мне царственную руку
Простер — и с вами снова я.

Во мне почтил он вдохновенье;
Освободил он мысль мою.
И я ль в сердечном умиленье
Ему хвалы не воспую?

Политические обстоятельства, вызвавшие появление в творчестве Пушкина темы Петра, связали ее с темой

Николая и — шире — с темой русского самодержавия, его исторической и современной роли, сущности самодержавного строя.

Ход событий общественной жизни и развитие драматических отношений Пушкина с Николаем вносили поправки в убеждения поэта, требовали суровой и бескомпромиссной, основанной на подлинных исторических фактах проверки концепции просвещенного абсолютизма. Переоценка деятельности Петра начиная с 1830 года была следствием общей четко проявившейся тенденции серьезно и самостоятельно изучать историю — западную и русскую — и в ней искать ответов на жгучие вопросы современности.

В эти годы завершился процесс формирования историзма, он приобретает у Пушкина научную глубину, расширяются возможности реализма в познании жизни. Эти изменения в убеждениях Пушкина исследователи заметили и определили давно¹. В 1833 году Пушкину становится ясным, что Петр I создал политическую систему, которая была не чем иным, как тиранией, деспотизмом.

Подобные взгляды (записанные в различных заметках, сделанных для себя) означали решительный отказ от какой-либо идеализации Петра I. Тем самым возникала необходимость подлинно исторической оценки всего правления первого императора, его политики, действительно во многом соответствовавшей той программе, которая позволяла говорить о просвещенном характере его деспотического самодержавства.

Вот почему в Болдине в 1833 году, после завершения работы над «Историей Пугачева», после исторически-конкретного изучения жизни народа, его борьбы за свободу, изучения истории России XVIII века и истории Петра, Пушкин оказался подготовленным к написанию поэмы «Медный всадник».

Тема Петра приобретала в России остро политический характер. О мудрости преобразователя не только накопилась большая литература — о нем творилась легенда. Легенду создавали не только официозные историки и публицисты, но и многие русские передовые деятели, сторонники концепции просвещенного абсолютизма. И

¹ См., например: Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., 1961, с. 177.

Пушкин «Стансами» и «Полтавой» внес в эту легенду свою лепту. Легенде должно было противопоставить правду истории. Всего полнее это можно было осуществить средствами искусства. Именно жанр поэмы — исторической, философской, создаваемой с позиции обновленного и обогащенного реализма, — обладал необходимыми возможностями воплотить такой замысел. Обогащение реализма и осуществлялось, в частности, в процессе написания поэмы и выражалось в широкой разработке на основе историзма образов-символов.

Образы-символы помогали Пушкину в раскрытии феномена Петра I — великого человека, мудрого политика и действительно просвещенного монарха и страшного в своем императорском могуществе деспота; только многозначность символического образа могла представить истину в ее сложности, единстве и нерасторжимости противоречивых начал. Только образы-символы могли открыть людям трагизм судьбы гениального русского человека-деятеля, преобразователя России и его положения как монарха.

Историзм и социологический метод исследования действительности и человека создали небывалые условия применения образов-символов для познания закономерностей исторического развития и поэтического проникновения в тайну времени — прошлого, настоящего и будущего. Образы-символы, вырастающие из исторического познания действительности, определяли структуру и всю глубину философского и исторического содержания поэмы «Медный всадник».

В основу поэмы положено реальное событие — наводнение 1824 года, вокруг которого строится все сложное повествование о прошлом и настоящем Петербурга и России. Поэтическое «происшествие», описанное Пушкиным в поэме, шире картины самого наводнения, хотя оно и стало основой рассказа о жизни маленького чиновника Евгения, создав остро драматические ситуации и конфликты в его жизни, дало материал для контрастных описаний города до несчастья, во время «потопа» и после него. Конечно, наводнение само играло значительную роль в поэме, рождая особую атмосферу всего «печального рассказа» Пушкина.

Но эта особая роль наводнения в поэме выявляется потому, что оно дано в образе-символе. Образ Петербурга в поэме так значителен, так масштабен, так содержателен

оттого, что и он носит символический характер. Фальконетовский памятник Петру I — гениальное произведение искусства. Пушкинский поэтический образ медного всадника, вобрав в себя аллегория Фальконетова монумента, стал символом. Именно образ-символ медного всадника несет в себе огромное философско-историческое содержание: впервые открывает России трагизм деспотизма Петра. Конфликт Евгения с медным всадником — знаменитый его бунт — программно символичен.

Символы «Медного всадника» нельзя не замечать. О них пишут давно многие исследователи, но всегда в плане констатации факта. Б. В. Томашевский, например, отмечает существование различных толкований пушкинской поэмы. «Отчасти это объясняется тем, что за простыми событиями сюжета определенно чувствуется мысль Пушкина, заключающая в себе широкие обобщения исторического порядка». Ученый вплотную подошел к постановке вопроса о том, что широкие обобщения поэмы непосредственно связаны с образами-символами. Он продолжает свою мысль: «Так, вступительная часть, содержащая как бы гимн городу, построенному Петром, имеет более общий характер, чем простое описание Петербурга. Город здесь выступает как победа Петра над стихией и как символ возрожденной России». Затем приводятся стихи: «Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия».

Как видим, признается, что образ города — Петербурга — в поэме — это символ. Факт назван, но не объяснен. Почему Пушкин не ограничился «простым описанием Петербурга»? Зачем понадобился ему символ? Каков его многозначный смысл и какова его функция в идейной структуре поэмы? Вопросы эти остаются без ответа.

Развивая свою мысль о существовании в поэме «широких обобщений», ученый указывает и на другой символ — памятник — и опять никак не связывает эти обобщения с поэтической природой символа. После процитированных стихов («Красуйся, град Петров...») говорится: «Таким образом, и в самой поэме памятник Петра символизирует новую Россию, созданную Петром, русское государство в его поступательном развитии»¹.

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 522.

В другой работе тот же памятник трактуется иначе — «образ Петра, символизируемый Медным всадником...». В таком употреблении символов запечатлелась ограниченная трактовка их как тропа, выступающего в функции замещения: памятник в одном случае замещает Петра, в другом — новую Россию. А если нет восприятия образа-символа, тогда и не видится его многозначность.

А. Ф. Лосев обращается к этой же поэме, но рассматривает в ней образы-символы, отмечая, в частности, их тяготение к мифу, стремление Пушкина к мифологизации образа Петра. Он приводит стихи из Вступления — «И думал он: Отсель грозить мы будем шведу...» — и делает вывод: «В этих стихах (и в других) Петербург как символ обрисован с не допускающей никакого сомнения ясностью. Но здесь это не просто символ, а еще и субстанциальное его овеществление и миф». Образ-символ медного всадника куда более содержателен, чем символ, рассматриваемый как троп в его однозначной функции замещения. Далее эта содержательность проявляется еще более наглядно. Ученый приводит описание скульптурного изображения Петра («Ужасен он в окрестной мгле...») и указывает, что это «страшный образ Всадника». «Однако в своей максимально интенсивной форме мифологическая структура художественного символа выражена, как мы сказали выше, именно в самых реальных, в самых жизненных, в самых интимных и ни в какой мере не переносных, но в абсолютно буквальных переживаниях Евгения. Этот Евгений до последней степени искренне и буквально ненавидит Всадника, пытается даже грозить ему и исчезает в результате преследования его самим же этим Всадником. Тут особенно ясным представляется, как все отличие символа от простой художественной структуры, так и отличие мифа от символа и, наконец, слияние символа и мифа в одно потрясающее событие, вполне вещественное, вполне человеческое, вполне демоническое и потрясающим образом историческое»¹.

Но действительная философская глубина этого образа еще значительнее и многозначнее. Напомню, что А. Ф. Лосев не анализирует поэму, а приводит примеры, иллюстрирует свою мысль о различиях образа-символа и мифа и о случаях слияния их. В поэме же образы-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство, с. 172.

символы существуют в *единой структуре, они находятся во взаимодействии*. Рассмотреть это взаимодействие — долг исследователя. Только тогда станет ясен смелый план поэмы. Смелость изобретения, обширный план поэмы «Медный всадник» объемлется творческой мыслью, аккумулярованной в образах-символах, в их единстве и взаимодействии.

Поэма открывается Вступлением, в котором образ города занимает господствующее место. Примечательная особенность складывающегося образа города — его связь с образом Петра. Первые двадцать стихов посвящены Петру — не императору, а живому человеку, мудрому, смело мыслящему русскому деятелю: «На берегу пустынных волн Стоял он дум великих полн». *Смелость* — в безумном замысле создать новую столицу, создать ее на окраине России, на болоте. *Мудрость* — в чувстве исторической необходимости прорубить окно в Европу, «ногою твердой встать при море», связать Россию с Европой торговлей и просвещением. *Величие Петра* — исторического деятеля — в понимании нужности новой столицы России, нации, народу, в осознании своей нерасторжимой связи с русским народом: «...Отсель грозить **МЫ** будем шведу», «...Природой здесь **НАМ** суждено», «...Все флаги в гости будут к **НАМ**...» (выделено мной.— Г. М.) Это мысли не самовластного государя, но умного, наделенного железной волей вождя наций. Белинский это отлично понимал: «...Петра тесно связывало с Росснею обоим им родное и ничем не победимое чувство своего великого призвания в будущем. Петр страстно любил эту Русь, которой сам он был представителем» (8, 385).

Прошло сто лет, и замысел был осуществлен. Воля великого человека восторжествовала — заложенный при его жизни Петербург стал дивным городом («Полночных стран краса и диво»), колоссальным памятником... но не Петру только, как полагают многие пушкинисты. Нельзя в этой связи не вспомнить «Полтаву», своеобразным полемическим ответом которой был «Медный всадник». Там торжествовала концепция, согласно которой только те исторические личности останутся в памяти человечества, которые связаны со своим народом, руководствуются не своими страстями, а великими целями, исполнением веления времени. Петр именно такой деятель, он и противопоставлен Мазепе и Карлу XII — «сильным

гордым мужам», «столь полным волею страстей». Пушкин задает вопрос — «Прошло сто лет — и что ж осталось От сильных, гордых сих мужей?» И отвечает: «Их поколенья миновалось — И с ним исчез кровавый след Усилий, бедствий и побед».

Другой оказалась участь Петра:

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Победоносное полтавское сражение — один из поворотных моментов русской истории, оно определило будущее развитие России как великой европейской независимой державы. Петр — вдохновитель этой победы. Пушкиным запечатлен один момент деятельности Петра, когда тот выступал вождем нации; Петр дан обобщенно как воплощение всей своей политики. В этом и сказалась идеализация императора. Потому-то полтавская победа и трактована в поэме как памятник Петру.

В «Медном всаднике» все решено иначе. Образ города органически включает в себя замысел великого деятеля. Но его замысел воплощался более ста лет поколениями русских людей, усилиями народа. Пушкин сознательно повторяет фразу из «Полтавы» — «Прошло сто лет...». В поэме 1828 года это значило, что время определило быть полтавскому сражению памятником Петру. В поэме же 1833 года перенесенная из «Полтавы» фраза значила другое — столетие осуществлялся замысел Петра, целый век понадобился народу, чтобы создать город на Неве.

Петербург — как памятник — строился более века. Он стал памятником и тому, кто дерзко его замыслил, и народу-строителю, создавшему этот город, воплотившему ценой невероятных страданий и усилий этот замысел. Образ-символ Петербурга раскрывал глубокую мысль Пушкина о богатейших возможностях нации, когда она возглавляется великим человеком, умеющим понимать и ставить исторические задачи, поднимать миллионы людей на их решение.

Петербург — глубоко символический памятник плодотворности такого единства. Эта плодотворность в том, что был создан город, нужный России, город для людей, город, отдающий добро, заложенное в нем его строителями, последующим поколениям. Поэтому в описание

Петербургу вторгается автор с выражением своей любви к нему — «Люблю тебя, Петра творенье...».

Автобиографическое начало имеет и полемический характер — Пушкин открыто, последовательно и бескомпромиссно оспаривает позицию Мицкевича, занятую им в цикле стихотворений, посвященных Петербургу, — «Олешкевич», «Смотр войска», «Памятник Петру Великому», «Петербург»¹. Мицкевич утверждал, что «Петербург построил сатана», «Не люди, нет, то царь среди болот Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!» И заложил империи оплот, Себе столицу, но не город людям».

Содержание пушкинского образа-символа бесконечно богаче: мы видим, понимаем и принимаем мысль поэта, что не сатана, а великий деятель задумал этот город, и построил его народ для людей. Все в нем прекрасно, гармонично, исполнено величия, красоты и добра. Сама природа здесь доброжелательна к человеку — и жестокие морозы, и державное течение Невы, и поэтические белые ночи. Эта человечность города раскрывается и в смелом утверждении благоприятствования Петербурга творчеству — «Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид... Твоих оград узор чугунный, Твоих задумчивых ночей Прозрачный сумрак, блеск безлунный, Когда я в комнате моей Пишу, читаю без лампы...».

Во Вступлении обогащение образа-символа идет в линейном плане, нам открываются все новые и новые стороны города — народного и Петрова детища. Перед читателем предстает славный город, новая столица могучей России, которую любит поэт. И он увлекает читателя своей приверженностью к дорогим ему местам Петербурга, его Марсову полю прежде всего («Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей...»), любит происходящие в столице важные для всех события — будь то торжество по случаю рождения наследника («Люблю, военная столица, Твоей твердыни дым и гром, Когда полнощная царица Дарует сына в царский дом») или торжества победоносной русской армии («Люблю... Лоскутья сих знамен победных, Сиянье шапок этих медных, Насквозь простреленных в бою»). Мы испытываем волнение при описании происходившего на Марсовом поле парада русских воинов, вернувшихся из Франции после

¹ Подробный анализ поэмы, а также полемики Пушкина с Мицкевичем см. в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. 1830—1833. Л., 1974, с. 314—371.

победы над Наполеоном: «...Победу над врагом Россия снова торжествует».

Завершается Вступление стихами, которые призваны усилить обобщенный смысл образа-символа города:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.

За Вступлением начинается собственно Петербургская повесть, сюжетом которой является жизнь и гибель жителя столицы, маленького чиновника Евгения. И сразу меняется облик города — образ-символ приобретает еще большую масштабность, обогащается и обостряется его содержательность — он выступает в новом своем лике.

Что же это за новый лик города? Петербург предстает как твердыня русского самовластья, как оплот самодержавия, он принципиально и последовательно враждебен человеку. Столица России, созданная народом, обернулась враждебной силой и для него самого, и для отдельного человека. Оттого появляются мрачные, темные краски, которые тревожат воображение («Над омраченным Петроградом Дышал ноябрь осенним хладом»), Нева стала грозной, предвещающей несчастье («Плеская шумною волной В края своей ограды стройной, Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной»), на улицах было бесприютно и тревожно («Уж было поздно и темно; Серdito бился дождь в окно, И ветер дул, печально воя»).

В этом мрачном городе и жил Евгений, приведенные выше описания города предшествуют рассказу о его жизни: «В то время из гостей домой Пришел Евгений молодой...» По ходу рассказа об Евгении все более полно будет раскрываться город своей враждебностью к людям. Картины парадного и праздничного Петербурга сменяются описаниями бедных кварталов столицы, Коломны, окраин Васильевского острова («Почти у самого залива — Забор некрашенный, да ива И ветхий домик; там оне, Вдова и дочь, его Параша, Его мечта...»).

Враждебность Петербурга как оплота самовластья человеку с особым ожесточением проявится не только во время наводнения, но и после него, — Евгений оказался бездомным, жил на улицах и площадях. Природа стала иной, такой же мрачной и грозной, как и столица, — и ветер, и дождь, и готовая броситься «остервенело» на это творение Петра Нева. Город-столица открыто выступал

враждебной человеку силой, стихия природы — враждебной столице...

Раз он спал
У Невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Непастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени
И бясь об гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

В челобитчиков превратила столица империи своих подданных, дозволив им лишь право безответно роптать, выражать свои жалобы не внемлющим им судьям.

Естественно, в центре города-столицы оказывается памятник его основателю:

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Появляется новый образ-символ — памятник, изваяние, кумир на бронзовом коне. Он тоже оказывается слитым с новым ликом города — твердыней самовластья, высечивая иное лицо Петра — императора.

В двух ликах города, выступающих в образе-символе, проявляется противоречивость фигуры Петра — мудрого человека-деятеля и самовластного императора. Созданное народом оказалось обращенным против него — столица империи олицетворяет собой могущество самодержцев, их бесчеловечную политику. Образ-символ города приобретал остро политический характер, когда символ города-столицы пересекался и вступал во взаимодействие с образом-символом памятника, медного всадника.

Мысль о двойной природе Петербурга уже давно мучила и тревожила Пушкина. Она прорвалась и в небольшом лирическом стихотворении в 1828 году:

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

Здесь лишь констатация двойственности. Вопрос — почему Петербург стал городом неволи? — не ставится, да, видимо, и не осознавался еще Пушкиным. В «Медном всаднике» и вопрос поставлен, и ответ дан: дух неволи свойствен городу как цитадели самодержавия. Полнее

всего этот ответ, как результат художественного исследования, дан в символическом образе памятника.

Медный всадник — образ-символ — является идейным центром поэмы. С ним связаны все события Петербургской повести, жизнь Евгения неодолимо ведет его к памятнику, тема города естественно замыкается на памятнике тому, чьей «волей роковой» город был основан. Наконец, наводнение, разыгравшееся в столице, угрожало и памятнику — «потоп играл» на площади, где возвышался медный всадник, и «волны хищные толпились, бунтуя злобно вокруг него». «Злобный бунт» «хищных волн» против медного всадника высвечивал главную метаморфозу образа Петра. Живая личность Петра во Вступлении превратилась в Петербургской повести в монумент, в истукана. Живому противопоставлено мертвое, выступающее в своем за-бронзовевшем императорском величии.

Медный всадник — памятник, изваянный Фальконе-том, — был аллегорическим изображением Петра и его дел. Задолго до открытия памятника, еще в 1768 году, повелением Екатерины II гипсовая его модель была выставлена для всеобщего обозрения, а в газетах напечатали официальное толкование аллегии, перечислили «свойства» монумента. «Чтоб узнать свойства статуи, делаемой ныне г-ном Фальконе-том, ведать надлежит, что император Петр Великий изображен стремящийся быстрым бегом на крутую гору, составляющую основание, и простиерший правую руку к своему народу. Каменную сею горою, не имеющею иного украшения, как только естественный свой вид, знаменуются трудности, понесенные Петром I; скаканием бегуна — скорое течение дел его. Десница отечественная не требует изъяснений»¹.

Радищев первым ввел в литературу громадную тему Медного всадника: он присутствовал на открытии монумента 7 августа 1782 года и в «Письме другу, жительствоющему в Тобольске, по долгу звания своего» дал описание «мощного всадника», а главное, не ограничившись отгадыванием «мыслей изваятеля» и смысла его аллегии (что значит «крутизна горы», змея, «в пути лежащая», глава, «лаврами венчанная»), мудро истолковал деятельность Петра I.

Радищевская оценка была беспримерной для того

¹ Прибавления к Санкт-Петербургским ведомостям, 1768, 18 июля.

времени — в ней впервые торжествовала историческая точка зрения. Радищеву чужда идеализация Петра, даже та идеализация, которая проистекала из убеждения, что в его лице Россия имела просвещенного монарха. Да, утверждает Радищев, Петр был просвещенным монархом, он стремился «преобразовать» народ, просветив его, был «победитель» и «законодатель». Петр действительно «муж необыкновенный» и как государь мог «великим назваться» за то, «что дал первый стремление столь обширной громаде (России.— Г. М.), которая, яко первенственное вещество, была без действия».

Но, несмотря на просвещенный характер политики Петра I, его деятельность как монарха антинародна, Петр — «властный самодержавец, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества». Радищевская оценка Петра, понимание писателем-революционером двойственности правления (великий монарх, много сделавший для развития России, и в то же время самовластный, жестокий государь, наводивший «ужас» своей «беспредельно самодержавныя власти») знаменовали крупную победу складывавшегося в России историзма. Именно и только с позиции историзма можно было критически отнестись к доктрине о просвещенном абсолютизме как идеальном правлении в большом государстве.

Радищев дал ответ на вопрос, почему любой монарх, в том числе и просвещенный, не может выражать интересов народа: «И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную; но если имеем примеры, что цари оставляли сан свой, дабы жить в покое, что происходило не от великодушия, но от сытости своего сана, то нет и до скончания мира примера, может быть, не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своего власти, сядя на престоле»¹.

Пушкин остро осознавал свой долг раскрыть людям тайну деятельности Петра I — сложность и противоречивость его политики, развеять легенду о спасительности правления просвещенного монарха. Эту громадную мысль можно было выразить именно и только в образе-символе. В этой связи нельзя не вспомнить суждения Луначарского: «Каждый раз, когда поэт имеет в виду очень большое

¹ Радищев А. Н. Избр. соч. М.— Л., 1952, с. 11—12.

явление, он подвергается опасности подменить искусство, поэзию политическим мышлением, дидактикой, риторикой, всяким непозитическим материалом. И чтобы вернуться к образам, ему приходится употреблять символы. Такой символизм хорош. Таков символизм «Фауста» Гёте, таков символизм многих наиболее великих произведений литературы всех времен, вплоть до нашего времени, в произведениях, заряженных чрезвычайно большим содержанием»¹. Таков символизм и «Медного всадника». Громадное содержание поэмы раскрыто именно в символах.

Рождавшийся образ-символ Медного всадника опирался не только на опыт самого Пушкина, в его создании участвовали «мысли изваятеля», он вбирал в себя и открытия Радищева и отражал энергичную полемику с трактовкой памятника, данной Мицкевичем. В широко известном стихотворении «Памятник Петру Великому» польский поэт именует Петра «царем-кнутодержцем в тоге римлянина»; «скакун литой» — это олицетворение самодержавия, императорского правления, оттого он летит во весь опор, «топча людей, куда-то буйно рвется, сметая все, не зная где предел». Этот «скакун» с всадником — как «скованный морозом водопад», повисший над бездной, который рухнет только в случае, «если солнце вольности блеснет и с Запада весна придет в Россию».

Образ-символ, созданный Пушкиным, благодаря своей многозначности давал более глубокую, а главное, историческую трактовку явления. Медный всадник Пушкина — это памятник Петру, великому деятелю и одновременно самовластному государю. Конь — не самодержавие, а Россия. Но Петр и конь составляют трагическое единство. Конь, чувствуя смелого и опытного всадника, стремительно мчался и одним махом вскочил на крутую гору, но самовластный государь «уздой железной Россию поднял на дыбы». У изваяния Петра — высокая «дума на челе». «Какая сила в нем сокрыта!» Но в то же время это кумир с «медною главой», «чьей волей роковой Под морем город основался». Потому-то «ужасен он в окрестной мгле». «Гордый конь», исполненный «огня», остановленный на скаку «мощным властелином судьбы», так и застыл поднятый на дыбы.

Но нельзя ограничиваться изолированным рассмотрением отдельных символов. Поэтика произведения, создава-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., 1964, с. 336.

емого на основе взаимодействия нескольких символов, требует установления живой связи каждого отдельного символа с другими символами. Дополнительные черты художественной выразительности и идейной содержательности образа Медного всадника, помогающие глубже понять результаты напряженного исследования поэтом явлений, проблем и событий, раскрываются, когда он рассматривается в тесном взаимодействии с образами-символами наводнения и бунта Евгения.

Петербургская повесть начинается с описания Невы:

Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова...

Образ наводнения складывается постепенно, на прочном основании фактов и событий реального происшествия 1824 года. Важно при этом, что рассказ о самом происшествии предваряется общим замечанием о петербургских наводнениях в заключительных стихах Вступления:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Здесь и заложено ядро будущего образа-символа наводнения мятежной Невы. Стихия — Нева с ее наводнениями, враждой к тому, кто заковал ее в гранит, отнял свободу, — испытывает злобу к Петру — основателю города. Враждебность стихии Петру — вот главная мысль, она и получит развитие в Петербургской повести. Надо учитывать и то, что данное окончание Вступления — это последняя и смягченная редакция. Первоначально мысль излагалась обнаженнее:

Красуйся, юный град, и стой
Неколебимо, как Россия —
Но побежденная стихия
Врагов доселе видит в нас
И волны финские не раз
На грозный приступ шли бунтуя
И потрясали, негодуя,
Гранит подножия Петра.

Стихия не была побеждена, и волны во время наводнений «не раз На приступ шли бунтуя». Наводнение — это бунт неукротенной стихии, и направлен он с негодованием на «гранит подножия Петра». Эту дорогую и важную мысль Пушкин и реализует в образе-символе бунтующей, мятежной Невы, который станет стержневым в Петербургской повести. Сохранившееся первоначальное описание наводнения и характеристика Невы свидетельствуют, что поэт стремился к прямым упоминаниям событий:

Гроза пирует,
Мостов уж нет — исчез народ,
Нева на площади бунтует.

Вспомним описание первых минут наводнения: «Нева вздувалась и ревела, Котлом клокоча и клубясь, И вдруг, как зверь остервенясь, На город кинулась». И сразу же мятеж водной стихии переводится в иной, социальный план — Пушкин сравнивает бунт «возмущенной» Невы с действительным народным бунтом, стихийным мятежом:

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

Возможность перевода рассказа о наводнении на иной уровень таится в системе слов-символов, окружающих главный образ. Стихия природы и стихия народного протеста (вспомним, как это будет сделано в «Капитанской дочке» — метель и бунт Пугачева) переданы словами — «мятежный», «возмущенная», «осада», «приступ», «воры», «злодеи», «разбойники». Все это выливается в развернутую символическую картину:

Но вот, насытись 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, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.

Только что была закончена «История Пугачева». Результаты глубокого исследования народного мятежа — закономерность протеста, бунта, борьбы за свободу, ее неуправляемый стихийный характер и безрезультатность этой борьбы, которая кончалась поражением, — нашли свое поэтическое выражение и в образе-символе мятежной Невы. Возмущения народа неизбежны, как и возмущения Невы, кончающиеся наводнением, приступом и осадой города. И так же трагически безрезультатны. Неодолимость возмущений Невы признает Александр I, появляющийся в поэме будто бы специально для того, чтобы высказать от имени власти важнейшую сентенцию:

«С божией стихией
Царям не совладеть».

Символически многозначный образ мятежной Невы и поэтическая картина самого наводнения составляют не фон, на котором разворачиваются роковые события жизни Евгения, а реальную атмосферу действия поэмы. Сам образ-символ и окружающая его насыщенная тревогой лексика («как зверь остервенясь», «ветер буйно завывал», «буря выла», «грозой снесенные мосты, гроба с размытого кладбища плывут по улицам», Евгений «страшно бледный», «он страшился, бедный» и т. д.), напряженный ритм стиха — это создавало грозную музыку трагических и катастрофических событий.

В этой атмосфере сначала обрушиваются на Евгения несчастья — он потерял в наводнении свою любимую Парашу, рухнула надежда на одинокое счастье маленького, со всем смирившегося чиновника, а потом свершается его нравственное преобразование. Решающую роль в духовном его обновлении играет именно грозная музыка возмущения и мятежа. Важно и то, что происходит оно в момент скрещения всех силовых линий образов-символов: города, наводнения и Медного всадника.

Евгений впервые видит Медного всадника во время наводнения, когда, спасаясь от грозных волн, он забирается на мраморного сторожевого льва: «обращен к нему спиной, в неколебимой вышине, Над возмущенною Невею стоит с простертою рукою Кумир на бронзовом коне». Образ-символ обладает способностью порождать ассоциации и стягивать их, как магнит, к своему центру. Кумир стоит над возмущенною Невею. Но и народные

возмущения, мятежи тревожили самодержавие, символично представленное в образе Медного всадника. В «Стансах» Пушкин писал:

Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Начало царствования Николая было также ознаменовано мятежом декабристов. Царствование Екатерины II было потрясено народным возмущением под руководством Пугачева. Многозначность символа подготавливала духовный переворот в Евгении во время второй встречи с Медным всадником, которая происходит через год.

«Бедный» Евгений, чей «смятенный ум против ужасных потрясений не устоял», — бродил бездомный по городу. Но «мятежный шум Невы и ветров раздавался в его ушах. Ужасных дум безмолвно полон, он скитался». И однажды ночью он оказался опять у того дома со сторожевыми львами. И опять город оборачивался к Евгению своим грозным бесчеловечным ликом столицы империи: «Дождь капал, ветер выл уныло, И с ним вдали во тьме ночной Перекликался часовой...» Вспомнил Евгений «прошлый ужас», и вдруг перед ним опять возник Медный всадник —

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Заслуживает внимания сознательный повтор поэтической формулы явления Петра Евгению. Правда, в нее внесены изменения, которые обычно не замечаются. А изменения эти, конечно, не случайны. В чем же их смысл? Ответа в работах, посвященных «Медному всаднику», мы не найдем, за одним исключением — такая попытка сделана Д. Д. Благим. Тонкий знаток Пушкина, он не смог не заметить этих изменений в тексте поэмы («стоял» — «сидел»), а заметив, посчитал себя обязанным дать им объяснение.

Прочитав — «Стоит с простертою рукою Кумир на бронзовом коне», он так откомментировал стих: «на самом деле Петр, конечно, не стоит, а сидит на коне (именно так и скажет поэт в точно таком же контексте в конце второй части: „Сидел на бронзовом коне“); но глагол *стоит*

в данном случае выражает и большую активность позы Петра по сравнению с позой Евгения и вместе с тем переключается со „стоял он“ вступления».

Эта мысль получит развитие в дальнейшем анализе, когда указывается, что Медный всадник рисуется как «прямо противоположный образу Евгения». В «неколебимой вышине» высятся — «стоит» (о значении именно этого глагола было уже сказано) — он, во Вступлении — зодчий, здесь — защитник воздвигшегося по его замыслам города, как бы преграждая путь возмущенной стихии властно простертой вперед рукой.

Не менее выразительно и истолкование уже не только пушкинских глаголов «стоял» — «сидел», но и образа Петра в целом как защитника «общего» (видимо — страны, нации, народа?): «Глубоко выразительно и самое положение монумента Петра по отношению к Евгению: стоящий на страже «общего», защищающий от «злого бедствия» весь город, Медный всадник не замечает страданий «частного» — горя и отчаянья Евгения: „обращен к нему спиной“»¹.

Подобное толкование не вырастает из поэтических образов поэмы (не говоря уже о символическом их характере, что просто игнорируется). Присмотримся к пушкинским образам, вдумаясь в пушкинские стихи, не забудем, что они органически участвуют в постепенно рождающемся у поэта образе-символе Петра. В первом случае Кумир «над возмущенною Невою... стоит», во втором случае — «над огражденною скалою Кумир... сидел». Что значат эти глаголы?

Замена слова «стоит» на «сидел» обусловлена изменением ситуации: когда возмущенная Нева грозно билась о гранит (о гранитную скалу) монумента — Петр как бы оживает и в минуту опасности встает, — каждый всадник, готовясь отразить опасность, приподнимается на стременах. Но у Фальконетова коня нет стремя! Пушкин это знает и все же отступает от достоверности, потому что ему нужно было показать Кумира-императора в его готовности отразить опасность возмущения². Во втором случае наводнения-бунта нет, ничто не грозит гранитной

¹ Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 211—212.

² Характерно, что Жуковский, исправляя пушкинский текст при подготовке поэмы к печати, убрал пушкинское «стоит» и заменил его на «сидит». Жуковский понял мысль поэта и потому «посадил» Петра.

скале — она к тому же и ограждена, а исполненный могучей власти Кумир сидит — сидит прочно и уверенно на бронзовом коне.

Продуманность этих изменений поведения Кумира подтверждается с особой наглядностью в третьем случае, — когда Евгений угрожает Всаднику. Он вновь оживает и реагирует на угрозу как самовластный государь — он жестоко подавляет всякий мятеж: Евгению «показалось», что «грозного царя, Мгновенно гневом возгоря, Лицо тихонько обращалось...», а затем он начал преследование бунтовщика...

В изваянии Петра Евгений увидел Кумира, памятник самовластному государю. Наступила трагически прекрасная минута в жизни бедного, смиренного чиновника. «Евгений вздрогнул. Прояснились В нем страшно мысли». Мятежный шум Невы вызвал неизвестную им дотоле душевную тревогу. «Он оглушен был шумом внутренней тревоги». И этот «шум» Невы и сердца рождал «ужасные думы», которые в конце концов и открыли ему тайну его несчастий, несчастий города — он узнал виновника и обидчика, «Того, чьей волей роковой Под морем город основался...» Так неодолимо родилось чувство ненависти к «державцу полумира», и жажда возмездия, стихия мятежа захватывает все существо Евгения. Обиженный поднимает бунт против обидчика.

Обычно все пишущие о поэме Пушкина называют угрозу Евгения памятнику бунтом. Определение условное, — ну, какой же это бунт: подошел к памятнику и злобно прошептал: «Ужо тебе!...»? Но в поступке Евгения мы действительно сможем увидеть огромный смысл, если поймем его символический характер. Реалистическими «прямыми» средствами изобразить бунт было нельзя по многим причинам. Да и не было в действительности ни условий, ни обстоятельств для этого. Но символ в реализме делал возможным изображать психологическую готовность к бунту, более того — обнаружить саму потенцию протеста и закономерность его возникновения и, наконец, позволял раскрыть рождающуюся громадную нравственную силу у мятежника.

Пушкин не проповедовал революции и не призывал к мятежу. Он открыл трагедию русского бунта. Но все его творчество, и прежде всего творчество 1830-х годов, было пронизано поэтизацией мятежа, выявлением социально-исторических закономерностей, заставляющих вступать

в борьбу за свободу человека, народа. Символическое начало позволяло реалисту Пушкину воодушевлять своих читателей прозрением будущего.

Духовная эволюция Евгения и проявляет естественность и неизбежность рождения протеста, жажды возмездия обидчику, в роли которого выступала необъятная императорская власть. Художественно убедительно показанное преобразование Евгения (протест поднимает его к новой, высокой трагической жизни, таившей в себе близкую и неминуемую гибель) уравнивает его с Петром — великим человеком и самовластным государем. Евгений отваживается грозить будущим возмездием. И эта угроза страшна самодержцу — ибо он понимает, какая грозная сила сокрыта в протестующем, поднявшем мятеж человеке.

Уравнивание Евгения и Петра в действии (угроза возмездия) подчеркнута и стилистически: «Безумец... взоры дикие навел на лик державца полумира». Но и духовно высокое состояние Евгения передано высокой лексикой: его «чело к решетке холодной прилегло, глаза подернулись туманом, по сердцу пламень пробежал» (курсив мой. — Г. М.). Это уравнивание символично. Бунтующий человек — велик, именно мятеж проявляет потенциальное величие человека, дает силы, наполняет сердце отвагой, вселяет веру в себя. В этом одно из главных значений символа бунта. Наглядным примером непонимания поэтики Пушкина является одна из иллюстраций Бенуа к поэме. Медный всадник изображен в неожиданном ракурсе — перед зрителем на высокой скале громадный вздыбленный конь, на котором восседает могучий всадник, а внизу под страшно необъятным бронзовым брюхом коня — крошечная, карликовая фигурка безумца Евгения, поднявшего руку на великана. Рисунок тоже символичен — он подчеркивает бессмысленность бунта, жалкость безумца-бунтаря. Но он противоречит символике Пушкина. Для поэта внутренняя энергия протеста Евгения огромна, потому-то и ожил державный всадник и впервые сорвался с горы-пьедестала и погнался за мятежником.

Символично и определение Евгения безумцем. Безумие, по Пушкину, — «неравный спор». Выступление против могущественной власти самодержавия — безумно с точки зрения здравого смысла. Но это — святое безумие. Смирение губительно. Только протест спасает личность.

Написание Пушкиным произведения во вторую болдинскую осень было безумием. «Медный всадник» был неравным спором с властью — Николай и запретил поэму. Безумием было восславлять в жестокий век свободу. Но не писать Пушкин не мог.

Безумие бунта и в его кажущейся безрезультатности — он ведь будет «подавлен». Опыт, извлеченный из народного восстания под руководством Пугачева, определял характер трагизма протеста Евгения. Но протест не безрезультатен, если способен нравственно преобразовать жизнь человека.

Существенный момент поэмы — ее финал: преследование мятежника Медным всадником. Вся эта сцена — символична и потому глубоко содержательна. Обычно указывается, что значение и смысл сцены — в мастерстве Пушкина-реалиста, изобразившего бредовое состояние больного человека...

Мастерство Пушкина безусловно, но оно в другом — в слиянии символического и фантастического при изображении преследования Евгения, в открытии фантастики безумия в самой русской действительности, в условиях жизни столицы российской империи. Безумец и не может быть оправдан разумом деспотического режима. Ненависть власти к человеку, ее жестокость носят безумный и фантастический характер, но проявление этого безумия реально, как реален безумный правопорядок деспотизма. Пушкин создает образы-символы власти и бунта. И художественно, поэтически раскрывается в символе капитальная мысль о бесчеловечии самовластья, о непримиримости самодержавия со свободой человека, со свободой народа.

Вчитаемся в эти исполненные чуда прозрения, поэтически глубокие стихи: Евгений

по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

В аллегорическом Фальконетовом изваянии Петра важное место занимала простертая рука императора. В официальном изъяснении «свойств статуи» она именуется «десницей отечественной» — царь как бы отечески берет под свою руку народ. Радищев напоминает нам мнение Дидро об аллегорическом смысле этой руки: «Простертая рука покровительствующая, как ее называет Дидро... покров свой дает всем, чадами его называемыми». Известно, что Дидро помогал Фальконету советами при его работе над памятником.

Пушкин в своем символе решительно отказывается от подобной аллегии, — ему чужда идея «отеческой», «покровительствующей» десницы. Рука Петра в символе играет иную роль. Во время наводнения мы видим, что Петр: «Над возмущенною Невою стоит с простертою рукою». Ясно, что это не «десница покровительствующая» — она выброшена вперед для смирения бури и бунта стихии.

В первоначальном варианте эта мысль поэта раскрывалась более обнаженно:

Кумир на бронзовом коне,
Неве безумной в тишине
Грозя недвижную рукою...

Жуковский, готовя поэму к печати и учитывая требования Николая; дал антипушкинское толкование «простертой руки». В ситуации перед бунтом Евгения («Евгений вздрогнул. Прояснились в нем страшно мысли. Он узнал...») Жуковский отказывается от пушкинских стихов:

Того, чьей волей роковой
Над морем город основался..

и заменяет их своими:

И с распростертою рукою
Как будто градом любовался.

«Распростертой руке» в поэме придан официальный смысл, который и должен был снять все основания для бунта Евгения. К сожалению, в современных исследованиях «распростертая рука» толкуется по Жуковскому, а не по Пушкину.

Подлинный смысл пушкинского символического образа «распростертой руки» с особой наглядностью и значитель-

ностью проявляется в сцене преследования Евгения: Петр гонит мятежника по улицам и площадям столицы: «И, озарен луною бледной, простерши руку в вышине, за ним несется Всадник Медный...» Когда Евгений сказал свое злобное — «Ужо тебе!..», лицо царя возгорелось гневом, он сорвался со скалы и погнал мятежника, и рука императора была рукой карающей власти.

Скачущий по Петербургу Медный всадник — символическая фантастика. В повести «Пиковая дама», написанной в ту же болдинскую осень, эта фантастика получит новое и еще более обобщенное выражение.

3

В «Медном всаднике» проблема возмездия поставлена и освещена в двух аспектах — поднявший бунт Евгений предрекал возмездие самовластью: «Ужо тебе!..» С другой стороны — самодержавие карает всякого бунтовщика, его возмездие беспощадное. В том же Болдине через год тема возмездия будет вновь поставлена и по-новому решена в «Сказке о золотом петушке».

Долгое время исследование «Сказки о золотом петушке» сосредоточивалось на поисках сюжета и образца в народном творчестве, которому Пушкин, написавший сказку, должен был следовать. Усилия фольклористов оказались тщетными — образец не был найден. Перелом, казалось, наступил в 1933 году, когда Анна Ахматова установила, что сказка Пушкина — не народная, что она написана на сюжет, вычитанный поэтом в книге американского писателя Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» (в 1832 году она вышла на французском языке в Париже), где была напечатана «Легенда об арабском звездочете» (по испанским материалам).

Анна Ахматова и дала, в сущности, первое серьезное истолкование «Сказки»: ее тема, указывает автор статьи, «неисполнение царского слова». Написание «Сказки» с использованием сюжета Ирвинга было продиктовано биографическими мотивами — в 1834 году крайне обострились отношения Пушкина с Николаем I, поэту стало ясно, что император не сдержал своего слова, не выполнил своих обещаний, данных в 1826 году. Пушкин «Сказкой»

рассчитался с Николаем. Оттого «Сказка» носит сатирический характер¹.

Открытие А. Ахматовой, как ни парадоксально, способствовало, по существу, и «закрытию» темы о «Золотом петушке»: так волновавший исследователей вопрос — откуда Пушкин взял сюжет для своей «Сказки»? — наконец-то был решен и сюжет найден, да к тому же еще вскрыт автобиографический пласт «Сказки» и ее сатирический характер. Истолкование «Сказки», данное А. Ахматовой, принято пушкиноведением, оно пересказывается в историях литературы².

Но недавно появилась работа В. Непомнящего³, посвященная «Сказке о золотом петушке», в которой продемонстрирован новый принцип исследования и иной подход к «Сказке» Пушкина. Статья В. Непомнящего, несомненно, интересна и содержательна, в ней изложены заманчивые догадки и сближения, она привлекает читателя эрудицией ее автора и смелыми толкованиями частных и общих вопросов. В ней много тонких наблюдений о стиле «Сказки», ее иронии и гротескном начале; заслуживает внимания выяснение места «Сказки о золотом петушке» в системе предшествовавших ей пушкинских сказок, рассмотрение своеобразия формы «Сказки» и т. д. Статья В. Непомнящего талантлива, на ней отчетливая печать личности исследователя.

В то же время она характерна именно для того типа работ о Пушкине 1830-х годов, которые пишутся в последние годы: в ней со всей определенностью сказались принципы, прочно утвердившиеся в этих работах. Что это за принципы и тенденции пушкинистов, изучающих произведения Пушкина зрелой поры? Это прежде всего рассмотрение отдельных произведений Пушкина вне учета эволюции его политических и социальных взглядов, его эстетических убеждений. В тридцатые годы, особенно во вторую половину этого периода, качественно изменился реализм Пушкина, выработалось новое понимание народности, углубился историзм взглядов поэта. Именно по

¹ Впервые статья А. Ахматовой «Последняя сказка Пушкина» напечатана в журнале «Звезда» (1933, № 1) Перепечатана в кн. А х м а т о в а А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977.

² См., например, главу «Пушкин» в «Истории русской литературы» (т. 6. М.—Л., 1953, с. 293).

³ Н е п о м н я щ и й В. К. творческой эволюции Пушкина в 30-е годы. — Вопросы литературы, 1973, № 11 (ссылки на страницы в тексте)

законам этого обогащенного реализма и должно судить о произведениях Пушкина. Народность Пушкина проявлялась теперь в том, что он смотрел на явления жизни глазами народа. Исследователь обязан показать, как это определяло характеры, стиль повествования, позицию автора, рассказчика. К сожалению, этого не делается: «Правила», которыми руководствовался Пушкин при написании «Сказки о золотом петушке», игнорируются.

Другая тенденция — изолированное рассмотрение того или иного произведения, исключение его из того тематического, идейного и хронологического ряда, в котором оно органически существует. Иногда делаются отступления и рассматриваются произведения в рамках жанра — поэмы, сказки, лирики. Тем самым резко нарушается хронология, а следовательно, совершенно не учитывается эволюция поэта, разрушается внутреннее единство произведений разных жанров, написанных в одно время — например, в ту или иную болдинскую осень. В. Непомнящий рассматривает «Сказку о золотом петушке» в основном в рамках жанра сказки, а иногда соотносит с циклом стихотворений «Подражания Корану», написанных в 1824 году. Жанровый подход ведет к выстраиванию не обязательного для Пушкина ряда, к установлению произвольных параллелей. Например: «славный Салтан» уступил место «славному Дадону»; «апофеоз крепкой семьи сменился картиной братоубийства»; «а что если в „Золотом петушке“ Пушкин — вольно или невольно — горько иронизирует над собственными сказками? Над мечтой о победе над бесами, о добрых людях и доброй семье, о рае острова Буяна?» и т. д. (147).

Как одно из следствий всех этих тенденций изолированного изучения отдельных произведений Пушкина 1830-х годов — объявление их «загадочными». Сейчас это модное слово-объяснение. Уже давно поэма «Анджело» признана «загадочной». В последнее время настойчиво стали писать о «загадочности» «Медного всадника». Число «загадочных» произведений с каждым годом увеличивается. Вот и В. Непомнящий поставил в этот ряд «Сказку о золотом петушке». Еще не приступая к анализу, он предупредил читателя: «Среди пушкинских сочинений 30-х годов «Сказка о золотом петушке» одно из самых странных. Даже рядом с такими произведениями, как «Пиковая дама» или «Домик в Коломне», она выделяется таинственностью, «закрытостью», тем, что можно назвать

затрудненностью подступов». Она стоит особняком в цикле пушкинских сказок «своим образным строем, своею стилистикой, всем своим мрачно-гротескным, загадочным и каким-то непривычным обликом» (125). «Загадочны» и отдельные образы, и отдельные события «Сказки». «Почему Пушкину в цикле русских сказок понадобилась вдруг восточная легенда?» Говоря об особой структуре «Сказки» «и самой ее художественной плоти», исследователь приходит к выводу: «не плоть, а остов, не вольная фантазия, а холод объективности; не открытая эмоция, даже не подтекст, а загадка голого факта» (139). Но и это не все: «финал встает новой загадкой. И приходит мысль, что, гонясь за истиной, читатель, подобно Дадону, преследовал призрак» (139). Указывается на сознательное стремление Пушкина обратить «внимание на загадочность всего происходящего со злополучным царем...» (143).

Читателя, как видим, настраивают определенно, его заверяют, что перед ним «странное», «таинственное», «мрачно-гротескное», «загадочное» произведение. И как бы он ни гонялся за истиной — все равно ему не уловить ее, не понять «Сказку», как нельзя уловить призрак... Ему остается сдать на милость исследователя... И по логике — если исследователь загадал трудную загадку, то ему и разгадывать ее. Статья и представляет собой такую разгадку. Тем самым сразу оговаривается право на любое усложнение текста, на любые ассоциативные сопоставления и сближения разновременных и принадлежащих разным авторам текстов (например: монолог Гамлета — Голубиная книга — «Подражания Корану» — «Бесы» — мусульманская легенда о белом петухе и т. д.), на объяснения таинственного, на привлечение к разгадке гипотез и предположений, которые сами требуют доказательств и, так сказать, «разгадки».

Что же, по В. Непомнящему, написал Пушкин? «Трагический гротеск, который по отношению к предыдущим сказкам был пародией» (148). «„Золотой петушок“ не был только политической сатирой». Более того — «не только сказка в целом — пародия-трагедия, но и судьба Дадона — трагедийная автопародия и автосатира; суд вершится, и издевательский смех звучит и над самим автором» (155).

Вообще в «Сказке» автобиографизм проявляется в сложном виде. Пушкин не был «карателем» и «мстителем». Но обстоятельства его жизни толкали на этот путь —

потому-то решил он использовать восточную легенду, изложенную В. Ирвингом. Протеизм помог использовать воинственный дух Корана. «И тогда „моделью“ его собственной судьбы и в самом деле оказывается судьба мудреца-звездочета с его сединой и белизной лебедя — цветом чистоты, света, мудрости,— с его таинственным и драгоценным даром, который он доверил царю, „как другу“, в обмен на обещания, а когда наступила пора выполнения обещаний, получил („Подь поближе. Что прикажешь?“) „жезлом по лбу“ — обухом по голове» (153—154).

Но не только мудрец звездочет, а и царь Дадон оказывается автопародией, сатирой на самого автора «Сказки» — Пушкина. Возможно ли такое совмещение? Отчего же нет? Стоит лишь выстроить подобный ряд «похожих» слов и фактов. И вот этот ряд выстроен. Как Дадон — так и Пушкин «смолоду был грозен», а «под старость» (тут делается сноска, долженствующая окончательно убедить читателя в справедливости данного сближения,— к слову «старость», примененной к Дадону, быстро подбирается пример из жизни Пушкина: «ср. „...упек меня в камер-пажи под старость лет“»). В самом деле — разве предлагаемая версия не правдива, если слово «старость» совпадает?) захотел «остепениться», жить «как люди» и «покой себе устроить» в поэтическом сне сказочного мира. И он гнался за призраками — призраками «славы и добра», — пока ему не указали его место. И над ним посмеялась судьба, поманив его государевым перстом, и он пошел как слепой, а, оказавшись совсем близко, никак не хотел расплачиваться за «подаренные» ему милости, никак не хотел «подарить» свою свободу «белому царю», отдать ее «обратно» (155—156).

Разгадывая им самим загаданные загадки, В. Непомнящий сначала истолковал образ Дадона под Пушкина, а затем, по образу и подобию такого Дадона, сконструировал модель Пушкина. Создано практически новое произведение. «Сказка» превратилась в исповедь поэта, в трагический рассказ о своей жизни, о своих разочарованиях. «Так создается,— пишет исследователь,— трагедийность «Золотого петушка», невозможность спокойно поставить твердую точку, сказав: «вот это пень, а вот это — волк» (ассоциативное сближение с «Бесами» Пушкина.— Г. М.), — потому что каждый образ двоятся на

«белых» и «черных»; и само авторское «я» раздваивается на «белых» и «черных», на «карателя» и казнимого, на потерпевшего и торжествующего: и так сам автор — поэт, пророк и мудрец — с мужественной и горькой иронией ставит и себя самого на одну из клеток шахматной доски. И кажется, что, убегая от ощущения загадочности бытия и своего пути в нем — ощущения, наполнявшего «Бесов», — он приходит к загадочности не менее очевидной, но еще более грозной» (156).

Такова ли в самом деле «Сказка о золотом петушке»? Присмотримся и прислушаемся к звучанию прежде всего заглавия, ведь заглавия у Пушкина всегда содержательны. Почему иносказательную исповедь о своей трагической жизни Пушкин назвал сказкой о золотом петушке? Это действительно загадка, но не Пушкина, а исследователя. Ласкательное «петушок» и эпитет «золотой» с подчеркиванием жанра — сказка — сразу же вводят читателя в атмосферу народно-поэтических представлений. Формула «петушок — золотой гребешок» — сказочная, но она стала и обычной в разговорной речи народа. В сказках народ делал героями зверей и птиц (конек-горбунок, серый волк, лебедушки-горлицы и т. д.), при этом они выступали добрыми помощниками человеку. Есть сказки, где действует петушок золотой гребешок. М. К. Азадовский указал на сказку «Петух и жерновцы», рассказывавшую о «кочетке золотом гребешке», который честно служил старику и старухе и защищал их добро¹. И. П. Лупанова указывает на существование сказок социального характера, где действует петушок золотой гребешок, который иронически относится к богатым господам и даже к царю. «Как и пушкинский петушок, петушок народных сказок весьма иронически относится к знатным особам. Например, в сказке, опубликованной Ю. А. Яворским... он нанимается на службу к барину и постоянно дразнит его. Известны варианты, где петушок сталкивается не с барином, но с самим царем, которого изводит насмешками»².

Петушок сказок всегда на стороне народа, бедных людей, оппозиционно, иронически настроен к богачам и царям. Эта «народность» петушка и предопределила решение Пушкина сделать его важным персонажем своей сказки.

¹ См.: Азадовский М. К. Сказки Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Сказки. Л., 1936.

² Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 183.

Коренная особенность пушкинской сказки — ее тональность: веселая, задорная, озорная. С первых стихов сказки мы слышим эту ироническую интонацию:

Негде, в тридевятом царстве,
В тридесятом государстве,
Жил-был славный царь Дадон...

.
Ждут, бывало, с юга, — глядь, —
Ан с востока лезет рать!
Справят здесь, — лихие гости
Идут от моря. Со злости
Инда плакал царь Дадон,
Инда забывал и сон.
Что и жизнь в такой тревоге!

Стих интонирован под бытовую, разговорную речь, и она принадлежит не Пушкину, а рассказчику. Проблема рассказчика важна и в народных сказках. Одни и те же тексты, записанные от разных сказителей, значительно отличаются друг от друга. Еще более это различие выступает в устном исполнении — в интонации, в определенных смысловых акцентах.

Пушкин написал литературную сказку — он не подражал народной и не имитировал ее. В то же время она программно фольклорна. Фольклорен образ петушка и Дадона — типичного плохого царя сказок. Фольклорна устойчивая фразеология — «...В тридевятом царстве, в тридесятом государстве, Жил-был славный царь...», «Улыбнулась — и с поклоном Его за руку взяла И в шатёр свой увела. Там за стол его сажала, Всяким яством угощала, Уложила отдыхать На парчовую кровать». Фольклоризм и в раскрытии народнопозитического сознания, народной морали — осуждение старика сластолюбца и царя, нарушившего обещание. Народ не только в сказках, но и в пословицах с осуждением и презрением говорит о тех, кто слова своего не выполняет: «Будь слову своему господин», «Попятчику да будет стыдно», «Обещать — дело господское, исполнять — холопское», «Сулиха проманихе (недаехе) родная сестра» и т. д.

Анна Ахматова почувствовала этот фольклоризм, но истолковала его по-своему: «Бутафория народной сказки служит здесь для маскировки политического смысла»¹. В действительности «Сказка» Пушкина не бутафория, а последовательное воссоздание народнопозитического

¹ А х м а т о в а А. О Пушкине, с. 25.

взгляда на рассказанные в литературной сказке события, и это нужно было Пушкину не для маскировки, а для того, чтобы утвердить народное осуждение царя, нарушившего данное слово.

Известный фольклорист Ю. Соколов, после того как стало известно открытие А. Ахматовой литературного сюжета «Сказки о золотом петушке», писал: «Пушкин, заимствуя из иноземной литературы сюжет, создал национальную русскую сказку, тесно связанную с поэтическим языком и художественными средствами традиционного русского народного творчества»¹. Закономерно Пушкин включил «Сказку о золотом петушке» в цикл своих «простонародных сказок».

Непосредственно эта связь с народным творчеством раскрыта в образе сказочника. Мы его не видим, но хорошо слышим. Рассказ о плохом царе, о царе, нарушившем обещание, убившем человека, который помог ему, выручил из беды, о царе, проявившем черную неблагодарность, откровенно выражает отношение рассказчика к этому царю, мы слышим насмешку, иронию, веселую уверенность в неминуемом наказании отступника и сластолюбца. Из этого активного отношения к злу и вырастает образ сказочника-рассказчика. Ему принадлежит склад сказки, сказ свой он ведет песенно-плясовым стихом (четырёх-стопным хореем). Оттого в «Сказке» рождается музыка, и она становится важным компонентом повествования. Веселая тональность сказа раскрывает оптимизм сказочника, его веру в торжество добра, презрение к бездельству царя и его присных. Сказочник-рассказчик позволял Пушкину смотреть на явления жизни, на важные для него политические и нравственные проблемы глазами народа.

Не стоит забывать и предысторию литературной сказки о царе Дадоне. Еще в Лицее Пушкин начал писать на основе фольклорной сказки свою поэму-сказку «Бова». В ней действовал плохой царь Дадон, узурпатор, который «неправдою достиг престола шаткого». Этот Дадон не только захватил престол и убил Бендокира Слабоумного, но и «сочетался с Милитрисою, с милой женкой Бендокировой». Поводом к написанию «Бовы» послужило знакомство Пушкина с неоконченной поэмой Радищева того же названия. Пушкин писал: «Петь я тоже вознамерился, но

¹ Лит. критик, 1937, № 1, с. 134—135.

сравниюсь ли с Радищевым?» Дадон и Милитриса действуют и у Радищева. У Радищева Дадон еще молод, но в нем и в Милитрисе подчеркнута сладострастие.

Тень Радищева посещала Пушкина не только в Лицее, когда он писал «Бову», но и в Болдине, когда складывалась «Сказка о золотом петушке». Шамаханская царица, будучи девицей, как и радищевская Милитриса, околдовала Дадона не бескорыстно — сначала уложила его «отдыхать на парчовую кровать. И потом неделю ровно, покорясь ей безусловно», провел у нее Дадон, не выходя из шатра. Страстность Шамаханской царицы напоминает вожделиние радищевской Милитрисы, мечтавшей разделить «ложе девства» с Дадоном.

Пушкин написал сказку о плохом царе. Тема царей занимала центральное место в творчестве Пушкина последнего периода. О Екатерине II он писал в «Истории Пугачева», а потом в «Капитанской дочке». О Петре — в «Медном всаднике», «Истории Петра» и в «Пире Петра Первого», о Дуке и правителе Анджемо — в поэме «Анджемо». В «Сказке о золотом петушке» рассказывалось не просто о плохом царе, но и о царе, нарушившем слово, не выполнившим обещания. Появление сказки закономерно в эволюции пушкинских убеждений и его изменившегося отношения к просвещенной монархии. «Сказка о золотом петушке» закончена осенью 1834 года, но задумана и начата она в болдинскую осень 1833 года¹. Это тоже важно учитывать.

Состарившийся царь Дадон не может управлять царством, не может справиться с постоянно нападающими на царство врагами. Для охраны от нападений пришлось содержать «многочисленную рать», но и она не помогла отразить «лихих гостей», вторгшихся в царство с разных сторон. Попавший в беду Дадон обращается за помощью к «мудрецу, звездочету и скопцу». Тот дарит ему золотого петушка, который, сидя на спице, будет предупреждать о готовящемся нападении врагов.

Царь скопца благодарит,
Горы золога сулит.
«За такое одолженье,—
Говорит он в восхищенье,—
Волю первую твою
Я исполню, как мою».

¹ См. об этом: А х м а т о в а А. О Пушкине, с. 15, 37.

Сюжет «Сказки» и сосредоточен на истории невыполнения обещания царем. Рассказ стремителен и лаконичен. Дадон встретил Шамаханскую царицу, был ею оболещен и привез ее к себе в столицу. Тут-то и происходит встреча с мудрецом звездочетом, который потребовал:

Разочтемся наконец.
Помнишь? за мою услугу
Обещался мне, как другу,
Волю первую мою
Ты исполнить, как свою.
Подари ж ты мне девицу,
Шамаханскую царицу.

Сластолюбивый Дадон решительно отказывается выполнить просьбу и приказывает выгнать старика. Финал второй встречи Дадона со звездочетом — решающий в «Сказке». Ситуация драматическая — царь, действуя по чести, обязан выполнить любое требование старика. Взаимоотношения Дадона и звездочета предельно обнажены, внимание читателя сосредоточено на ответе Дадона. И Пушкин показывает, что Дадон начинает хитрить, искать путей к отступлению и потому вступает в пререкания¹. Становится ясным, что Дадон не выполнит данного слова, не выполнит потому, что не желает отдать Шамаханскую царицу. Он спрашивает звездочета-скопца: «И зачем тебе девица?»

Пушкин сознательно обостряет ситуацию: дал слово — держи его, обещал выполнить «волю первую» звездочета — выполняй! Вопрос Дадона — уловка, он не хочет выполнять своего обещания. По логике же «Сказки» дело не в том, чтоб выяснять, зачем звездочету девица, а в выполнении обещания! Потому звездочет и отвергает все другие предложения и настаивает на выполнении условия — обещал исполнить первую мою волю — выполняй: «Не хочу я ничего! Подари ты мне девицу...» Тут и наступает кульминация — демонстрация деспотизма, неблагодарности царя: «Плюнул царь: «Так лих же: нет! Ничего ты не получишь». И при этом, по царской логике, звездочет и оказывается виноватым: «Сам себя ты, грешник, мучишь».

Звездочет вновь напоминает, что речь идет об исполнении обещания:

¹ В черновой редакции вероломное поведение Дадона раскрыто обнаженно. Ахматова («О Пушкине», с. 28) цитирует черновик: «От моих от царских слов Отпереться я готов».

Старичок хотел заспорить,
Но с иным накладно вздорить;
Царь хватил его жезлом
По лбу; тот упал ничком,
Да и дух вон.— Вся столица
Содрогнулась...

Действия Дадона носят саморазоблачительный характер: он сам раскрывает деспотизм царской власти. В этом огромный идейный смысл «Сказки». Изучая различные царствования, Пушкин в 1830-е годы постоянно подчеркивает факты проявления этого деспотизма. Характерно, что эпизод убийства звездочета повторяет и ситуацию, и вывод, которые были в стихотворении «Моя родословная», написанном в 1830 году:

Упрямства дух нам всем подгадил:
В родню свою неукротим,
С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им.
Его пример будь нам наукой:
Не любит споров властелин.

«Моя родословная» — глубоко автобиографическое стихотворение. Рассматривая свою жизнь через призму истории, Пушкин констатировал: «Упрямства дух нам всем подгадил: В родню свою неукротим...» «Сказка о золотом петушке» тоже несет в себе автобиографическое начало, и оно так же связано с «неукротимым духом» поэта в его отношениях с царем. Как и его пращур, он в 1834 году тоже «не поладил» с Николаем I. Оттого, рассказывая о споре звездочета с Дадонам, Пушкин написал о том, что выстрадал: «Но с царями плохо вздорить». Несомненно, это — сознательное сближение со стихами из «Моей родословной»: «Не любит споров властелин». «Моя родословная» с этими стихами напечатана не была. Стих в «Сказке» — «Но с царями плохо вздорить» — пришлось изменить. Жизнь требовала разговаривать с царями со все возрастающей смелостью, но споров Николай I не терпел. «Сказка о золотом петушке» написана о плохом царе, и в нее органически вошел и личный опыт Пушкина из его отношений с Николаем I.

Убийство человека, да еще человека, который делал тебе добро, — последнее преступление, обнаружившее жестокость и деспотизм царя Дадона. И тут в действие вступает логика народной сказки, а не жизни. В жизни дадоны, нарушающие свое слово, бесчеловечно обращающиеся с подданными, творящие преступления, — процвета-

ют, власть их самодержавная — необъятна, и поколебать ее невозможно. В сказке торжествует правда народная — преступление должно быть наказано, отступника ждет возмездие. Исполнителем воли народной и оказался золотой петушок, постоянный сказочный помощник бедных людей:

Вдруг раздался легкий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок спорхнул со спицы,
К колеснице полетел
И царю на темя сел,
Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... и в то же время
С колесницы пал Дадон —
Охнул раз, — и умер он.

Возмездие свершилось! Дадон убит. Произошло убийство не человека, а царя. Даже не убийство, а наказание преступника, торжество справедливости. И это подчеркнута интонацией рассказчика — веселой и ликующей. Интонация эта несет в себе глубокое содержание, в ней народная мудрость и убежденность в неминуемом торжестве добра над злом.

Для Пушкина же все дело именно в раскрытии народной позиции, народного взгляда на царя и его правление, и его преступления. В «Медном всаднике» Евгений, намекнувший изваянию Петра на возможность исторического возмездия, сказал: «Ужо тебе!..» В «Сказке о золотом петушке» это «Ужо тебе!» осуществляется как выражение «мнения народного». Пушкин руководствовался в «Сказке» народностью, понятой им глубоко, его фольклоризм носил не внешний, а принципиальный характер — это во-первых. Во-вторых — он создавал не просто художественные образы, но образы-символы.

Дадон — не психологический характер, но символ царской власти. Основу образа составляют, так сказать, родовые признаки царского сана и царской власти в народном восприятии: безделье, отсутствие энергии действия, инициативы и беспомощность. Не способен он со своими воеводами защитить отечество от «лихих гостей». Он окружен бездельными, беспомощными воеводами-льстецами. Послушные слуги деспотизма воеводы именуют Дадона «отцом народа» — об этом с издевкой говорит рассказчик. Формула, которую так любят цари, опровергалась всем содержанием «Сказки», выделяла всю лживость игры царизма в народность.

Попав в беду, Дадон просит помощи у «мудреца», давая щедрые обещания за помощь, «горы золота сулит». Дадон так легко обещает потому, что знает — выполнять своего обещания не будет. Вся деятельность Дадона, его обещания — символичны, они призваны раскрыть ненадность царя. Символично и неизбежное возмездие. В «Медном всаднике» — символически показана расправа Всадника с бунтовщиком. В литературной сказке символически осуществляется возмездие царю.

В народной сказке психологическая разработка характера не редкий гость. В литературной сказке Пушкин создавал образы-символы, как и в «Медном всаднике», и психологизм тут принципиально исключен.

Символичен и образ Петушка. Народ создал многозначный образ Петушка — своего любимца: в сказке он помощник бедных людей, защищающий их от богатых, скептически настроенный к царям. В пословицах и прибаутках Петушок разный — задорный, дерзкий, всегда готовый в бой. Его именем определили состояние некоторых людей — петушится... Петухом называют задорного драчуна. Петух всегда с народом, по нему время отсчитывают («Встать до петухов», «С петухами», «Первые петухи — полночь», «Вторые — до зари», «Третьи — заря»).

Среди многих значений есть и такое — «пустить (посадить) красного петуха» — то есть поджечь. Во время крестьянских восстаний «красный петух» усердно «работал» — горели барские усадьбы. Образ этот откровенно символичен — образ возмездия. Несомненно, Пушкин хорошо знал народную символику образа Петушка во всей его многозначности.

Закономерно символически и заканчивается «Сказка»:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

В этих финальных стихах и использование фольклорно-сказочного оборота речи, и ироническое его переосмысление. В этой присказке образ сказочника сливается с голосом автора. Главное в сказке — намек, в этом ее смысл, ее задача. Обращен намек — традиционно — к слушателям, людям своего круга, молодым, еще не умудренным опытом «добрым молодцам». У Пушкина все иначе — его «Сказка» содержала намек исторический, намек, идущий от имени народа, и обращен он к иной среде.

«Добры молодцы» эти, учитывая содержание «Сказки о золотом петушке» и смысл ее политического намека, живут не в деревне, а в столице. Определение их, социально близких и родственных Дадону, «добрыми молодцами» носит издевательский характер. Интонацией превосходства над этими «добрыми молодцами», к которым обращен намек и над которыми в роли карающей Немезиды вознесся вездесущий золотой петушок, и окрашен финал мудрой пушкинской сказки.

Анна Ахматова, сопоставляя намек Пушкина в первоначальной редакции — «Но с [царями] плохо вздорить», делает вывод, что завершающие «Сказку» стихи («Сказка ложь, да в ней намек: *Добрым молодцам урок*») прямо обращены к царю: «Значит, намек состоит в «уроке». Царь — «молодец»¹.

4

По убеждению пушкинистов, именно «Пиковая дама» «подверглась изучению едва ли не более всех прозаических произведений Пушкина». Каковы же результаты этого пристального, многолетнего внимания исследователей к пушкинской повести? Ответ мы находим в статье Н. В. Измайлова, напечатанной в 1966 году. Подводя итоги изучения пушкинской повести за советский период, ученый писал: «Работы А. Л. Слонимского, В. В. Виноградова, Н. О. Лернера, Д. П. Якубовича, Г. А. Гуковского и других всесторонне осветили ее проблематику и стилистическую систему, ее литературный «фон» и бытовые связи. Тем не менее в анализе повести есть нерешенные вопросы и важнейший из них — вопрос о наличии и значении в ней фантастического элемента»².

Объявление именно фантастики «Пиковой дамы» первоочередным объектом будущего изучения мотивируется тем, что «слишком прямолинейное понимание реализма (или, вернее, реалистичности) пушкинской повести может привести к неверным заключениям о ее общем характере и направлении»³.

¹ А х м а т о в а А. О Пушкине, с. 27. Исследовательница после слова «намек» ставит двоеточие, как в белой рукописи Пушкина, а не запятую или восклицательный знак, как в печатных изданиях «Сказки».

² В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 484.

³ Там же.

Как видим, этот призыв изучать фантастические элементы обусловлен нежеланием пользоваться априорными, прямолинейными толкованиями реализма «Пиковой дамы», стремлением выяснить глубоко индивидуальные черты пушкинской реалистической системы. Индивидуальность эта видится в имманентности фантастических элементов реализму Пушкина. Действительно, фантастика присуща Пушкину-художнику, — первая его поэма «Руслан и Людмила» вся пронизана фантастическими мотивами. Фантастика присутствует и во многих других его произведениях. В то же время известно, что фантастический элемент широко представлен в реалистических произведениях и Гоголя, и Достоевского, и Щедрина. Тревога Н. В. Измайлова о торжестве «прямолинейного понимания реализма» понятна и оправдана. Только вряд ли особенность реализма «Пиковой дамы» сводится к фантастическим элементам.

Призыв Н. В. Измайлова был услышан. Как бы в ответ на него стали появляться сочинения, посвященные фантастике «Пиковой дамы», разные исследователи сосредоточивали свое внимание именно на изучении этой темы. В 1969 году об этом писал Ю. Манн в статье «Фантастическое и реальное у Гоголя» (специальная глава в этом исследовании посвящена «Пиковой даме») ¹. Е. Полякова выступила с работой «Реальность и фантастика „Пиковой дамы“» ². И. В. Семибратова — со статьей «Фантастическое в творчестве Пушкина» ³. О. С. Муравьева опубликовала работу «Фантастика в повести Пушкина „Пиковая дама“» ⁴. Сам Н. В. Измайлов также обратился к этой теме в статье «Фантастическая повесть» ⁵.

Следует помнить, что эти авторы работали не на пустом месте. Фантастику «Пиковой дамы» серьезно рассматривали и анализировали их предшественники в 1920—1940-е годы. И, несмотря на это, О. С. Муравьева категорически утверждает, что вопрос о фантастике «Пиковой дамы» «далеко не исчерпан». Положение, как видим, не меняется — в 1966 году Н. В. Измайлов констатировал, что важнейший вопрос о фантастических элементах «Пиковой

¹ Вопросы литературы, 1969, № 9.

² См.: В мире Пушкина. М., 1974.

³ В кн.: Замысел, труд, воплощение. М., 1977.

⁴ В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 8. Л., 1978.

⁵ В кн.: Русские повести XIX века. Л., 1973.

дамы» не решен, а в 1978 году О. С. Муравьева утверждает, что «вопрос даже не достаточно ясно определен».

Нет нужды оспаривать мнение, что пушкинскую фантастику необходимо изучать. Следует только четко определить задачу — зачем надо это делать? К такой постановке вопроса приводит знакомство с предшествовавшим опытом научного рассмотрения данной темы. Оно шло по двум направлениям — установление близости пушкинской фантастики к фантастике западных и русских писателей, чьи произведения появлялись в 1820-е и 1830-е годы, и доказательство тезиса, что фантастика у Пушкина реально мотивирована и лишена мистики.

Еще в 1926 году Н. В. Измайлов сближал фантастику «Пиковой дамы» с фантастикой повестей В. Одоевского. «Медный всадник» и «Пиковая дама» запечатали, по словам ученого, «фантастические устремления» Пушкина. «В них поэт уловил то, что составляет самую основу подлинной фантастики (независимо от отдельных разновидностей этого жанра и от всего существенного различия, существующего между повестью в прозе и повестью в стихах): двупланность мира, присутствие за миром видимых вещей другого — невидимого, таинственного мира, таинственной силы, вторгающейся в людские дела, — и дало ощущение этой силы, как неодолимой, погубительной, трагической. То же понимание сущности фантастического находим и у Одоевского: двоемирие и вмешательство таинственных сил в жизнь человеческую, действующих на нее разрушительно...»

В то же время ученый не ограничивается сближением — он доказывает, что фантастика Пушкина не противоречит реализму: «фантастика Одоевского носит явно мистический отпечаток. Пушкин, чуждый мистицизма, отверг и «Сегелиеля» и «Сильфиду», и мы старались показать, что такое отрицание было для него глубоко естественно и органично. Во всем этом нет противоречия. Чужды и неприемлемы для Пушкина были не фантастические темы сами по себе, но подход к ним Одоевского и приемы их разработки у него».

Фантастика «Медного всадника» и «Пиковой дамы» «при всей своей искренности и органической слитности с сюжетом, всецело подчинена художественным заданиям и составляет элемент композиции, элемент художественного единства произведения. Фантастика Одоевского подчинена философско-мистическим зада-

ниям и является элементом идеологического единства, какое бы существенное место ни занимал в этом единстве элемент эстетический»¹.

В 1935 году Д. П. Якубович в статье «Литературный фон „Пиковой дамы“»² на широком материале показал близость и совпадение отдельных мотивов «Пиковой дамы» с фантастическими повестями той эпохи. Вслед за ним поисками параллелей занимались и занимаются до нынешнего дня и другие исследователи. Такое изучение мы находим и у Е. Поляковой, и у О. Муравьевой; оно сводится к обнаружению «точек сближения и расхождения «Пиковой дамы» с массовой фантастической повестью». К существующей сумме ранее установленных сближений и расхождений прибавились новые факты. В будущем, несомненно, можно ожидать пополнения этой коллекции фактов.

Что же дает эта трудоемкая работа для понимания «Пиковой дамы»? Мы узнаем, что Пушкин был знаком с большим числом фантастических повестей, что ему были известны различные приемы и «правила» введения фантастического, что некоторые мотивы «Пиковой дамы» похожи на мотивы других повестей, но в чем-то самостоятельны и не похожи. Основные вопросы изучения фантастики «Пиковой дамы» — зачем Пушкину эта фантастика, какую роль она играет в повести, в чем ее идеологическая и художественная функция? — остаются без ответа. Нам предлагают довольствоваться выводом: Пушкин не только знал фантастические повести и приемы изображения фантастического, но и проявлял при его изображении незаурядное мастерство.

Другое направление занято оправданием Пушкина-реалиста за то, что он в «Пиковой даме» идет по пути романтиков и вслед за ними изображает фантастическое. Иногда в категорической форме отрицают вообще наличие какой-либо фантастики в повести. Логика такого отрицания проста: не должно быть у реалиста фантастики. Так, например, Н. Степанов, рассматривая самый фантастический эпизод в повести — описание видения Германна, решительно заявляет: «„таинственное“ появление «пиковой дамы» — не фантастика, а результат патологического состояния героя»³.

¹ В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 306—307.

² Лит. современник, 1935, № 1.

³ Степанов Н. Л. Проза Пушкина, с. 77.

Большинство исследователей, не принимая такого прямолинейного толкования, пытаются доказать, что фантастика у Пушкина есть, но она особого тона, и эта «особость» ее в том, что она реалистически мотивирована. Так, А. Л. Слонимский утверждает, что у Пушкина мы находим «совпадение реальной и фантастической мотивировки», то есть все фантастическое в повести реалистически обосновано. Объясняется прежде всего факт прихода мертвой графини к Германну: «В описании видения Германа фантастическая мотивировка скрещивается с реалистической. Появление призрака как будто мотивировано фантастически — потому что названные графиней карты действительно потом выигрывают. Но тут же, перед описанием видения, дается иная мотивировка: «Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много... Но вино еще более горячило его воображение». Таким образом подготавливается восприятие видения Германа, как простой галлюцинации. Этому реалистическому восприятию соответствуют и реалистические приемы в описании привидения...»¹.

Подобные объяснения характерны для многих работ. Мы их найдем в статье Е. Поляковой: возвращаясь к тому же эпизоду прихода видения, автор сообщает, что оно психологически мотивировано — «обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много...» Пафос статьи И. В. Семибратовой в доказательстве «правдоподобия фантастического». Оно «может быть мотивировано болезненным состоянием героя, его бредом, галлюцинациями, сумасшествием» и, конечно, сном. Автор спорит с Н. Степановым и полагает, что приход призрака к Германну — «это все же фантастика, а болезненное состояние героя служит лишь ее реалистической мотивировкой». Тут же сообщается, что, несмотря на близость многих мотивов Пушкина к таким же мотивам русских и европейских писателей, — автор «Пиковой дамы» остается оригинальным, эта близость «не лишает фантастику Пушкина яркой самобытности, а, напротив, помогает лишь выявить ее»².

Но и оправдание фантастики в реалистическом произведении уже перестает удовлетворять исследовате-

¹ Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 520—521.

² В кн.: Замысел, труд, воплощение, с. 166, 169, 171.

лей. Все более начинает волновать новая мысль — Пушкин в «Пиковой даме» создает такую концепцию жизни (отражающую зыбкий и неустоявшийся объективный мир), которая предусматривает введение фантастического для того, чтобы подчеркнуть невозможность прямого, реалистически мотивированного познания жизни.

Л. С. Сидяков утверждает, что хотя Пушкин и мотивирует таинственное и чудесное, но отказывается до конца все объяснить, держит читателя в неведении, сохраняя загадочность описанных происшествий. «Повествование в „Пиковой даме“ построено так, что фантастические события, происходящие в повести, поддаются реальному обоснованию, подсказываемому контекстом, хотя и не прямо, но путем такого сочетания обстоятельств, которое помогает объяснить происходящее, не разрушая, однако, до конца фантастических мотивировок. Видение Гермanna психологически мотивировано внутренним состоянием героя: предварительно сообщается о „внутреннем волнении“, которое испытал он после посещения церкви». «Это волнение заставило Гермanna изменить своим правилам: „Обедая в уединенном трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много...“»

Так же объясняются и названные призраком три карты. Это фантастика, однако все фантастические мотивы, «приобретая рациональное обоснование, лишаются своей невероятности, но, не будучи объясненными до конца, сохраняют у читателя ощущение таинственности и загадочности, без чего содержание пушкинской повести утратило бы свою специфику»¹.

Вновь мы сталкиваемся — правда, на другой основе (фантастика) — с уже знакомой нам тенденцией объявлять пушкинские произведения загадочными. Через пять лет то, что высказал Л. С. Сидяков осторожно, развернуто в статье О. С. Муравьевой. Начала она с того, чем кончил Л. С. Сидяков, — с подчеркивания загадочности «Пиковой дамы»: «Непроясненность и двойственность происходящего поддерживаются в «Пиковой даме» главным образом благодаря подчеркнутой неопределенности позиции автора». Оттого остается «тайной», посещал или не посещал Гермanna призрак графини: «автор только бесстрастно констатирует, что именно видел Гермanna. Действительно

¹ Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 116, 117.

это было или только померещилось Германну? Вопрос остается открытым».

Но загадочно не только таинственное и фантастическое в повести — та же «непроясненность и недосказанность заложена в самой структуре стиля «Пиковой дамы». Эта «непроясненность и загадочность» констатируется, но не объясняется. Автор даже декларирует и призывает одновременно: «Попробуем подойти к анализу «Пиковой дамы», не пытаясь разгадать и разъяснить загадочную непроясненность происходящих в ней событий...»

Естественно возникает вопрос — зачем же тогда автор статьи убеждал читателя, что повесть загадочна, что все в ней не прояснено, что граница между фантастикой и реальностью не установлена, если сам же отказывается от разгадывания и разъяснения? Сделано это, видимо, неспроста — в такой «непроясненной», «загадочной» форме и утверждается мысль, что «загадочность» «является определяющей чертой художественного мира пушкинской повести».

Мотивируется этот тезис прежде всего «художественной функцией фантастики». И вот к каким результатам привело ее изучение: «Пушкин противостоит стихийности и неформальности самой жизни силой искусства, удерживая зыбкий, неустойчивый мир в совершенной и классически завершенной художественной форме. Для Пушкина такая концепция жизни раскрылась именно в форме фантастической повести, ибо фантастика здесь лишь обнажает законы той эстетической реальности, которую он создал в «Пиковой даме». Атмосфера фантастического создается в повести за счет непрерывного колебания между фантастическим и реальным объяснением происходящего, но двусмысленность и неясность распространяются и на безусловно реальные образы и события. Дразнящая невозможность выяснить раз и навсегда, замешаны ли в трагедии Германна потусторонние силы, иронически предостерегает от беспепелляционных и однозначных суждений»¹.

Подобный вывод понять можно — ну конечно, автора смущает прямолинейная реалистическая мотивировка чудесного и фантастического, которая содержится во многих работах. Но согласиться с предложенными выводами трудно, поскольку они никак не вытекают из

¹ Пушкин. Исследования и материалы, т. 8, с. 65, 66, 68, 69.

повести Пушкина, из описанных там событий, из фантастики, введенной Пушкиным. Нет в «Пиковой даме» «дразнящей невозможности» выяснить, замешаны ли потусторонние силы в судьбе Германна. Даже изображая трагические судьбы, Пушкин стоит на твердой почве реальности, раскрывает средствами реалистического искусства тайны сознания.

Вывод О. С. Муравьевой сделан не из текста повести, а из узко и упрощенно понятого известного суждения Достоевского о фантастике «Пиковой дамы». Она помнит, как тонко и умно толковал фантастику пушкинской повести писатель. Помнит и потому начинает ее перетолковывать. «Дразнящая невозможность» есть своеобразная парафраза следующей мысли Достоевского «...Прочтя ее («Пиковую даму». — Г. М.) Вы не знаете как решить: *Вышло ли это видение из природы* Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. (NB. Спиритизм и учения его)»¹.

Позиция Достоевского предельно ясна — он говорит об искусстве изображения фантастического, о высоком мастерстве в раскрытии обстоятельств введения таинственного и чудесного и психологического его объяснения. Оттого приведенная выше фраза Достоевского кончалась восклицанием: «Вот это искусство!» Тут же писатель уточняет, в чем конкретно это искусство заключается: «фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему».

Непонимание оценки Достоевским фантастики Пушкина приводит к подмене проблемы художественной проблемой идеологической. Говоря «почти», Достоевский не полагает, что Пушкин стремился убедить читателя, будто и в самом деле потусторонние силы определяли судьбу Германна.

Важно подчеркнуть еще, что, говоря об искусстве пушкинского изображения фантастического, Достоевский подразумевал блестящее выполнение им художественных законов и правил воплощения в слове таинственного и чудесного. А такие законы и правила существуют, их знали и Пушкин, и Достоевский, как знали их западные и русские романтики. Это обстоятельство хорошо объяснил В. Одоевский, и его объяснение необходимо напомнить.

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4. М., 1959, с. 178 (курсив мой. — Г. М.).

Особое место в открытии и установлении этих законов принадлежит Гофману, который «изобрел особого рода чудесное; знаю, что в наш век анализа и сомнения довольно опасно говорить о чудесном, но между тем этот элемент существует и поныне в искусстве». «Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так что гордый читатель XIX-го века нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто, — таким образом и волки сыты и овцы целы; естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа; помирить эти два противоположные элемента было делом истинного таланта»¹.

В подобном художественном изображении чудесного нет никакой мистики. Фантастика «Пиковой дамы» не оскорбляет пытливого духа анализа и в то же время воссоздает историческую обстановку, когда в обществе был обострен интерес к чудесному. Ю. Мани в своей статье «Фантастическое и реальное у Гоголя» справедливо пишет, что «принцип параллелизма фантастического и реального нашел» блестящее выражение в пушкинской «Пиковой даме». Свою мысль он подкрепил анализом, который вскрывает механизм изображения фантастического. Ю. Манн впервые объясняет характер фантастического у Пушкина, не прибегая к «оправданию» Пушкина. Жаль только, что и пресловутое видение Германна объясняется все так же традиционно, все той же ссылкой на то, что в тот день он «пил очень много...»².

Но констатацией факта блестящего изображения фантастического в «Пиковой даме» ограничиться невозможно — ведь не для демонстрации же своего мастерства делал это Пушкин. Задача исследователя состоит в том, чтобы понять и объяснить идейную функцию фантастического в повести. К сожалению, в большинстве работ нет ответа на этот вопрос. Вот почему необходимо напомнить понимание пушкинской фантастики, выдвинутое в свое время Г. А. Гуковским.

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 189.

² Вопросы литературы, 1969, № 9, с. 110—111.

Ученый раскрывает фантастику «Пиковой дамы» на широком фоне русской и западной литературы (Бальзак, Жюль Жанен и др.), но не для того, чтобы находить «точки сближения и расхождения» Пушкина со своими предшественниками, а для объяснения причин появления фантастики в литературе, и доказывает, что дело тут не в случаях и не в субъективных намерениях того или иного писателя, но в закономерности общественной жизни нового, буржуазного XIX века. «Фантастика и азарт, неестественные события и дикая игра случая, возносящая во мгновение ока одного и низвергающая другого, бред и истерическое безумие игры становятся как бы образами ультрасовременности 1830-х годов, этого времени бездушной и бессмысленной власти денег».

Литература искала путей художественного воплощения и законов нового общества и его образа жизни, объяснения и раскрытия внутренних закономерностей буржуазного правопорядка, непонятных для людей, которые свое непонимание и незнание подменяют верой в действие каких-то чудесных сил. «О той же фантастичности в метафорическом смысле говорила видимая невооруженным глазом анархия жизни, ставшая властвующим принципом ее. А игра, азартная игра всех против всех, где сосед в открытую грабит соседа и все это происходит в угоду случайного успеха,— это была как бы квинтэссенция биржи, спекуляция на бумагах которой недаром на разных языках обозначалась словом «игра» («играть на бирже»). Следовательно, это вовсе не была фантастика субъективно творимого автором мира. Это было стремление воплотить сущность, общий смысл и характер совершенно объективной реальной жизни. Поэтому-то у Пушкина «Пиковая дама» — и фантастическая, и нефантастическая повесть; веры в потустороннее в ней нет, но колорит фантастического мрачного безумия и дикой денежной игры (карты) в ней есть, и этот колорит — это тоже и характеристика, и образ, и оценка социального облика действительности, и, следовательно, среда, из которой вырастает Германн и которая объясняет и характер Германна и его судьбу. Само собой разумеется, что такая фантастика не противоречит реализму и может обнаруживаться в реалистическом стиле»¹.

¹ Гук ов с к и й Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 366—367.

В суждениях Г. А. Гуковского важно именно это объяснение характера фантастического и причин интереса к чудесному в действительности и отражения этого интереса в литературе, использование фантастического для раскрытия закономерностей общественного бытия и духовной жизни людей нового общества. Но в то же время данное определение многое в «Пиковой даме» не объясняет. Несомненно, фантастическое в повести выполняет сугубо идейную функцию. Она помогает воссоздать «дух» и образ жизни русского дворянского общества в 1830-е годы. Накануне написания «Пиковой дамы», в сентябре 1833 года, Пушкин проездом в Оренбург остановился в Казани и посещал дом Фуков. Александра Андреевна в своих воспоминаниях сообщает, что во время пребывания у них Пушкина он «много говорил о духе нынешнего времени, о его влиянии на литературу». В частности, Пушкин участвовал в разговоре о магнетизме¹.

Фантастическое использовано как идеологическая характеристика столичного дворянства 1830-х годов. «Дух времени» проявлялся в отказе от идейного наследства героического поколения дворян 1810—1820-х годов, в усилении веры в чудесное, в распространении мистики, спиритизма. Вот почему изучение фантастики должно идти по иным, чем делалось до сих пор, руслу. Оно должно предусматривать прежде всего изучение «духа времени» и, соответственно, раскрытие действительного идейного богатства пушкинской повести.

Сложилась традиция трактовки «Пиковой дамы» как повести о Германне. Образ Германны, бесспорно, занимает в ней ведущее место. И все же идейное содержание повести шире и богаче и несводимо к истории инженерного офицера и его трагической судьбы. История Германны выступает как одна из тем, она тесно связана с другой — и тоже ведущей — темой русского дворянства после катастрофы 14 декабря 1825 года. В повести эти темы даны в гармоническом единстве. Изучение идейного смысла образа русской аристократии в повести должно стать одной из первоочередных задач.

Анализ фантастического в «Пиковой даме» должен помочь и выяснению позиции автора, которая, как всегда, и здесь проявляется четко и определенно, без загадывания загадок читателю. Осуществляется это разными путями — для их понимания нужно исследовать до сих пор не

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 219.

получившую ясного освещения проблему взаимоотношений повествователя и Автора, и систему обнаружения Автором своих позиций в чужом тексте, приемы вмешательства Автора в ход событий, подсказок Автором нужного ему понимания происходящего. И, наконец, изучение фантастического в «Пиковой даме» позволит увидеть и понять ее органическую связь с символикой, переход в символический образ. Символическое начало «Пиковой дамы» раскрывает не только глубокое идейное содержание повести, но позволяет понять особенность именно пушкинского изображения фантастического, подлинное своеобразие его реализма.

Но прежде чем перейти к рассмотрению названных актуальных тем изучения «Пиковой дамы», остановлюсь на центральном фантастическом эпизоде, «неестественном» мотиве появления мертвой графини в комнате Германна. Об этом пишут все, и все объясняют его «реалистически», то есть сообщают, что Германн за несколько часов до того много пил. Даже Г. А. Гуковский пишет, что «самое же видение Германна, как известно, обставлено Пушкиным реалистически,— в этот день Германн «обедал в уединенном трактире...» и т. д.

Мне представляется, что не Пушкин, а пушкинисты так реалистически «обставляют» это видение. У автора «Пиковой дамы» все «обставлено» иначе, и не о реалистичности изображения видения думал он,— совсем другое волновало и заботило Пушкина.

В самом деле, появление призраков — распространенный мотив в романтической литературе. По закону параллелизма это часто мотивировалось сном. Вот почему обращает на себя внимание демонстративный отказ Пушкина от подобного объяснения. Действительно, в повести говорится, что в уединенном трактире Германн много пил вина, но это объясняет его крепкий сон: «Возвратясь домой, он бросился, не раздеваясь, на кровать и крепко заснул». Обосновав, казалось бы, очень правдоподобно традиционную версию (сильно выпил, крепко заснул, а во сне увидел графиню...) и подготовив читателя, Пушкин решительно отказывается от подобного объяснения. Совершенно очевидно, что сделал он это преднамеренно. Автор сознательно разрушил саму возможность цепляться за спасительный сон. Читаем в повести: Германн «проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три.

Сон у него прошел; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини». Перед нами трезвый, проснувшийся после крепкого сна человек. Он занят одной, единственной тревожившей его думой об умершей графине, которая унесла с собой в могилу тайну трех карт. К этому-то трезвому и хорошо выспавшемуся человеку наяву и приходит видение.

Что это значит? Видимо, следует представить себе, как современники Пушкина понимали привидение, что называли этим именем, как объясняли его явление людям. И мы обязаны исторически воспринимать описанные события: для нас должно быть ясно, что дело не в субъективном авторском желании «попугать» читателя в соответствии с романтической традицией таинственным появлением мертвой графини, не в умении Пушкина реалистически «обставить» свою фантастическую выдумку. Пушкин, изображая фантастическое, воссоздавал «дух времени».

Учитывая эти обстоятельства, видение Германна и следует объяснять с позиций распространенных в ту эпоху представлений о привидениях. Эти представления получили, так сказать, теоретическое обоснование в статье В. А. Жуковского «Нечто о привидениях». Обратимся к этой статье. Жуковский был одним из тех, кто этот «дух времени» определял. Как же он трактовал интересующую нас проблему? Начинает он свою статью с характеристики привидений, с вопроса «что такое привидение?». Поэт разъясняет, как следует понимать то, что может увидеть человек наяву или во сне, «или то, что может ему «привидеться» — т. е. то, что я видел наяву, открытыми глазами, предмет не подлежащий чувству зрения». Вывод таков: «Итак, привидение есть вещественное явление предмета невещественного».

Но тут Жуковский делает важное уточнение: «Если этот предмет, который нам в минуту видения кажется существенным и от нас отдельным, есть не иное, что, как нечто, внутри нас самих происходящее, то он сам по себе не существует: здесь нет еще привидения»¹. Мнение Жуковского о данном предмете может быть воспринято как мнение «эксперта». Пушкин и изобразил «видение», а не привидение; и видение это — то, что внутри Германна происходило: он сидел ночью у себя в комнате после

¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 10. СПб., 1902, с. 88. Далее в этой главе ссылки в тексте.

похорон графини и снова и снова думал все о том, что больше всего его угнетало, — о графине, о погибшей надежде овладеть тайной трех карт, открывшей бы ему путь к богатству и счастью. Видение, которого так жаждала душа Германна, и пришло к нему... Характерна и терминология Пушкина; когда графиня ушла, «Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал на полу; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта. Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение». Это сообщение еще раз подтверждает намерение Пушкина показать, что пьян был денщик, а не Германн, который действовал трезво и обдуманно.

Именно так — как нечто происходящее внутри Германна — понял видение Достоевский. Он писал: «И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением», «вышло» оно «из природы Германна»¹.

Статья Жуковского важна и как объяснение «духа времени» с его интересом к привидениям. Толкуя и характеризую привидения, Жуковский задает главный вопрос — «Итак, верить ли привидениям? значит, верить ли действительности таких существ и их чувственному с нами сообщению?» (88). Приведя известные рассказы о привидениях, поэт отвечает на заданный им вопрос двояко: с одной стороны, раз эти события засвидетельствованы — значит, можно верить, «с другой стороны — невероятность самих событий, выходящих из обыкновенного порядка вещей, склоняют нас к отрицанию. Что же выбрать? Ни то, ни другое» (95).

Дальнейшие рассуждения проясняют не только позицию Жуковского, но и убеждения на сей предмет русского общества 1830-х годов. Дело оказывается вовсе не в том, сколько достоверности в сообщениях о привидениях. Нельзя вообще требовать «очевидности» от привидения. Задавая вопрос, что же делать, верить или не верить им, Жуковский отвечает: верить, только вера может убедить в их реальности. «Мир духовный есть таинственный мир веры; очевидность принадлежит миру материальному» (95).

Наше знание, что бог существует и что душа бессмертна, продолжает Жуковский, «отдано на сохране-

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 178.

ние не мелкому рабу необходимости, уму, а вере, которая есть высшее выражение человеческой свободы». Потому «явления духов, непостижимые рассудку», должны восприниматься как «лучи света, иногда проникающие сквозь завесу, которою мы отделены от духовного мира» (95).

Высшее общество столицы, в котором искал свое место Германн, в 1830-е годы жило верой, находя в ней «высшее выражение человеческой свободы». Германн записал свое видение потому, что поверил ему, его мировоззрение включало и жажду обогащения, и веру в чудесную удачу. Оттого после видения «все мысли его слились в одну, — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила... Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны». Так фантастическое послужило Пушкину средством раскрытия «духа времени» и стало идеологической характеристикой дворянского общества 1830-х годов.

5

Естественно в этой связи возникает вопрос о том, как же при таком изображении жизни проявляется авторская позиция? Ответить на него не просто. Чтобы понять способы, средства и формы выявления Пушкиным своей позиции в «Пиковой даме», необходимо договориться о том, как понималась Пушкиным проблема Автора в этой повести.

Проблема Автора важная в истории литературы и, соответственно, в историко-литературной науке. Она привлекает внимание многих ученых и решается по-разному. Мне представляется, что условием ее научного объективного рассмотрения должен быть историзм. Только историзм поможет понять всю реальную сложность, реальное многообразие форм проявления авторской позиции в различные исторические эпохи и в различных литературных направлениях.

Проблема Автора в произведениях Пушкина-реалиста поэтому может быть понята и раскрыта лишь с учетом тех обстоятельств, которые возникали перед ним в кризисную, переломную эпоху — преодоления романтизма и выработки новой эстетической системы, которая позже получит наименование реализма. Известна последовательная борьба Пушкина с субъективизмом романтической эстетики. Следовательно — и, может быть, прежде всего, — против

субъективизма авторской позиции в художественном произведении, против неумения объективного построения характера.

Автор в романтизме — демиург, ничем не ограниченный творец событий, герои которых являются разнообразными копиями личности самого автора. Характеризуя байроновский метод создания образов, Пушкин писал: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром...» «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)». Далее Пушкин высказался еще более определенно: «Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера...»

Образ Автора у Пушкина строится глубоко индивидуально — в «Евгении Онегине» и «Повестях Белкина», «Капитанской дочке» и «Пиковой даме». Пушкин все время ищет новых путей, добываясь максимальной объективности повествования. Наиболее сложной оказалась структура взаимоотношения Автора и повествователя в «Пиковой даме». Она впервые подробно описана В. В. Виноградовым.

Повесть написана от третьего лица. Повествователь не обозначен ни именем, ни местоимением, но он ведет рассказ изнутри общества, к которому принадлежит. Повторение «неопределенно-личных форм — и гра ли, с е ли ужинать — создает иллюзию включенности автора в это общество»¹. С. Бочаров, развивая наблюдения В. Виноградова, дает такое определение: «Речь в третьем лице не только повествует о мире, но как будто звучит из мира, о котором она повествует; эта пушкинская повествовательная речь одновременно — чья-то, некоего рассказчика, она поставлена на некоторую дистанцию, как отчасти чужая речь»².

Но повествователь не всегда ведет речь от себя — часто он представляет слово действующим лицам: в сцене диалога, например, по словам В. Виноградова, он «растворяется в обществе, в его множественной безлико-

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 105.

² Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 114.

сти, и повествование заменяется сценическим изображением общего разговора. Функции рассказчика — на фоне диалога о картах — передаются одному из гостей — Томскому, который тем самым приближается к автору и обнаруживает общность с ним в приемах повествования». Происходит раздвоение повествователя — «Томский делается одной из личин повествователя»¹.

Всмотримся в текст первой главы. Томский заканчивает рассказ о тайне трех карт словами: «Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч и выиграл соника; загнул пароли, пароли-пе — отыгрался и остался еще в выигрыше...»

Все же глава завершается двумя самостоятельными фразами (не связанными с историей трех карт). Первая: «Однако пора спать: уже без четверти шесть». Ее мог сказать Томский. Но она может принадлежать и рассказчику. Во всяком случае, последняя фраза бесспорно принадлежит ему: «В самом деле, уже рассветало: молодые люди допили свои рюмки и разъехались». Между повествователем и «молодыми людьми» ясна дистанция.

Эта дистанция еще отчетливее раскрыта во второй главе. Повествователь здесь прямо обозначил свое присутствие и определил свою задачу — рассказать о событиях, связанных с анекдотом о трех картах. Сообщая о доме графини и о Лизавете Ивановне, он заявил: «Однажды — это случилось два дня после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились, — однажды Лизавета Ивановна...» (курсив мой. — Г. М.). В первой главе повествователь действительно дан без местоимения, во второй появилось «мы». Это «мы» зафиксировало внимание читателя на повествователе, пишущем повесть о событиях ему известных, о людях ему знакомых, которых он видел, наблюдал; слышал не только их разговоры, но и рассказы о событиях, которые он не наблюдал, о переживаниях других лиц. Так мотивируется и объясняется способность повествователя все знать о героях своей повести.

При этом он не просто рассказывает о том, что знает, но и выражает свое отношение к действующим лицам. Характеризуя, например, старую графиню, он и оценивает ее поступки: «она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу,

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 106.

разрумяненная и одетая по старинной моде, как *уродливое и необходимое украшение* бальной залы...» (курсив мой.— Г. М.).

Повествователь не Пушкин. Но он оказывается в определенных отношениях с Автором «Пиковой дамы», который не равнодушен к тому, о чем сообщает повествователь. Более того — Автор заинтересован в том, чтобы и читатель знал его позицию в сложных, а порой и фантастических событиях повести. Повествователь как бы сближается с Автором — он не просто рассказчик, а пишущий человек, умеющий отбирать факты, рассчитывать время в повести, а главное, передавать не только факты, но и разговоры персонажей, и даже способен «подслушивать» внутренние монологи героя.

В. В. Виноградов подчеркивал сложность, изменчивость, многообразие форм проявления образа Автора. «Он является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией, между фантазируемой личностью писателя и ликами персонажей. В понимании всех оттенков этой многозначной и многоликой структуры образа автора — ключ к композиции целого, к единству художественно-повествовательной системы Пушкина»¹. Вывод этот справедливый, но он нуждается в конкретизации тех форм и средств, которые и определяют эти отношения, и, прежде всего, позволяют Автору четко и бесспорно выявить свой взгляд на героев и события повести.

Повествователь иногда лаконически мотивирует свое знание взглядов героев. И прежде всего Германна. Он имел возможность, например, наблюдать, как молодой офицер, не беря в руки карт, с напряжением следил за игрой других — вспомним первую сцену игры в карты у Нарумова. Приведа во второй главе девиз Германна, характеризующий твердость его характера, его решение не играть — малое состояние не позволяло «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», — повествователь предупреждает, что это подлинные слова Германна — «как сказывал он». Читатель вспоминает, что действительно фразу эту Германн сказал на квартире Нарумова, где был и повествователь.

Знание того, о чем рассказывается в повести, мотивируется и тем, что повествователь часто бывал

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 105.

свидетелем происходящего и потому мог наблюдать поведение действующих лиц, слышать их разговоры. Так описывается панихида в церкви и передается произнесенная там речь молодого архиерея. В конце повести дается своеобразный репортаж игры Германна. В последнем случае мы смотрим на развернувшуюся карточную битву глазами повествователя. Он сосредоточивает свое внимание на реакции Чекалинского. После первого проигрыша «Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо». После того, как выиграла семерка: «Чекалинский видимо смутился». В третий вечер Германн готовился «один понтировать против бледного, но всё улыбающегося Чекалинского».

В сложных ситуациях повествователь предпочитает смотреть на события глазами героев. Важным моментом повести является безмолвное знакомство Германна с Лизаветой Ивановной. Инженерный офицер стал появляться у окна, возле которого сидела «бедная воспитанница знатной старухи». Измученная эгоизмом графини, Лизавета Ивановна мечтала об «избавителе». И вдруг — этот офицер под окном. «Не имея привычки кокетничать с прохожими офицерами», Лизавета Ивановна заставляла себя не глядеть в окно. Но иногда все же, мельком, выглядывала — и каждый раз видела стоящего под окном офицера. Буря чувств захватила девушку. Она стала поднимать голову и «смотрела на него с каждым днем более и более. Молодой человек, казалось, был за то ей благодарен». «Через неделю она ему улыбнулась». Это ей — Лизавете Ивановне — казалось, что офицер был ей благодарен. Казалось потому, что мысль об «избавителе» горячила ее воображение.

Тот же эпизод раскрыт и через восприятие Германна. Бродя по улицам города, размышляя о возможном быстром обогащении, он однажды остановился у дома, который, как оказалось, принадлежал Томским. Он «стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Автор все время присутствует при описываемых повествователем событиях. Повествователь нужен Пушкину для документализации своего взгляда. В тридцатые годы, начиная с «Повестей Белкина», Пушкин твердо встает на позицию документального подтверждения своих

произведений. Оттого ему нужны рассказчик, мемуарист, повествователь-свидетель. В «Повестях Белкина» рассказчик записывает все то, что он слышал от разных лиц — свидетелей событий, ими сообщенных. Автор не выдумщик — он сообщает быль, у него есть свидетели описанного. Тем самым увеличивался потенциал художественной объективности изображения действительности.

Автор как бы работал с чужим текстом — он выступал издателем «Повестей Белкина» и мемуаров Гринева. Чужим текстом является и повествование о событиях в «Пиковой даме». «Работая» над ним, он избрал нужного ему повествователя, заставил его рассказать истинное происшествие, петербургскую повесть, эпизод из жизни высшего света столицы. Повествователь свободен и независим в своем рассказе. Но за Автором осталось право подбирать и подсказывать ситуации и события, протоколом которых станет повествование. А ситуации эти могут не просто последовательно развивать сюжет, но и выстраиваться в особый ряд, например контрастный. Тогда возникает особый, бестекстовый, но глубоко содержательный план повествования, в котором главная роль принадлежит Автору. Форма его вмешательства — ирония.

Самый яркий пример такого вмешательства Автора — контрастное соединение двух версий кончины графини. Повествователь сообщает о случившемся в спальне графини, — с позиций Германа. Мы узнаем, что она поздно вернулась с очередного бала, на которые «таскалась»; увлеченная суетностью высшего света, что последние минуты ее жизни были омрачены угрозами Германа, что она умерла от волнения и страха под дулом пистолета. Затем повествователь рассказывает об услышанном им надгробном слове молодого архиерея: «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине. „Ангел смерти обрел ее,— сказал оратор,— бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха: полунощного“».

Стиль сообщения повествователя сух и строг. Он стремится быть стенографически точным — оттого он вставляет в свой текст слова и фразы архиерея, цитаты из его речи. Он не позволяет себе высказать свое мнение о словах высококочтимого оратора. А вместе с тем читатель, по воле Автора, попадает в зону власти бестекстовой

информации, возникающей из императивно-контрастного сопоставления двух версий смерти графини. Он-то знает, что не было «мирного усновения» графини, да и не была она «праведницей», и годы ее старости не были «тихими», и не подготавливала она себя «к христианской кончине». Фальшь этих архиерейских слов смешна, и читатель не может вслед за Автором не отнестись к ним с иронией. Ирония эта усиливается еще и оттого, что преступные действия Германна выявляются в облики христианской мифологии; инженерный офицер, алчущий денег, требующий выдать ему тайну трех карт, как бы предстает одновременно и как «ангел смерти», и как «жених полунощный»¹. При этом читатель не может не вспомнить, что Германн хотел сделаться любовником старой графини, а уходя после ее смерти по тайной лестнице, он думал о счастливом любовнике графини, который пятьдесят лет назад «прекрадывался к ней в спальню...

Вопрос о «взаимотношениях» Автора и повествователя сложный. Но думается, его нельзя решить без доверия к Пушкину. Если он поручает вести рассказ Белкину, или мемуаристу Гриневу, или повествователю «Пиковой дамы», то это значит — весь текст, «чужой» для Пушкина, принадлежит им, Автор никогда не будет подменять их собой. Свою же позицию он сумеет выразить бестекстовым способом. Текстовое вмешательство Автора может проявляться только при помощи эпитафий. В «Пиковой даме» Пушкин не оговорил, что эпитафии принадлежат ему. В «Капитанской дочке» Автор-издатель в специальном послесловии сообщил, что, готовя мемуары к изданию, он «приискал к каждой главе приличный эпитафия». Приискал Автор приличные эпитафии и к каждой главе «Пиковой дамы».

В. Шкловский хорошо определил характер эпитафии у Пушкина и его роль в понимании смысла произведения. «Пушкин широко пользуется отзвуком созданного до него художественного материала. Он часто прибегает к приему цитации, и эпитафия иногда является у него как бы смысловым ключом произведения».

¹ В. Виноградов писал, что евангельский образ «жениха полунощного» «покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (с светильниками и маслом для них) в ожидании жениха полунощного («сына человеческого»), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир» (Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 594).

Первый эпиграф-цитата дает своеобразный смысловой ключ ко всей повести: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». После этой фразы указан ее источник: «Новейшая гадательная книга». В. Шкловский справедливо рассматривает эту фразу как «снижающую эпиграф». Это снижение мотивируется остроумно: «Гадательная книга, да еще новейшая, изданная на серой бумаге, в лубочном издательстве — это мешанская книга, а не тайный фолиант на пергаменте»¹.

И все же думается, что главное назначение данного эпиграфа иное — он становится ключом, потому что, тесно связанный с самим заглавием повести, переключает сразу внимание читателя на то, что составляло духовную жизнь общества: интерес к таинственному миру карт — гадательной и игрецкой символике, к чудесному и мистическому. Название повести в этом ключе предвещало какую-то и на кого-то направленную недоброжелательность, обусловленную символикой карт. Ссылка на «современную гадательную книгу» тоже знаменательна — в том обществе распространен интерес к этой символике, издатели удовлетворяют его, выпуская новейшие гадательные книги. Еще не познакомившись с повестью, читатель оказывался погруженным Автором в атмосферу напряженного интереса к картам, гаданиям, играм, к символике, которая предрекает пока еще неизвестное несчастье. Первые же строки повести и вводят нас в мир высшего дворянского общества столицы. Следовательно, атмосфера, обозначенная языком символов в эпиграфе, относится именно к этому обществу. И действительно, в первой главе мы застаем играющих в карты офицеров, и здесь же рассказывается нелепый анекдот о тайнах карточной игры. Содержание повести и стало современным преломлением этого старинного анекдота.

Эпиграфы к каждой главе высвечивают авторскую позицию по отношению к происходящим в ней событиям.

Первая глава предваряется стихотворным эпиграфом:

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто,

¹ Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1953, с. 66, 67.

И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни,
Занимались они
Делом.

Эпиграф нуждается в историко-литературном комментарии. Это стихи Пушкина, впервые приведенные поэтом в письме П. Вяземскому от 1 сентября 1828 года. Они откровенно ироничны и написаны несомненно не в связи с письмом к другу. Пушкин просто, когда пришлось, к случаю, процитировал их: «Пока Киселев и Полторацкие были здесь, я продолжал образ жизни, воспетый мною таким образом». Следовательно, сам Пушкин, шутя, применил к себе написанное им об определенном образе жизни русских дворян конца 1820-х годов.

Написано стихотворение размером и строфической, прямо и открыто восходящей к известной поэту еще с 1823 года агитационной песне Рылеева и Бестужева:

Ах, где те острова,
Где растет гринь-трава,
Братцы!
(И т. д.)

К этой умеренно сатирической песне примыкала другая, написанная тем же размером —

Ты скажи, говори,
Как в России цари
Правят.
Ты скажи поскорей,
Как в России царей
Давят
(И т. д.)

Песни эти распространялись в списках до 14 декабря 1825 года, а после жандармы разыскивали распространителей. Так было установлено, что в 1827 году их распространял Петр Пальмин — один из членов кружка братьев Критских. Песни были известны Полежаеву.

Впервые эти агитационные песни Бестужева и Рылеева были напечатаны в «Полярной звезде» в 1859 году (кн. V). Но напечатаны в неожиданно контаминированном виде — как одно стихотворение, состоящее из трех самостоятельных: сначала шла песня «Ах, где те острова», затем, как продолжение, «Ты скажи, говори», а завершалось все стихами Пушкина: «Как в ненастные дни собирались они часто».

Свое стихотворение Пушкин не напечатал. Впервые оно было опубликовано в 1834 году как эпиграф к первой главе «Пиковой дамы». Но соединение песен Рылеева и Бестужева с пушкинскими стихами, как установил Ю. Г. Оксман, «предшествовало на несколько лет выходу в свет «Пиковой дамы»¹. Если Пушкин написал стихи в 1828 году, значит контаминация произошла где-то в начале 1830-х годов. Знал ли об этом Пушкин? Сведений об этом у нас нет. Во всяком случае, именно эта традиция песенного нелегального репертуара и донесла список единой песни — Рылеева — Бестужева — Пушкина — до «Полярной звезды» Герцена.

Вне сомнения, стихотворение Пушкин писал сознательно как ироническое изображение дворянского общества после событий 14 декабря. До 14 декабря молодые дворяне занимались политикой, «братцы» распевали песни политического характера о цареубийствах в России. После разгрома восстания наследники героев-декабристов отrekliсь от «наследства» и занялись карточной игрой, и это занятие называли «делом»! Изменился дух времени, и изменились занятия дворян. И вот в 1834 году, закончив повесть «Пиковая дама», он решает эти стихи дать в качестве эпиграфа к первой главе. Эпиграф и оказывался ключом к пониманию духа времени 1830-х годов, когда карточная игра стала главным «делом» дворян.

Эпиграф (по-французски) ко второй главе иронический: «Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок?» — «Что делать, сударыня? Они свежее». Ирония характерна для Пушкина: уже в «Повестях Белкина» он закрепил ее как важнейшее средство выявления авторской позиции. На этот раз в качестве эпиграфа были поставлены две фразы светского разговора. Важно и то, что эпиграф не выдуман, и тоже документален — он взят из беседы Дениса Давыдова с М. А. Нарышкиной, о которой поэт рассказал Пушкину. Прочтя «Пиковую даму», Давыдов узнал свой разговор, обрадовался и написал благодарственное письмо Пушкину.

Что привлекло в этом разговоре Пушкина? Печать времени в выражении сущности человеческих отношений в высшем светском обществе. О женщинах говорилось пренебрежительно (хотя и в высшей степени вежливо!), но

¹ Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Редакция, предисловие и примечания Ю. Г. Оксмана. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1934, с. 509.

в конечном счете — функционально, мерой оценки женщины объявлялась «свежесть» — ее телесные качества и достоинства. Эпиграф, как световой луч, был резко направлен на главное событие этой главы, а главным была вероломная игра в любовь Германна. «Светский разговор» и определил поведение Германна. Между эпиграфом и убеждениями Германна переброшен мостик: Германн увидел в окне дома графини «свежее личико». «Эта минута решила его участь».

Глава третья и повествует о том, как жестоко воспользовался Германн «свежим личиком» для осуществления своего злодейского плана — проникновения в дом графини. Германн вступает в переписку с Лизаветой Ивановной, объясняется ей в любви и добивается ответного чувства. Эпиграф (по-французски) вновь был взят из светской переписки: «Вы пишете мне, мой ангел, письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочесть». Фраза взята из частного письма, носит светски-иронический характер. Несомненно, фраза принадлежит женщине. Но кто ей пишет письма и кого она именует «мой ангел» — женщина это или мужчина? Неясность эта преднамеренна. «Моего ангела» упрекают за быстроту писания длинных писем — значит, замечена их легкость, неискренность, светская стереотипность. В этом «ключе» современной светской переписки и должно рассматривать письма Германна. Первое письмо — признание в любви — «было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа». Затем он писал — уже от себя — «вдохновенный страстью, и говорил языком, ему свойственным...». Германн не любил Лизавету Ивановну, «страсть» его не любовная, в письмах «выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения». Желал он узнать тайну трех карт. Писал он каждый день. И его быстрые письма были неискренни, шаблонно однотипны в выражении напускнуго любовного чувства...

Глава четвертая предварена эпиграфом, также взятым из светской переписки (по-французски): «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого». В центре главы — обнаружение Лизаветой Ивановной преступлений Германна — надругался над ее любовью и явился к ней «убийцей» графини. «Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследова-

ние — всё это была не любовь! Деньги — вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!..»

Именно в этой главе Лизавета Ивановна вспоминает характеристику Германна, данную Томским: «у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». В этой главе, во время объяснения с Германном, сама Лизавета Ивановна увидела его сходство с Наполеоном: «Он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну».

Наполеонизм Германна возникает после свершенных им преступлений — они выявили его эгоизм, его жестокость, его решимость в достижении бесчеловечной, безнравственной цели, — любой ценой добиться богатства. Наполеонизм Германна открывал социальные и исторические корни его безнравственной философии. Эпиграф, выраженный языком людей того общества, в котором утверждал себя Германн, четко определял отношение Автора к философии человека, чья душа алкала денег.

Эпиграф к пятой главе исполнен веселой и озорной иронии. Читатель был настроен Автором на восприятие страшного рассказа повествователя о приходе к Германну мертвой графини. Как я уже говорил, описание видения обусловлено было прежде всего идеологическими причинами. Но были и другие — использование традиционных приемов литературы, стремящейся «поразить воображение читателя»: «Приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят», — так писал Пушкин в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе и словесности, как иностранной, так и отечественной». Пушкин в «Пиковой даме» «пользовался этой склонностью души нашей».

Эпиграф был сочинен самим Пушкиным, а приписан Шведенборгу¹. Сведенборг — шведский ученый и теософ-мистик XVIII века.

¹ Того же мнения придерживались Н. О. Лернер (см. его «Рассказы о Пушкине». Л., 1929, с. 161), Д. Я. Якубович (см. его статью «Литературный фон „Пиковой дамы“», напечатанную в журнале Лит. современник, 1935, № 1, с. 210). В последнее время Д. М. Шарыпкин собрал инте-

Его сочинения были популярны в масонских кругах, в них привлекал интерес к потустороннему миру, к вестникам этого мира — привидениям. В XIX столетии к нему с огромным вниманием относились романтики, в частности, молодой Бальзак. Сведенборг был авторитетом в трактовке «материй» о потустороннем мире. Этот авторитет и использует Пушкин для сочинения пародийного текста: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!» Текст выдан за цитату из сочинений Сведенборга.

Пушкин заставляет прославленного мистика свидетельствовать, что уж если покойники и являются с того света, то ничего сообщить не могут, а лишь проявят вежливость и приветствуют лицо, их вызвавшее... Между эпитафией и текстом главы, в которой рассказывается о видении Германну, устанавливалась контрастная связь. Более того, повторением описаний явившихся покойников вновь перекидывался мостик: в эпитафии «баронесса была *вся в белом*», в главе — «графиня *была в белом* платье». Эпитафия не только отчетливо проявляла авторское отношение к мертвецам, «приходящим» из потустороннего мира к людям, но и обуславливал читательское восприятие Германа.

Шестая, последняя глава повести посвящена триумфу Германа (две карты выиграли) и катастрофе игрока — он «обдернулся». Это и финал карточной авантюры Германа.

Тема карточной игры глубоко содержательна. Она не только раскрывала духовный облик и интересы столичного дворянства 1830-х годов — карты сеяли иллюзию равенства игроков за карточным столом. В. Ф. Одоевский свидетельствовал: «За картами все равны: и начальник, и подчиненный, и красавец, и урод, и ученый, и невежда,

ресные сведения о Сведенборге и его известности в России, которые могли быть в какой-то степени известны Пушкину (см.: Вокруг «Пиковой дамы». — В кн.: Временник пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974, с. 131—138). В частности, указывается на существование анекдота о приходе к Сведенборгу видения его тетки Бриты де Бем. Д. М. Шарыпкин полагал, что этот анекдот мог знать и Пушкин. Возможно, знал, но вполне мог и не знать, — во всяком случае, для понимания повести реальная история Сведенборга (или кем-то выдуманная) не имеет никакого значения. Пушкин использовал в нужных ему целях имя-сигнал Сведенборга и сочинил эпитафию, который отчетливо проявлял авторскую позицию в отношении центрального события повести — появления видения графини.

и гений, и нуль, и умный человек, и глупец; нет никакого различия: последний глупец может обыграть первого философа в мире, и маленький чиновник большого вельможу. Представь себе наслаждение какого-нибудь нуля, когда он может обыграть Ньютона или сказать Лейбницу: «Да вы, сударь, не умеете играть; вы, г. Лейбниц, не умеете карт в руки взять». Это якобинизм в полной красоте своей¹.

Германн показан в своих связях с высшим светом через карты. В первой главе его сближает с молодыми игроками знатных фамилий страстный интерес к картам, к азартной игре, но и отделяет — его неучастие в игре. Он только наблюдатель. Воодушевленный «сказкой», «открыв» тайну трех карт, он садится за стол и начинает играть с самим Чекалинским. И это как бы уравнивает его с окружающими. С Чекалинским его знакомит Нарумов, председатель общества богатых и знатных игроков разговаривает с ним ласково. После первого выигрыша, стоило Германну вновь подойти к столу, как «понтеры тотчас дали ему место. Чекалинский ласково ему поклонился». В третий вечер, подойдя к столу, Германн видит, что «все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов...»

Но карточное равенство иллюзорно. Стоило Германну проиграть, и к нему сразу же пропал интерес, он как бы перестал существовать и для молодых офицеров, и для генералов и тайных советников. Автор должен был рассеять эту иллюзию, порождаемую картами. Сословно-чиновный принцип действует неизменно и всегда — даже за карточным столом. И Пушкин сочиняет диалог, который происходит во время игры: его он и ставит эпиграфом:

« — *Атånде!*

— Как вы смели мне сказать *атånде?*

— Ваше превосходительство, я сказал *атånде-с!*»

Диалог нечиновного игрока с его превосходительством красноречив, содержателен и по-пушкински лаконичен. Нечиновное лицо в азарте игры, чувствуя себя равным другим партнерам, кричит: «Атånде!», то есть погодите, не делайте ставки. Но действительность прозаична и жестока и за карточным столом — оскорбленное превосходитель-

¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 77.

ство поставило на место дерзкого игрока, и тот униженно и подобострастно поправился, сказав: «Атånде-с!»

Пушкин изобразил сословно закрытый мир. Германн здесь чужой, случайный человек, он мелькнул на их горизонте, как падучая звезда, и сгорел, исчез навсегда. Две темы повести — русское дворянство после 14 декабря и судьба Германна, лица «романического», порожденного новым веком, — наглядно выступали в своем единстве.

6

Разгром дворянской революции 14 декабря 1825 года естественно обострил, как я показал в первой главе, внимание Пушкина к проблеме дворянства. Один за другим возникают планы так называемых светских повестей, над которыми Пушкин работал в 1828—1830-х годах, — «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади», «Роман в письмах». В них он стремился проследить эволюцию дворянского общества после событий, потрясших Россию, понять идейную позицию дворянства в новых условиях.

В отрывке «Гости съезжались на дачу» одно из действующих лиц, русский, отвечая на вопрос испанца, так характеризует «высший свет столицы»: «Наши дамы к тому же очень поверхностно образованы, и ничто европейское не занимает их мыслей. О мужчинах нечего и говорить. Политика и литература для них не существуют. Остроумие давно в опале как признак легкомыслия. О чем же станут они говорить? о самих себе? нет, — они слишком хорошо воспитаны. Остается им разговор какой-то домашний, мелочной, частный, понятный только для немногих — для избранных. И человек, не принадлежащий к этому малому стаду, принят как чужой...»

Несомненно, эта филиппика предполагала сравнение современного «малого стада» с дворянами конца 1810-х — начала 1820-х годов. Вспомним интересы высшего света столицы конца 1810-х годов, раскрытые в первой главе «Евгения Онегина». Это общее увлечение театром («Волшебный край! там в стары годы, Сатиры смелый властелин, Блистал Фонвизин, друг свободы...»), балы, где царило остроумие, шутки, произносились вслух политические эпиграммы, где светские разговоры велись о европей-

ской литературе и европейской политике. В этих беседах принимали участие и дамы: в Онегине, например, «дамы видели талант. И мог он с ними в с[агом деле] Вести [ученый разговор] и [даже] мужественный спор О Байроне, о Манюэле, О карбонарах, о Парни, Об генерале Жомини».

Уже в следующем произведении, «Романе в письмах», идея исторически контрастного сопоставления двух эпох выражена откровенно. Владимир*** в письме своему другу утверждал: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде (стоит вспомнить, что Онегин «читал Адама Смита И был глубокий эконом, То есть умел судить о том, Как государство богатеет...» и т. д.— Г. М.). Мы являлись на балы не снимая шпаг — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это всё переменялось.— Французский кадрили заменил Адама Смита, всякий волочитя и веселится как умеет». Вывод Пушкина из наблюдений над современным ему дворянским обществом и горек, и печален, но точен: «все переменялось», и теперь, через десять лет — в 1828 году,— сместился интерес с Адама Смита к французскому кадрилию.

Задуманные повести не были написаны. Нам неизвестно, почему Пушкин решил прервать работу над ними. Но, может быть, причиной этому было противоречие между Пушкиным-мыслителем и Пушкиным-художником? У Пушкина в эту пору сложилась умозрительная *идеалистическая* концепция об особой роли старинной русской аристократии в общественной жизни. Свои идеалы он и излагал в начатых повестях. Но зоркость писателя-реалиста разрушала эти мечты: французский кадрили — вот что занимало умы и время тех, на кого возлагались надежды. Может быть, были и другие причины... Во всяком случае, когда Пушкин в 1833 году преодолел идеальные мечты об особой роли в русской истории родовой аристократии, оказалось возможным исполнить замысел и написать наконец повесть, в которой запечатлелась правда о русском дворянстве. Этой повестью и явилась «Пиковая дама».

Продолжая художественное исследование русской жизни, Пушкин увидел дальнейшую эволюцию интересов дворянства. В конце 1820-х годов французский кадрили

вытеснил интерес к Адаму Смиту. В тридцатые годы карты и мистика — вера в потусторонний мир, в чудесное и таинственное — поработили умы столичных дворян.

Увлечение господствующего сословия картами — это не бытовое, а идеологическое явление. Определенные обстоятельства николаевского царствования, жандармский режим неукоснительного преследования и искоренения свободной мысли, постоянных гонений и доносов, массового ренегатства и предательства дела «товарищей и братьев» создавали особую бездуховную атмосферу жизни. Карты и стали отдушиной и имитацией жизни: в этом карточном мире бушевали свои страсти, ежедневно шла битва не на жизнь, а на смерть, шло испытание воли, мужества, чести. Этот мир карточных страстей полностью подчинял себе человека, делал его своим рабом, отторгая от общественных интересов, от больших социальных вопросов, от политики и, растлевая души игроков, растаптывал высокие чувства и гражданские добродетели.

Этому явлению писатели-современники Пушкина давали оценку. О. Сомов писал: «Карты, изобретение расчетливой праздности, своими пестрыми, обманчивыми листочками заслоняют листы печатных книг»¹. В. Одоевский: «За картами, под видом невинного препровождения времени, поддерживаются потихоньку почти все порочные чувства человека: зависть, злоба, корыстолюбие, мщение, коварство, обман, — все в маленьком виде, но не менее того все-таки душа знакомится с ними»². П. Вяземский скажет о карточной игре: «Подобная игра, род битвы на жизнь и смерть, имеет свое волнение, свою драму, свою поэзию. Хороша и благородна ли эта страсть, эта поэзия — это другой вопрос»³.

В. Виноградов уже давно обратил внимание, что карты, со своей символикой игры и гадания, создавали определенные «идеологические схемы», перенесение законов карточной игры на человеческие отношения, что приводило к рождению некой «философии жизни»: «В формах картежного языка находила художественно-символическое выражение своеобразная «философия жизни»⁴.

¹ Северные цветы на 1828 год, с. 6.

² Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 77.

³ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 85—86.

⁴ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 99.

В этой связи ученый напоминает признание шулера Казарина из «Маскарада» Лермонтова:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,—
Мир для меня — колода карт;
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

Массовая литература быстро запечатлела это увлечение карточной игрой. Пушкин написал «Пиковую даму», раскрыв историческую основу этого интереса к картам, давая ему идеологическое объяснение.

События, изображенные в «Пиковой даме», происходят в столице, в кругах русской аристократии. Наиболее полно и обстоятельно в повести представлен старинный род графов Томских. Главной фигурой оказывается старая графиня. Пушкин сам указал, что прототипом графини (сразу же угаданным читателями «Пиковой дамы») послужила княгиня Наталья Петровна Голицына. Для нас важна эта ссылка на прототип, как сознательное стремление Пушкина в изображении Томских подчеркнуть принадлежность их к древней русской аристократии. Голицыны — древнейший княжеский род, давший России многих полководцев и государственных деятелей¹.

Сосредоточенность Пушкина на изображении древнего рода Томских не случайна: именно в повести «Пиковая дама» он рассчитывался со своими иллюзиями конца 1820-х годов, когда возлагал надежды на родовое дворянство и клеймил яростно новоявленных аристократов, порожденных петровским и послепетровским царствованиями.

Соответственно этой концепции деятельность высшего сословия, исполняющего свой долг защитников народа, естественно имеет исторический характер. Вот почему

¹ Заслуживает особого внимания указание на кн. Голицыну как прототип графини Томской и с другой, может быть, неожиданной стороны. Дело в том, что прототип связан семейным родством не только с Голицыными, но и с Чернышевыми (Наталья Петровна происходила из рода Чернышевых), которые, хотя и ведут свой род с конца XV века, реально становятся в ряды аристократии в послепетровское время — графский титул получен при Елизавете, княжеский — при Николае I, то есть представляют собой именно новую аристократию. Отец Натальи Петровны — граф и сенатор, а дед — денщик Петра I. И, возможно, Пушкин избрал прототипом именно кн. Голицыну потому, что ее родословная отмечена сближением в последнее столетие этих двух ветвей аристократии — старой и новой. История и современность подтверждали, что в реальности нет антагонизма между ними — их объединяет общность политических, имущественных и семейных интересов.

тогда же Пушкин писал: «Аристократия чиновная не заменит аристократии родовой. Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа». Действительно, родословные многих древних родов свидетельствуют, что русские аристократы служили отечеству, их деятельность навсегда вошла в историю России. Оттого в 1830 году Пушкин пишет стихотворение «Моя родословная», в котором противопоставляется древний род Пушкиных чиновной аристократии, чьи деды торговали блинами или ваксилы царские сапоги.

В «Пиковой даме» Пушкин тоже создает родословную древнего рода Томских, но ее роль совершенно иная. Преодолев идеализацию дворянства, с позиций историзма Пушкин рисует действительное положение русской аристократии, проследив род Томских на протяжении почти столетия, показав судьбу трех поколений графского рода. В 1770-х годах двадцатилетняя графиня Томская с мужем отправилась в Париж. Ее муж (несомненно старше жены) нигде не служил, никакими делами не занят, никакими обязанностями не обременен. Он, по словам внука, «был род бабушкина дворецкого», своей жены «он боялся как огня». Уже в середине XVIII века граф Томский отошел от всякой полезной и нужной отечеству деятельности. Он жил праздну, проживал нажитое его предками — за полгода пребывания в Париже с молодой женой было издержано полмиллиона.

У Томского было четверо сыновей — «все четыре отчаянные игроки». Один из них был отцом молодого офицера — участника событий повести, действие которой происходит в 1830-е годы. Главное занятие внука — карточная игра. Активность светской жизни направлена на устройство выгодной женитьбы: в конце повести сообщается, что Томский-внук «произведен в ротмистры и женится на княжне Полине». История Томских наглядно демонстрирует деградацию старинного дворянского рода. И чиновное, и родовое дворянство чуждо народу и не может быть его защитником.

Но воссозданием истории рода старинных дворян Пушкин не ограничивается. В основе его изображения дворянства в повести — историческая и социальная параллель: русские аристократы рисуются на фоне событий предреволюционной Франции, ее судьба соотносится с судьбой французской аристократии в канун революции. Вместе с образом старой графини в повесть

входит Париж конца XVIII века. Параллель была уже отмечена и по-своему объяснена Г. А. Гуковским.

Пушкин лаконично, но исторически точно набрасывает картину жизни французского дворянства Парижа 1770-х годов — «круг космополитической аристократии», «многозначительное по историческим ассоциациям имя Ришелье, и тон любовного угара», «опять ассоциативное имя герцога Орлеанского», «легендарный Сен-Жермен, философский камень масонов, Казанова, Версаль, jeu de la Reine (карточная игра у королев) — все это помогает читателю в воображении представить «старый режим».

Несомненно, это так. Но смысл исторической параллели вовсе не сводится к противопоставлению века XIX (буржуазного — Германн) веку XVIII (феодальному — графиня): «Этот мир, окрашенный французскими словечками, мир легкомысленный, но все-таки обаятельный, умер; его смела революция во Франции, его убивают Германны во всей Европе и уже в России. Лучший ли мир приходит ему на смену? Пушкин сомневается в этом»¹.

Исторические имена — Ришелье, герцог Орлеанский, Сен-Жермен — не только ассоциативны, они символичны. Символична и атмосфера жизни парижской аристократии, беззаботность и легкомыслие, разврат и безумная трата денег на удовольствия, карточные игры в салонах и при дворе, интерес к фантастическому, мистике, который создавал условия для процветания известного авантюриста, алхимика, мистика Сен-Жермена. Опыт истории подсказывает читателям закономерность гибели этого мира, этой аристократии, утратившей давно связи с народом и нацией.

Образ Парижа какой-то своей гранью сходен с образом Петербурга. Беззаботность и легкомыслие отличает и петербургскую аристократию, и ее снедает страсть к картам. Тот же, что и у парижской аристократии, отрыв от жизни страны и народа, равнодушие к политическим и социальным вопросам. Образ графини ассоциативно закрепляет сравнение и параллель двух столиц: шестьдесят лет назад она la Venus moscovite прожигала жизнь в парижских салонах, ныне в Петербурге — уже старуха — она по-прежнему «таскается по балам»...

¹ Гук о в с к и й Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 349—351.

Параллель усиливается и именем Сен-Жермена. Он характерная фигура точно обозначенной эпохи, знак особой общественной атмосферы. В Париже он открыл графине тайну трех карт. В Петербурге — вновь воскресает дух Сен-Жермена: его «тайна» приводит в движение сюжет повести, «сказка» о трех картах определяет трагическую судьбу Германна.

Смысл исторической параллели в ее многозначности. История уже решила судьбу французской аристократии. Поведение аристократии любой страны обусловлено социально. Оттого существует типологическая общность жизни, быта, идеалов, поведения. Пушкин не пророчествовал. Историческая параллель, оборачиваясь аналогией, заставляла размышлять. Окончательные ответы на вопросы, поставленные Пушкиным, даст литература в последующие десятилетия. Русская аристократия прошла через зенит своего исторического пути, славные и героические дела остались позади. После событий 14 декабря она стала циничной опорой трона, была озабочена лишь эгоистичными интересами, страстью добиваться богатства и большей власти. В том же 1834 году, когда «Пиковую даму» читали в Петербурге, Пушкин откровенно высказал свой взгляд в разговоре с великим князем Михаилом Павловичем: «наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии» занято сейчас «притязаниями на власть и богатства».

Образ Петербурга в повести имеет еще один аспект — петровский. Мы забываем, что «Пиковая дама» была завершена в Болдине, почти одновременно с «Медным всадником». Как и поэма, «Пиковая дама» — это петербургская повесть. В ней раскрыт второй лик столицы — враждебный человеку. В лаконичных описаниях города отчетливо видна общность. В поэме: «Дышал ненастный ветер. Мрачный вал Плескал на пристань, ропща пени И бясь об гладкие ступени, Как челобитчик у дверей Ему не внемлющих судей. Бедняк проснулся. Мрачно было: Дождь капал, ветер выл уныло...»

Евгений жил на улицах и площадях столицы. В «Пиковой даме» Пушкин ввел читателя через парадный подъезд в покои, где живут «невнемлющие судьи». Чуждый им инженерный офицер обуреваем страстью занять место в этих покоях, добиться независимого положения в этом обществе. «В десять часов вечера он уж стоял перед домом

графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты».

Пушкинский образ-символ Петербурга как столицы российской империи раскрывал ее бесчеловечность. Бесчеловечность проявлялась в формах фантастики, обнажавшей абсурдно-нелепые условия жизни человека в первом граде России. Так было разрушено счастье бедного чиновника Евгения. Его, посмевшегося пригрозить монументу, гонит по улицам и площадям города разгневанный Всадник Медный. Германн жаждет любой ценой узнать тайну трех карт, чтобы овладеть богатством. Путем предательства получает он возможность проникнуть в дом графини. И вот он ожидает на стуже условленного часа...

Петербург «Пиковой дамы» — город, чуждый народу, враждебный человеку, исполненный безумия и нелепостей, лжи и фальши, — ночные карточные игры, призрачность жизни на балах, хищные планы безумного Германна, вера в чудесное и таинственное.

Это ощущение призрачности и фантастичности Петербурга свойственно и Достоевскому. Он прямо указывал, что такой Петербург открыл ему Пушкин. Известны по многочисленным упоминаниям слова героя романа «Подросток» о Германне («колоссальное лицо...» и т. д.). Но, как всякая цитата, она, вырванная из контекста, обедненно передает мысль писателя. А в окружающем ее тексте заключен важный смысл. Аркадий Долгорукий воспринимает Петербург как самый фантастический город именно через «Пиковую даму». «В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»¹. Удивителен, неожидан и полемически направлен

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 13. Л., 1975, с. 113.

против диалектически сложной мысли Пушкина в «Медном всаднике» этот категорически односторонний, но по-своему грандиозный образ-символ — бронзовый всадник посреди пустынного финского болота! Чрезвычайно содержательна каждая грань этого образа — чего стоит «загнанный» всадником конь (Россия)!

Достоевский помогает Долгорукому сделать извлечение из пушкинского изображения второго, враждебного человеку, лика столицы. Этот ненужный людям город, словно видение и призрак, может исчезнуть — писатель создает образ-символ тщетности усилий императора сделать своему народу добро: нет никакого Петербурга — есть только болото и торжественно бессмысленный на нем монумент Фальконета!

Мысль о призрачности существования города безумия, фальши и неистовой враждебности к человеку получает окончательное оформление в последних размышлениях героя: его мучит один «уже совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, всё это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это всё грезится, — и всё вдруг исчезнет».

Пушкин открыл русской литературе тему Петербурга. Это открытие оказалось возможным осуществить только в образах-символах. Их многозначность позволяла понять особый характер фантастики этого города, причины враждебности человеку столицы империи, смысл безумия, нелепости, призрачности жизни людей в этом городе-обидчике, городе фальши и лжи. Открытие Пушкина немедленно, начиная с Гоголя, было освоено русской литературой.

Но символические образы присущи не только сфере жизни старинного дворянства, аристократии двух столиц — Парижа и Петербурга. Основа поэтики повести — именно символические образы. Вот почему это необходимо рассмотреть подробнее.

7

В. В. Виноградов, анализируя повесть, установил, что она построена на широком и разнообразном использовании символики карт. Сама игра — штосс, или фараон, — носит символический характер. И это использу-

ет Пушкин. Более того, В. В. Виноградов указывает на связь символики языка карточной игры с символикой карточного гадания. «На игрецкую мифологию громадное влияние оказали символические функции карт в гадании»¹.

Стиль и сюжет «Пиковой дамы» и определен этой символикой. Сигналом этой стилистической доминанты является название повести — «Пиковая дама». Согласно гадательным книгам, значение данной карты определяется как «тайная недоброжелательность». Но пиковая дама — это та игровая карта, которая оказалась роковой в игре Германна, она появилась вместо туза, потому что игрок «обдернулся». Так срабатывает эпитафия: пиковая дама, как знак недоброжелательства, обернулась недоброжелательством для Германна.

В. В. Виноградов в своем анализе стиля повести демонстрирует применение Пушкиным этой символики, сопоставляет ее со стилистикой многочисленных повестей того времени, изображающих карточную игру. «Пиковая дама» оказалась вписанной в этот ряд массовой литературы. Но ограничиться рассмотрением символики карточной игры, изучением и демонстрацией приемов ее, использованных в пушкинской повести, нельзя. Пушкин, как всегда, свободно использует известное, установившееся в обществе и отраженное в литературе, для того чтобы написать принципиально новое произведение. Новым в повести было создание образов-символов, раскрывавших социальный смысл русской жизни, выражавших идеологический характер бытовых явлений и обычаев дворянского общества.

Символическим был образ графини — отсюда его многозначность. Первым эту мысль высказал В. В. Виноградов. Справедлив общий его вывод: в повести Пушкина «нет ни одной структурной детали образа, которая не меняла бы своих функций в движении сюжета и которая не была бы многозначной». Н. Л. Степанов пытался оспорить мысль В. В. Виноградова. Не допуская самую возможность и необходимость символических образов в реалистическом произведении, он, как уже говорилось, не соглашался с ученым, утверждая, что историческая конкретность и точность жизненного рисунка не может быть свойственна реалистическому образу-символу². Схема эта, как шоры, мешает видеть реальность художественных образов у Пушкина.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 597.

² Степанов Н. Л. Проза Пушкина, с. 256.

Вспомним последнюю сцену повести — игру Германна в третий вечер, когда он ставил на туза. «Германн снял и поставил свою карту, покрыв ее кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн, и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе».

Верхний (внешний) слой лексического оформления этой сцены обусловлен символикой карточной игры. В силу многозначности та же символика выражала и тайный смысл отношений Германна и графини. Еще В. В. Виноградов указал, что, с одной стороны, фраза Чекалинского имела предметный смысл в игре, но, «с другой стороны, каждое из составляющих эту фразу слов выражает иные, относящиеся не к карточной игре, а к убийству старухи, значения. Ведь «ваша дама» — для Германна — старуха. На ней сосредоточилась его страсть. И эта дама была действительно убита им. Так в субъектном плане — и Германна, и читателя — осмысливается стоящий за вещным содержанием смысл этой фразы»¹.

Но содержательность данного образа — старуха — пиковая дама — бесконечно богаче: он, как растущий в растворе кристалл, обогащается новыми гранями и ассоциациями. Старуха — это графиня, от которой Германн добивался раскрытия тайны трех карт. Ей восемьдесят лет, он присутствовал при том, как графиня раздевалась перед зеркалом, и «стал свидетелем отвратительных таинств ее туалета». Но эта «старуха» известна и как двадцатилетняя красавица, *la Venus moscovite*, блиставшая в аристократических салонах Парижа. Она памятна нам и мертвой, лежащей в гробу, когда, как показалось Германну, «насмешливо взглянула на него,

¹ Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 96.

прищуривая одним глазом». И за карточным столом Германну кажется, что пиковая дама так же прищурилась и усмехнулась. Карта и «старуха» слились в сознании Германны в один образ, а образ этот наполнился огромным смыслом.

Реальный образ графини существует в повести в нескольких измерениях — в прошлом и настоящем, в жизни и после смерти — в воображении Германны, являясь в конечном счете как бы воплощением недоброжелательности. Действительно, сначала графиня отказывается открыть Германну свою тайну, затем, обернувшись пиковой дамой, приводит его к катастрофе. Графиня предстает перед нами как живая личность, со своим характером и своей речью (ее капризные приказы, деспотическое помыкание Лизаветой Ивановной, светский разговор с внуком), и как обобщение, как видение и символический знак (недоброжелательность в образе пиковой дамы). Художественный образ графини Томской глубоко содержателен — он раскрывает исторические и национально конкретные черты и особенности русской аристократии, дает представление о ее жизни, идеалах, обычаях.

Германн врывается в жизнь старухи Томской неожиданно и воровски. Но возникающая реальная и фантастическая причастность Германны к судьбе графини оказывается органичной и художественно оправданной — их связывает тайна трех карт. Связь эта особая, она существует в системе взаимоотношений не реальных характеров, а символических образов, — ибо и образ Германны символический.

Принцип бинарности лежит в основании двух главных образов-символов — графини и Германны. Я говорил уже, что графиня живет в двух измерениях — в прошлом и настоящем. Жизнь Германны распадается на две неравные части — явную и тайную. Скрытность характера позволяет тайной жизни пребывать в тени. Огненные страсти иногда прорываются, и тогда на его лице что-то выступает из скрываемого. Отсюда таинственность облика и поведения Германны.

В кругу аристократического общества Германны — человек заурядный и даже ординарный: молодой инженер, без роду и племени — сын обрусевшего немца. Жил он аскетично, мечтал утроить или даже усмирить оставленный ему отцом скромный капитал. Единственное

его удовольствие — наблюдать за азартной игрой. Его философия («расчет, умеренность и трудолюбие») лишена значительности, ей чужда поэзия.

В тайной жизни Германн — человек исключительный, натура, движимая огненными страстями. Следы этих страстей и заметил Томский. Скрываемая тайная жизнь порождает предположения окружающих, заставляя их гадать — что же за человек Германн? Томский предполагает: «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства».

Смысл и содержание тайной жизни Германна раскрыты Пушкиным исторически и социально точно — он был в душе игрок. Не картежник, любящий потешить страсти за карточным столом, не раб карточной страсти, которая затягивала многих. Германн именно игрок. Он может сдерживать себя, сдерживать ежедневно, потому что умеет выжидать. Сесть за карты он мог только в случае, когда бы решалась его судьба. Как истинным игроком им двигали — азарт и расчет одновременно. Игрокам свойствен авантюризм.

Тайная жизнь игрока Германна также развивается и существует в двух планах — в реальном, житейском, и в обобщенном. В первом случае раскрывается погоня Германна за подвернувшимся ему случаем — узнать тайну трех верных карт и сказочно быстро увеличить свой скромный капитал. Содержание повести и посвящено раскрытию перипетий борьбы за эту призрачную тайну, описанию поединка с Чекалинским. В плане обобщенном образ Германна, его поступки, его игра и раскрывают нам тайные пружины буржуазного века. Пушкин счастливо угадал характерную особенность сознания человека того общества, где все определяют деньги: он, этот человек, игрок. Вся жизнь, построенная на конкуренции, на борьбе одного человека с другим за счастье и свой капитал, есть поединок, есть игра, в которой кто-то выигрывает, кто-то обязательно проигрывает и гибнет.

Вернемся опять к последней сцене, где обнаженно предстает эта связь именно в символическом ключе. Германн делает последнюю ставку на туза. Но, открывая карту, он с ужасом видит пиковую даму. Пиковая дама появилась в результате того, что Германн «обдернулся». Развитие сюжета как истории Германна достигло кульминации.

Почему же действие заканчивается катастрофой? Одни исследователи объясняют все фантастикой, утверждают,

что графиня-видение обманула Германна. Но это противоречит тексту повести и правилам игры. У банкюмета и понтера по колоде карт. Банкюмет мечет карты. Германн играет на туза и из своей колоды должен вынуть туза. Туз и выигрывает — он выпал налево у Чекалинского. Германн торжествует, но вынутая им карта оказалась не тузом, а пиковой дамой — он обдернулся.

Объяснение события таинственностью, фантастичностью не устраняет тех, кто стремится все свести к бытовому правдоподобию. Так появилась статья Л. В. Чхаидзе «О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме». Напоминая давно забытые правила игры в штосс, она пишет, что в случаях, когда на одну карту ставилась большая сумма, банкюмет и понтер брали по колоде свежих карт, запечатанных государственной бандеролью. Пушкин на это указал: «каждый распечатал колоду карт». «Но в таких колодах краска,— пишет Л. В. Чхаидзе,— естественно, была еще свежей и карты слегка липли одна к другой. Германн, заметив нужного ему туза, потянул его, но не почувствовал пальцами, что за этой картой идет другая — пиковая дама, которую он и вытянул вместо туза».

Боязнь видеть и понимать символический характер образа Германна рождает стремление обосновать реалистичность его через систему бытовых объяснений. Так и в данном случае — свежая колода, не высохшая краска на картах, отчего они липнут друг к другу... поэтому Германн вместо туза вытащил пиковую даму! Исследователь не замечает, что подобное объяснение обесценивает образ и повесть Пушкина. Вот вывод Л. В. Чхаидзе: «Таким образом, всё становится теперь на вполне реальную почву и никакой «мистики» в повести нет: сильный, но впечатлительный человек, долго смотревший на чужую игру и хорошо знавший, как и сколько можно выиграть, внушил себе, на какие вытекавшие из игры карты ставить, но в последний момент недопустимая небрежность привела его к проигрышу, к полному краху всех желаний»¹.

Подобное объяснение проигрыша Германна низводит «Пиковую даму» до рядовой повести тех лет, посвященной изображению карточных азартных игр, карточного счастья, карточных страстей. Оказывается, Пушкин рассказал

¹ Пушкин. Исследования и материалы, т. 3. Л., 1960, с. 459.

нам о том, как «небрежность привела к проигрышу», своей повестью он как бы предупреждал — садясь за карточный стол, нельзя быть небрежным, нужно держать ухо востро, а то проиграешь...

Слово «обдернулся» у Пушкина не бытовое, но слово-символ, и оно важный компонент и часть целого образа-символа Германна. Германн выписан в повести наиболее подробно. Именно потому он был понят довольно верно писателями, критиками, историками литературы. Историзм характера Германна — вот его главная художественная особенность. Об этом подробно писал Г. А. Гуковский. Всё важно и глубоко содержательно в этом образе — и происхождение (сын обрусевшего немца), и профессия (военный инженер), и философия жизни как философия расчета: «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!»

На последнем рассуждении следует немного остановиться: именно в момент этого рассуждения подсознательно возникла мысль о счастливых картах, которые в конце концов как бы сообщает видение, — тройка, семерка, туз. Еще в 1920-е годы на это обратил внимание А. Слонимский, дав реалистическое и психологически оправданное объяснение самозарождения в сознании Германна трех «верных» карт, тайну которых стремился он выведать у графини. Приведя это рассуждение Германна, ученый обращает внимание на появление цифр 3 и 7 (утроит, усмерит) и пишет: «Мысль формируется в тройственной схеме: *«расчет, умеренность и трудолюбие»* — вот мои три верные карты»... Затем присоединяется семерка: *«восемьдесят семь... неделя (семь дней)»*... И оба числа смыкаются: *«утроит, усмерит»*... Таким образом, фиксирование двух первых карт происходит двояким путем: извне, со стороны графини, и изнутри, со стороны Германна. Рядом с явной фантастической мотивировкой — скрытый намек на возможную реально-психологическую мотивировку. Намек этот так легок и так запрятан, что его можно принять за случайность. Но случайности тут нет»¹.

Наблюдение это тонкое и остроумное — оно почти объясняет самораскрытие тайны трех карт. Почти —

¹ Слонимский А. Мастерство Пушкина, с. 521—522. Впервые в статье «О композиции „Пиковой дамы“». — В кн.: Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. Пушкинист, IV. М.— Пг., 1922, с. 176.

потому что цифры как будто бы угаданы правильно, но остается непонятной логика увеличения капитала — почему утроит, а не учетверит? Усемерит, а не удесятерит? На это обратила внимание Л. В. Чхайдзе. Не соглашаясь с А. Слонимским, она дает иное объяснение: «По нашему мнению, как выбор Пушкиным трех карт, так и все содержание повести целиком вытекает из самой игры». Так, сообщает далее Л. В. Чхайдзе, можно было объявлять «пароли» (то есть увеличить ставку в два раза) и «пароли-пе» (в четыре раза). Удвоенное «пароли-пе» — это увеличение в восемь раз. Из этих правил Л. В. Чхайдзе и делает расчет — «увосьмеренная ставка содержала его (Германна) капитал плюс еще семь ставок чистого выигрыша (учетверенная — соответственно три)»¹.

Мне думается, таким математическим расчетом трудно пояснить происхождение цифр 3 и 7 («пароли-пе» равняется учетверенной ставке минус одна, своя, и дает нам искомую цифру 3...). Но напоминание правил полезно, они действительно помогают понять логику рассуждений Германна о том, что именно утроит и усемерит имеющийся у него капитал. Так рассуждает игрок, который отлично знает правила игры. Он знал, что верные карты позволят делать ставки — «пароли-пе», потом удвоенное «пароли-пе», то есть то, что утроит и усемерит его ставку.

Но в догадке А. Слонимского и дополнениях Л. В. Чхайдзе не объясняется, как появился туз. Это в свое время сделал В. В. Виноградов, опираясь на символический смысл карточных мастей, зафиксированный в специальных книгах. В одной из них — «Открытое таинство карточного гадания» (1795) — говорилось: «туз обозначает высочайшую степень какого-нибудь происшествия». От себя исследователь добавляет: «Многозначность всех компонентов сюжета ведет к многозначности образов главных героев повести»².

Видимо, выбор туза мотивировался и другими обстоятельствами. Туз — самая старшая карта в масти. Третья ставка Германна — самая большая, решающая — он поставил всю ранее выигранную сумму: по подсчетам Пушкина — 268 тысяч. Должен был потому выиграть Германн на туза 536 тысяч — полмиллиона! Вот на этой ставке он и «обдернулся». По логике образа-символа, это

¹ Пушкин. Исследования и материалы, т. 3, с. 456, 458.

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 589.

должно было случиться в момент, когда игра достигла своего пика.

Важнейшая особенность характера Германна — его страсть к игре. Социально-национальное и семейное начало воспитало в нем расчетливость. Томский так его аттестует: «Германн немец: он расчетлив, вот и все». Но сам Германн признается: «Игра занимает меня сильно». Повествователь, знавший его, свидетельствует: «Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки». Игрок, обуреваемый сильными страстями и наделенный огненным воображением, — это характер исторический.

Историчность типа сознания Германна подчеркнута и его почти фантастической и маниакальной мечтой составить себе капитал («Деньги, — вот чего алкала его душа!») и его эгоизмом, его активностью в достижении цели, его жестокостью в отношениях с людьми. Вот почему Томский сразу узнает в нем современный «романический тип». И уточняет свою мысль: «У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Наполеона он напоминает и Лизавете Ивановне.

Г. А. Гуковский дает точное исследование историчности этого характера: «Наполеон — это символ эры индивидуализма с ее аморализмом, самоутверждением, морями крови, это — гений века, рождающего безумие Германна. Наполеон — это кумир Жюльена Сореля и он же основание доктрины Раскольникова. Наполеон, его путь восхождения и вознесения своей воли над всеми людьми — это ярчайшее воплощение карьеры человека, победившего в битве жизни, это исторический символ и недостижимый образец всех юношей, отравленных горячкой века алчности, века жажды личного восхождения. Наполеону — оружие, Германну — деньги, такова ирония истории и трагедия Германнов»¹.

Ученый справедливо видит в Наполеоне исторический символ. Но Наполеон — реальная историческая фигура. Германн — художественный образ, громадное обобщение, обобщение ведущих тенденций нового, буржуазного времени, явлений не столько русской, сколько общеевро-

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 349.

пейской действительности. «Западный» колорит этого образа (национальность, фамилия, профессия) многозначен и многозначителен, он указывает на идейные и социальные истоки тех обстоятельств, которые порождают Наполеонов, это и раскрытие основ антигуманной философии и ее всеобщего характера для человечества, вступившего в буржуазную эру существования. Германн вдохновлен той же философией.

Пушкин имел возможность знакомиться с новым типом, не только наблюдая русскую жизнь, но и по его отражению в европейской литературе. Он высоко ценил роман Стендаля «Красное и черное», где был изображен один из «безвестных учеников Наполеона».

При исторической и типологической общности Жюльена Сореля и Германна пушкинский герой рисуется принципиально иначе. Глубокое отличие Германна от западного собрата обусловлено и национальными обстоятельствами жизни писателей, и различием их авторской позиции. Стендаль героизирует Сореля. Он исполнен сочувствия к трагической судьбе плебея, поздно родившегося и потому не сумевшего сполна реализовать свои способности, самоутвердиться в бурный период истории Франции. Внутренний мир Сореля драматически противоречив — он подчиняется законам пошлого эгоистического общества, действует в соответствии с ними и презирает эти законы и это общество. В нем сильны прекрасные начала человека, еще не погубившего свою личность. В отношениях с женщинами вдруг вспыхивают в нем сильные чувства, он испытывал минуты восторга и счастья любви. Сорель — честолюбец, но в конце пути он прозревает, ему открывается вся жестокость и преступность мира, который он стремился завоевать.

Пушкин «в хорошем романе» Стендаля отмечал «фальшивую декламацию». Б. В. Томашевский считал, что под этой декламацией Пушкин подразумевал «размышления Жюльена в тюрьме» и «замечания от автора»¹. Тюремные размышления Сореля и авторская позиция казались Пушкину фальшивыми оттого, что героизировался «ученик» Наполеона. Судьба людей этого типа сознания представлялась Пушкину иной.

Образ Германна стал художественным открытием Пушкина потому, что он обнаруживал не только

¹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 373.

социально-историческую обусловленность его философии жизни, но и личную вину, которая проявлялась в последовательном и жестоко надменном предательстве своей человеческой природы.

Германн не был обижен природой — он умен, энергичен, целеустремлен, смел и наделен железной волей и выдержкой. Игрок в душе, он мог подавлять испепелявшую его страсть и не садиться за карточный стол. Но время сформировало его убеждения, его идеал — деньги, капитал. Желание плебея «упрочить свою независимость» в аристократическом обществе обуславливало низменность поступков — накопительство. Получив в наследство «маленький капитал», он отдает деньги в рост и «не касается процентов», живет одним жалованьем, не позволяя себе «прихотей». Накопительство, расчет, умеренность — все это не «природные», но навязанные Германном самому себе черты характера.

И вдруг он слышит анекдот о трех верных картах... Подспудный процесс извращения натуры Германна в этой ситуации и проявляет себя. В Германне окончательно торжествует игрок — «что если старая графиня откроет мне свою тайну!... Почему ж не попробовать своего счастья?» Страсть игрока оказалась внутренне связанной с авантюризмом. Пушкин увидел, что именно буржуазная идеология порождает это сочетание: авантюристы всегда игроки по натуре; игрок по страсти неминуемо становится авантюристом.

В признании Германна уже первое предательство своей природы — он видит свое счастье в открытии тайны трех карт, которые принесут ему деньги...

Все остальные поступки Германна — последовательное отступничество от своей личности, чудовищная жестокость к самому себе. Как он рассчитывает добиться счастья? «Представиться ей (графине.— Г. М.), подбиться в ее милость,— пожалуй, сделаться ее любовником». Правила расчета откровенно аморальны — чего стоит эта готовность сделаться из корыстных целей любовником восьмидесяти-семилетней старухи. В этих размышлениях страшна не только сама искренность, но спокойный, деловой тон, как-ким высказываются эти планы и эти намерения...

Но остро расчетливый ум Германна отвергает этот путь, нет, не за его аморальность, но за его нереальность: «Но на это всё потребуется время — а ей восемьдесят семь лет, она может умереть через неделю, через два дня!»

Случай — увидел в окне дома графини «свежее личико» незнакомой девушки — «решил его участь», он встал на путь авантюры. Мгновенно созрел безнравственный план: проникнуть в дом графини с помощью «свежего личика», сделать неизвестного ему человека соучастником злодейства и заставить любой ценой графиню открыть ему тайну трех карт, умолив ее или пригрозив убить ее.

Осуществление плана — это холодное расчетливое и безжалостное выкорчевывание в себе всего человеческого. И начинается это с надругательства над чувством Лизаветы Ивановны. Способность любить — это для Пушкина главная мера человека. Германн не только не может любить, но способен надругаться над любовью. Пушкин глубже и точнее, чем Стендаль, понял тип сознания людей с профилем Наполеона. Любовный эпизод в «Пиковой даме» полемически соотнесен с изображением любви в «Красном и черном».

После истории с Лизаветой Ивановной — встреча с графиней является кульминацией игры-аферы Германна. Представ перед старой женщиной в ее спальне после полуночи, Германн осуществляет свой ранее намеченный план — «представиться ей, подбиться в ее милость». Увидев незнакомого мужчину, графиня не испугалась — ее «глаза оживились». Молодой офицер «представляется»: «Я не имею намерения вредить вам; я пришел умолять вас об одной милости». Обратим внимание на реакцию графини. Пушкин подчеркивает один мотив — молчание старухи. После первой фразы Германна Пушкин сообщает: «Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слышала. Германн вообразил, что она глуха, и, наклонясь над самым ее ухом, повторил ей то же самое. Старуха молчала по-прежнему».

Продолжая «подбиваться в ее милость», Германн начинает умолять выдать ему тайну трех карт. На эту речь, в первый и последний раз, графиня Томская живо реагирует и отвергает сказку о трех верных картах: «Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! это была шутка!»

Таково единственное показание живого свидетеля давних событий, который в рассказе Томского представлял персонажем легенды. Признание графини разрушает легенду. Вряд ли можно сомневаться в правдивости ее слов. К тому же старый человек клянется, что версия с

тремя картами была шуткой. Невозможно полагать, что графиня хитрит, обманывает, изворачивается, не желая выдать тайну. Ей нечего выдавать — тайны не было. Тайна существовала для Германна, для Томского и его друзей. Ум графини формировался в скептическом XVIII веке, в 1770-е годы в России было распространено вольтерьянство, и появившаяся в Париже молодая графиня, конечно, была настроена в духе времени. Ее отношения с богатым Сен-Жерменом были известны. «Бабушка до сих пор любит его без памяти», — свидетельствует Томский-внук. Об этом ясно сказано в повести — она проиграла, муж отказался платить, тогда она и попросила денег у Сен-Жермена. Он ответил, что «может услужить этой суммою». Проигравшая графиня уплатила карточный долг, а так как имя Сен-Жермена было окутано тайной, то, видимо, тогда же и возникла эта легендарная версия о трех картах как шутка: известный авантюрист и мистик открыл московской Венере тайну трех карт!

Для Пушкина принципиально важно, чтобы читатель понял — не было тайны! Графиня сама поклялась, что весь этот разговор о трех картах — шутка. Тайна эта — мираж, «сказка», старинный «анекдот». Существенно и то, что в эту тайну поверил расчетливый Германн. Ему чужда вера в потусторонние силы, но страсть игрока и авантюризм натуры взяли верх — он поддался соблазну мгновенно разбогатеть. И в этом — исторически и социально обусловленные черты характера и убеждений Германна. Погоня за призрачной тайной, которая должна открыть путь к счастью — капиталу, — выражает существенную сторону образа Германна.

Значительность признания графини Томской подчеркнута и дальнейшим ходом событий. Клятва графини возмутила Германна: «Этим нечего шутить, — возразил сердито Германн». Он не мог поверить графине — ее признание выбивало из-под его авантюры основание. Но и здесь в действие был приведен азарт игрока — он застил глаза, разум и совесть Германна, он делал его глухим к доводам разума. Оттого игрок изменяет тактику — он перестал умолять и начал требовать: «Можете ли вы... назначить мне эти три верные карты?» Как же отнеслась к его грозному тону графиня? Повествователь свидетельствует: «Графиня молчала...» Германна это не смутило — он стал настойчиво добиваться выдачи ему тайны трех карт. Подбирая все новые и новые аргументы: «Я не мот;

я знаю цену деньгам. Ваши три карты для меня не пропадут. Ну!..

Он остановился и с трепетом ожидал ее ответа». Повествователь вновь констатирует: «Графиня молчала...»

Германн еще раз меняет тактику: ему кажется, что надо вновь и вновь умолять графиню, взывать к ее прошлому, напоминать ей о давно прошедшем, о годах увлечений и счастья: «сердце ваше знало чувство любви», «умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери,— всем, что ни есть святого в жизни,— не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну». «Старуха не отвечала ни слова».

В монологической форме Пушкин передал поединок представителей двух эпох, двух сознаний, двух воль. Форма монологического построения сцены поединка Германна и графини глубоко содержательна. Ее смысл — демонстрация убийственности эгоизма, азарта авантюриста. Напомню, что характер монолога все время меняется — он обостряется, ожесточается и наконец превращается в грубую угрозу, в готовность убить сопротивляющегося его воле человека. Германн кричит: «Старая ведьма!.. Так я ж заставлю тебя отвечать... С этим словом он вынул из кармана пистолет».

Графиня оставалась безмолвной — она скончалась от перенапряжения, от испуга. За ее молчанием угадывается душевная сила, надменность и презрение аристократки к подлым действиям плебея. На первый же приступ ночного незнакомца, ворвавшегося к ней в спальню, она ответила признанием — сказала правду, клятвой рассеяла чад легенды. Ей не поверили, и она замолчала.

Германн пришел к графине, чтобы узнать тайну,— следовательно, предполагалась диалогическая форма встречи. Диалог связывает двух людей, даже противников. Графиня, сказав правду, замолчала. Диалог превратился в монолог. Монологизм этой сцены отчетливо выявляет эгоистическую замкнутость Германна.

При всем лаконизме повествования Пушкин находит экономные, но выразительные средства психологического раскрытия духовного мира Германна. Уже в рассмотренных сценах мы обнаруживаем нравственную глухоту инженерного офицера, его убийственную сосредоточенность на себе, которая не допускает возможности прислушаться к мнению другого человека.

Но Пушкин стремится проникнуть в самые скрытые,

тайные глубины духа Германна. Вот он, воровски проникший к графине в дом, стоит в ее спальне. Умный, способный к критической самооценке своих поступков, он слышит шаги идущей к себе Лизаветы Ивановны, которую он обманул. «Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел».

Германн — живой человек, а не бездушная машина; у него есть совесть, но она подвластна его идеалу, который действует деспотически. Голос совести иногда может, хотя и глухо, дать о себе знать, но тут же будет беспощадно подавлен и заглушен. Так было перед объяснением с графиней. Но после его угрозы она умерла. Германн понимает свою вину. Он сообщает Лизавете Ивановне: «Графиня умерла... И кажется,— продолжал Германн,— я причиною ее смерти». Лизавета Ивановна поняла, что «была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии».

Германн видит слезы, понимает горе и отчаяние Лизаветы Ивановны. Что же он испытывает после убийства, глядя на оскорбленную и обманутую им девушку? Пушкин сознательно создает психологически напряженную ситуацию, которая позволила бы открыть самое тайное его души, скрытое даже от самого себя. «Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе».

Душа Германна высвечена Пушкиным, но мы не увидели там больной совести. Удивительна и страшна эта безжизненная, как пожарище, душа Германна, ничто живое не растет на ней. Ничто? Но ведь сказано же ясно, что «сердце его также терзалось...». Сердце Германна способно терзаться? Чем же оно терзалось в эту минуту? «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал он обогащения». Лизавета Ивановна как бы подслушала тайный голос скорби Германна: «Вы чудовище! — сказала наконец Лизавета Ивановна».

Произошло саморазоблачение: нас подвели к самому краю страшной бездны — бездны души человека, предающего свою человеческую природу. Предательство это — одно из самых изуверских преступлений буржуазного века; хозяева нового правопорядка превратили возрожденче-

скую философию индивидуализма в отравленное оружие растления человека. Судьба Германна психологически достоверно раскрывала гибельность индивидуализма для человека. Он не только растлеивает личность, но порождает яростную и слепую жажду саморазрушения, обуславливая предательство своей природы.

Новый век навязал Германну свой идеал жизни. Но обстоятельства не вынуждали его к предательству, к преступлению. Потому Германн не жертва общества, где начинают властвовать деньги, но носитель его идеологии, типичная фигура современности, принадлежащая к племени людей с профилем Наполеона. В готовности Германна убить в себе все человеческое во имя обретения призрачного счастья, имя которому капитал, — вина Германна, которой нет оправдания. «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого», — таков эпитафия к главе, где обнаруживается бесстыдная игра Германна с чувствами Лизаветы Ивановны. Потому Германн — сам источник зла в обществе, человек, способный совершать преступления, жестокий практик бесчеловечного общества, избравший эгоизм средством своего самоутверждения.

Прав Г. А. Гуковский, увидевший в образе Германна последнее звено пушкинской борьбы с романтизмом, с извращением им философии человека. «Германн действительно романтик, окаменевший душой, отвергнувший все нормы зла и добра ради единственного блага — торжества своего „я“». Германн не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой графине. «В этом суть пушкинского анализа романтизма в образе Германна; он не только органически сочетается с филистерством накопителя, его глубочайшая основа в душе Германна — эгоизм, а в условиях общественной среды, в которую поставлен Германн, эгоизм приобретает черты маниакальной жажды денег». «Все это вовсе не «снижает» образ Германна, не делает его мелким; он остается титаническим образом, ибо зло, заключенное в нем и губящее его, не пошлый порок отдельной личности, а дух эпохи, властитель мира, современный Мефистофель, или, что то же, смысл легенды о Наполеоне»¹.

И в этом, добавлю от себя, еще одна черта символического образа Германна. Призрачность и безумие

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с 348—349.

дикой погони Германна за тайной трех карт, которая должна принести ему богатство, с особой яркостью высвечивается обнаружением, что тайны нет, что вся эта история с картами — простая шутка... Расчетливый и жестокий человек с профилем Наполеона напролом, не щадя окружающих людей, рвется к тайне — символу его счастья, а ее — тайны — нет! И все его усилия, предательства — ни к чему, впереди ничего нет, пустота, черная дыра неминуемой катастрофы. Вся эта коллизия глубоко символична.

Оттого все поступки Германна носят двойственный характер, они таят в себе и идею возмездия. Художественно, как мы увидим, оно могло быть выражено символически. Раскрывая неизбежность катастрофы Германна, Пушкин тем самым осуждает своего героя и его философию. Пушкин всю жизнь защищал высокий возрожденческий идеал человека, он умел видеть великое в человеке, даже если оно не проявляет себя, если оказывается забитым. Пушкин видел, что наступает эпоха торжества извращенного эгоизма, и все же был убежден, что человек способен противостоять этому наваждению. Вот почему он счел необходимым открыто противопоставить свои убеждения стремлению современных французских романистов утверждать окончательную победу эгоизма над человеком. В 1836 году он высказал свое мнение в «Современнике»: «Нынешние», современные французские романисты «любят выставлять порок всегда и везде торжествующим, и в сердце человеческого обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие».

Образ Германна, типологически близкий к тем образам, которые в это время создавали французские романисты, оказывался и полемическим по отношению к ним. В сердце Германна восторжествовала струна эгоизма, но все же человеческая природа не приняла в конце концов этой философии, восстала против нее — и Германн сходит с ума. «Бунт» природы вывел Германна из большой игры, игры-жизни. Дальнейшее торжество эгоизма, эгоистической «струны» остановлено раз и навсегда. Германн страшной ценой высвобождается из плена эгоизма: он становится сумасшедшим. Тем самым исключается сама возможность продолжения жизни преступника. Потому-то повесть и кончается сумасшествием Германна.

Действительным же концом истории авантюры Германна было возмездие, и оно наступило в момент катастрофы. Проигрыш оттого, что Германн «обдернулся», — это возмездие и подлинный конец интриги — погони за тайной трех карт. Финал этот закономерен в жизненной игре Германна. Катастрофа оказывалась убийственно неотразимым свидетельством безумия и бессмысленности его идеала и исповедуемой им философии эгоизма. Тем самым Пушкин предупреждал человечество, разрушая легенду о наполеонизме как пути истинного самоутверждения личности, опровергал прославленный миф о всепобеждающем характере философии наполеонизма.

Трагизм судьбы Германна, с другой стороны, убеждал, что человек может противостоять эгоизму и не совершать преступления, не предавать своей природы. Величие человека именно в его способности не допускать торжества двух струн в сердце — эгоизма и тщеславия, в возможности обрести третью струну — нравственную свободу, обусловленную верностью своей природе, своей личности. Пушкин убедительно показал, что нельзя смешивать идеал свободы личности с идеей эгоизма.

Создавая образ Германна, Пушкин решал всемирные проблемы. Колоссальное лицо человека с профилем Наполеона воплощало не только русские обстоятельства жизни, но и эпоху буржуазного века. Эту всемирность Пушкина, его возраставший из года в год интерес к жизни и проблемам Запада, иное их решение по сравнению с европейскими писателями отлично почувствовал Герцен. Отличия эти прежде всего проявлялись в понимании человека. Пушкину, писал он, «были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился»¹.

Открыть и выписать образ такого масштаба, такой содержательности, такой многозначности можно было, только опираясь на присущие символу, как инструменту познания и обобщения, свойства и признаки. Выше уже говорилось, что в основании поэтики повести лежит символическое начало. Верхний стилевой слой связан с карточной символикой — игрецкой и гадательной. Но символично и контрастное сопоставление Парижа кануна революции и Петербурга после дворянской революции. Многозначны и потому символичны некоторые, кажущиеся

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 203.

фантастическими события: видения быть не может, а Германн его видел, графиня не выдавала и не могла выдать тайны трех карт (ведь этой тайны не было), а Германн ее «узнал». Случай или опять тайна, что две карты выиграли? Отчего «обдернулся» Германн?

Но главным и определяющим всю структуру повести, конечно, является образ-символ Германна. Он тот мощный генератор, который вырабатывал энергию символических средств познания людей и событий, обобщения громадных социальных и нравственных явлений эпохи.

У Пушкина игра стала символом — она конкретно определила судьбу Германна и в то же время выражала сокрытую сущность буржуазного правопорядка, предлагающего всем равные возможности играть. Игра-символ выявляла азарт и авантюризм как норму поведения человека. Она же вскрывала призрачный характер бешеной активности игрока. В случае удачи он обретал деньги, звания, благополучие. Но это не было деятельностью, нужной людям. Ничего не создавалось, ничто не служило добру, ничто не облегчало жизнь страны, народа, отдельного человека. Оттого первым художественным образом Пушкина, выражавшим суть наступившего «ужасного века», стал ростовщик. Теперь — игрок. Сразу же после «Пиковой дамы» Пушкин передал Гоголю идею романа, подсаказав образ приобретателя, авантюриста, занятого аферой — скупкой мертвых душ.

Игра как символ предсказывала возможность неизбежного поражения в поединке. Так в судьбе Германна-игрока проигрыш, поражение было запрограммировано самой жизнью-игрой. Оттого неминуемо он должен был «обдернуться». Символичность игры вскрывает тайные пружины нового общества. Финансовые спекуляции — подобно карточным играм — держатся на случае, на зыбком основании хищной борьбы противников. Материальным символом буржуазного правопорядка с его финансовыми спекуляциями и денежными аферами является биржа. На бирже играют. Игроки обречены на выигрыш или проигрыш. Все зависит от удачи, от случая, от азарта, от авантюризма.

Германн-игрок соотнесен с Наполеоном. Жизнь человека-легенды, символа буржуазного XIX века, определялась азартной игрой, авантюризмом. Тысячам больших и малых финансовых дельцов — жадным до власти и денег

людям — суждено было так или иначе «обдернуться» в решительный момент своей жизни. Как «обдернулся» Наполеон, и тоже в момент своей самой азартной ставки.

* * *

Поэтика «Пиковой дамы», основанная на символических образах, символических ситуациях и символических обобщениях (французская и русская аристократия, Париж и Петербург, игра как символ и т. д.), определила особый, и тоже в конечном счете символический, характер всей структуры повести, ее композиции. В самом деле, внимательное чтение, глубокое доверие не только к каждому слову, но и к принципам построения повести, позволит увидеть особый характер этой композиции — ее закрытый характер.

Что это значит? Вспомним ход событий в «Пиковой даме»: она начинается с конкретно-будничного, обычного, характерного для повседневности факта: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». А вот чем она завершается: «Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор. — Славно спонтировал! — говорили игроки. — Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом».

Уже это «кольцевое» обрамление — символично: жизнь столичной русской аристократии — неизменна, традиционна, убийственно стабильна, неукоснительно течет по проложенному историей руслу. Вдруг в эту жизнь ворвался со своими страстями плебей Германн. Он нарушил на мгновение заведенный распорядок быта этого общества. Так брошенный в тихую заводь озера камень вызывает круги на воде. Камень идет ко дну, круги, достигнув берегов, расходятся — и вновь на озере тишь и гладь, будто ничего и не случилось.

И в повести — не линейный характер построения событий, а кольцевой, замкнутый: события исторические и современные движутся по замкнутому кругу.

Эта круговая замкнутость композиции подчеркнута и неожиданным завершением повести — несколькими строками Заключения, которое может выглядеть эпилогом. Но это не эпилог, ибо, по существу, Пушкин сообщает не о дальнейшей судьбе героев, а о деспотической власти уклада дворянской жизни, который, подмяв индивидуаль-

ную волю человека, формирует его идеалы, его поступки, его поведение. Оттого и сообщает Пушкин: Томского произвели в ротмистры, и он женился на княжне Полине. По тому же кругу движется и Лизавета Ивановна, — выйдя замуж, она взяла к себе родственницу в качестве воспитанницы. Тут же сообщаются важные сведения о муже Лизаветы Ивановны: «он где-то служит и имеет порядочное состояние», истоки которого обнажены: «он сын бывшего управителя у старой графини».

В этом мире застойной жизни аристократии и ее окружения один Германн — человек действующий, не желающий смиряться с уготовленной ему судьбой, жаждущий завоевать мир, бросающий вызов сложившимся социальным условиям, которые не допускают его в господствующее сословие. Но его активность, его борьба бесперспективны — средства, избранные им, человеконенавистнический эгоизм ведут к гибели. Единственный, кто в этом обществе задумывался о жизни, кто дерзко выступал против враждебных ему обстоятельств — Германн, — оказался одиноким и в конце пути окончательно выпал из-под власти этих обстоятельств. Другие герои — Чекалинский, Томский и Лизавета Ивановна со своим богатым и преуспевающим мужем, человеком новой формации, — рабы среды и уставов жизни, даже не задумывающиеся над тем, куда их влечет рок. А Германн сошел с ума...

Вряд ли сумасшествие Германна случайно. Именно в эти годы тема сумасшествия — одна из важнейших в господствующей романтической литературе. Концепция безумия романтиков чужда Пушкину. Два великих произведения, написанных в Болдине, «Медный всадник» и «Пиковая дама», заканчивались сумасшествием героев. Сумасшествие Евгения — неравный спор с деспотической властью. Оно высвобождало личность из унижающего ее плена смиренности.

Сумасшествие Германна иного типа, это тяжкая болезнь — потеря рассудка, а не романтическое обретение свободы. Оттого Пушкин четко и категорически определил свою позицию в этом вопросе: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере...» Расстройство сознания Германна — так, как оно описано Пушкиным, — это *безумие* в медицинском смысле слова. Но слово это многозначно: прежде всего должно понимать и отличать два главные его значения. Безумие — это и сумасше-

ствие (помешательство), и безрассудство, «дурь», действия, поступки и идеалы, лишённые высокого смысла, человечности. Жизнь Германна, его поступки и исповедуемые им идеалы оцениваются автором с учетом существовавших в ту эпоху данных двух значений слова «безумие». Идеалы Германна, его погоня за призрачной тайной — это безумие-безрассудство, «дурь». Мир, развративший Германна и убивший в нем личность, так же безумен. Оттого здесь эта характеристика безумия — идеологическая.

Всем ходом событий и логикой развития главного характера повести Пушкин устанавливает внутренне обоснованную связь между безумием как категорией идеологической и безумием как категорией патологической.

Следует помнить, что повторяемые Германном в Обуховской больнице три слова (название трех карт) — многозначны. Он бормочет в состоянии бреда то, что маниакально повторял еще не будучи в больнице. Последняя, шестая глава начинается с описания состояния Германна, психическое возбуждение которого достигло крайней степени: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи».

Мысль о своей нравственной вине перед графиней была вытеснена «сказкой трех верных карт». Все мысли его слились в одну — «воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила». Тайна — это три карты, которые, как казалось ему, открыла графиня. Оттого «тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червоная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка. Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды...»

Безумно-бредовая идея — скорее реализовать тайну и обогатиться, «вынудить клад у очарованной фортуны» уже становилась манией (болезненным психическим расстройством), которую в начале XIX века обозначали как систематизированный бред. После проигрыша — нервного потрясения — человеческий разум не выдержал натиска безумного мира. Безумие идеологическое стало безумием патологическим.

Сидя в больнице, Германн повторяет как будто бы те же три слова — «тройка, семерка, туз». До сумасшествия это было символическим выражением идеи выигрыша и обогащения. Сумасшедший Германн удваивает маниакальную формулу заклинания — к первой группе карт добавляется другая: «Тройка, семерка, дама», которая обозначает символически проигрыш, катастрофу игрока. Теперь неподвижная идея, деспотически вытеснившая все другие мысли из больного сознания, стала иной — идеей неминуемого проигрыша. Три последние карты утверждали фатальную неизбежность поражения после первых удач. Вместо туза обязательно выйдет дама, игрок в решающий момент «обдернется». В бреде сумасшедшего Германна раскрывалась правда безумного мира, где жестоко господствовали деньги. Сумасшествие Германна было предупреждением человечеству.

Из сказанного ясно, что сумасшествие Германна не романтического типа, что у Пушкина оно, будучи реалистически точным, обрело символическое значение. Однако отблеск романтической концепции безумия как освобождения от норм и законов пошлой, ничтожной, жестокой и бесчеловечной жизни современного общества все же заметен на облике сумасшедшего Германна. Ведь в ту пору, когда писал Пушкин повесть, популярная тема сумасшествия в литературе создавала особую атмосферу восприятия «Пиковой дамы» читателями. Может быть, именно ореол романтического сумасшествия и смягчает несколько мрачные краски, которыми нарисован Германн?

И не потому ли (все тот же ореол!) образ Германна, с такой беспощадностью нарисованный Пушкиным, не вызывает у нас ни ненависти, ни ужаса, ни презрения? Не оттого ли рождается у нас в душе безответное сострадание к несчастному, сидящему в Обуховской больнице и как бы в наказание себе и назидание другим повторяющему название трех карт, созданных его воспаленным воображением и погубивших его: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...»?



Глава третья

ПОСЛЕ БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ
1833 ГОДА

Спор с Радищевым
«Песни западных славян»
«Путешествие в Арзрум» и «Пир Петра
Первого»

1

Из Болдина в Петербург Пушкин вернулся в ноябре 1833 года. Нужно было немедленно приступить к изданию написанных осенью сочинений. «Пиковая дама» и «Сказка о рыбаке и рыбке» прошли через цензурные препоны. С трудом цензура пропустила поэму «Анджело». «Медный всадник» был возвращен Николаем I с серьезными замечаниями. Без исправления поэмы по царским указаниям печатать ее было нельзя. Пушкин попытался было кое-что изменить, но в конце концов бросил работу: он понимал, что спасти «Медный всадник» можно было только ценой исключения из текста сцены бунта. Пойти на это он не мог — от публикации поэмы пришлось отказаться.

Главной заботой в 1834 году оказалась подготовка рукописи «Истории Пугачева» к публикации: пришлось кое-что исправить в тексте в соответствии с замечаниями царя, появились новые материалы, которые Пушкин счел необходимым включить в свою книгу; потом пошли корректуры. «История Пугачева» вышла из печати в конце года.

«История Пугачева», обогатившая Пушкина бесценным опытом и фундаментальностью выводов из художественного исследования гражданской войны XVIII века, не давала ответов на многие большие вопросы — и прежде всего о пути и средствах уничтожения в России рабства. Драма Пушкина состояла и в том, что ответить на вопросы,

такие важные для него, он не мог, но при этом, не отказываясь от их решения, продолжал настойчиво и мучительно искать истины, которые только и могли пролить свет на будущее родины и помочь определить свое место поэта в движении народа к свободе и счастью.

Вот почему в поисках ответа Пушкин обращается к книге А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Радищев отверг надежды на монарха, на дворян и решительно заявил, что спасение России в народной революции, что только народ, отягощенный рабством, обеспечит будущее родины, завоюет в вооруженном восстании свободу, что народ, нравственно обновляясь в ходе революции, сумеет выдвинуть из своей среды будущих деятелей государства и культуры.

Бурные события истории человечества конца XVIII и первых трех десятилетий XIX века отделяли книгу Радищева от замысла Пушкина. За это время не только совершились и победили американская и французская революции, но и утвердились новые буржуазные государства, в которых появились массы обездоленных, несчастных, несвободных тружеников, «работников», обманутых революциями, сложилась новая цивилизация с ее культом денег, эгоизма, погони за благополучием и достатком...

Пушкин был убежден, что России предстоит идти своим путем, но каким?.. В России нет буржуазии, но, помимо поработанного и мятежного крестьянства, в России есть дворянство, которое тоже выдвигало из своей среды передовых и революционных деятелей. В ином историческом и социальном контексте перед Пушкиным вставал вопрос о дворянстве. При всех изменившихся взглядах на его роль в общественной жизни России Пушкин все же в послеболдинский год своей жизни не мог до конца преодолеть надежды на лучших дворян в подготовке и свершении будущего, спасительного для России общественного акта.

Так созрело решение писать ответ на книгу Радищева. Это в то же время означало сознательное включение в современность, как актуальных, идей Радищева, его опыта, его исторических обобщений русской и западноевропейской социальной и политической действительности. Тем самым Пушкин подчеркивал необходимость учета национальной традиции общественной, освободительной и литературной мысли, говорил о преемственности,

реализуя то, что не сделал в свое время Бестужев, исключивший Радищева из обзора истории русской литературы конца XVIII и начала XIX века. Тогда — в 1823 году — Пушкин писал Бестужеву: «Как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?» Пушкин помнил Радищева всю жизнь и решил в 1834 году напомнить о нем всей России.

Но задуманный ответ Радищеву оказывался одновременно и спором с ним, спором с нового исторического рубежа. Главным в этом споре-ответе было желание пригласить современных читателей к размышлению над самыми нужными проблемами настоящего и будущего России, от решения которых зависит в конечном счете вся жизнь — государства и личности, народа и русской культуры, быта и бытия русского человека.

Задуманная и начатая в конце 1833 года книга получила редакторское название «Путешествие из Москвы в Петербург». Редакторское название (когда нет авторского) не всегда точно передает содержание и форму произведения. В данном случае оно на редкость точно характеризует замысел Пушкина, подчеркивает избрание им того же, что и у радищевской книги, жанра — описания путешествия. Более того, оно указывает на композиционный принцип задуманной Пушкиным книги — пустить своего Путешественника по маршруту радищевского Путешественника только в обратном направлении — из Москвы в Петербург¹.

«Обратный маршрут» и внешне указывал на полемичность пушкинского повествования. Эта полемичность обуславливалась прежде всего избранием в качестве главного персонажа — Путешественника (как и у Радище-

¹ За последние шестьдесят лет советские исследователи неоднократно обращались к «Путешествию из Москвы в Петербург», рассматривая его как важный документ, характеризующий отношение Пушкина к Радищеву. См., например: Сакулин П. Н. Пушкин и Радищев (М., 1920); Макогоненко Г. П. Пушкин и Радищев (Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1936, № 33. Сер. филол. наук, вып. 2); Мейлах Б. С. «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина (Изв. ОЛЯ АН СССР, 1949, № 3); Степанов Н. Л. Пушкин и Радищев. (М., 1949); Оксман Ю. Г. Проблематика «Истории Пугачева» в свете «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. (Научн. ежегодник Саратовского гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, 1955); его же: Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка». — В кн.: Пушкин А. С. Капитанская дочка. (М., 1964).

ва), который выступал и повествователем-рассказчиком¹. Оба путешественника — дворяне, оба во время пути под влиянием увиденного, пережитого, узнанного (из разговоров со встреченными людьми, из наблюдений над жизнью крестьян, из прочитанного в пути и т. д.) проделывают эволюцию. Радищевский Путешественник пришел к пониманию народа как единственной силы, способной покончить с рабством и завоевать свободу России. К чему должен был прийти Путешественник, ехавший из Москвы в Петербург, Пушкин не знал: ответ предстояло найти в «пути» — в процессе работы, в том споре с книгой Радищева, который непрестанно приходилось заводить.

Данным обстоятельством и объясняется особая природа пушкинского произведения — оно строилось на включении в него текста радищевского «Путешествия». Пушкинский рассказчик сразу же раскрыл свою позицию, свой замысел: отправившись в дорогу, «взял с собою «Путешествие» Радищева», читать «начал книгу с последней главы и, таким образом, заставил Радищева путешествовать со мною из Москвы в Петербург».

Пушкин опять прибегнул к своему уже испытанному приему «работы» с чужим текстом. Тем самым открывалась возможность в споре, который вел Путешественник с Радищевым, выявить свой, отличный от повествователя, взгляд на возникавшие проблемы, высказать свою позицию — позицию Автора.

Решающую роль источника сведений о России и Западе, источника, включавшего в себя не только конкретные и точные наблюдения и факты, но и обобщения увиденного, узнанного и познанного, сомнения и проблемные решения, — играл текст радищевской книги. Пушкинский Путешественник оказывался обязанным высказать свое мнение о прочитанном у Радищева. Определял же, какой текст попадает в сферу внимания Путешественника, — Пушкин. Потому чрезвычайно важно знать, что «давал» Пушкин своему Путешественнику из радищевской книги, на что заставлял обращать внимание, а что опускал, какими проблемами он определял диалог

¹ Подробнее см. в моей статье «Пушкин и Радищев», где впервые показано, что повествователем является не Пушкин, а Путешественник.

Путешественника с героем радищевской книги и какие сомнения заставлял его высказывать, демонстрируя искреннюю невозможность его выбраться из того идейного тупика, куда заводили обострившиеся социальные противоречия России. Вот почему для понимания позиции Автора важно выяснить, что Пушкин включал из радищевской книги в свое «Путешествие», что исключал и почему...

«Путешествие» Радищева кончалось констатацией факта — герой прибыл в Москву: «Путешествие» Пушкина открывалось главой «Шоссе» — своего рода вступлением в книгу, в котором повествователь объяснил причину своего путешествия и избрания радищевской книги в качестве «дорожного товарища». Здесь мы узнаем подробности жизни и убеждений новейшего Путешественника. Следующая глава, «Москва», не имеет аналога у Радищева — она знакомит нас с взглядами Путешественника на «присмирившую Москву», утратившую свой аристократический блеск, на дворянство, особенно древнее.

Глава «Ломоносов» соотносится с той частью радищевской главы «Черная Грязь», в которой помещено «Слово о Ломоносове». Затем Пушкин помещает маленькую главку «Браки», полемическую по отношению к мыслям, высказанным в начале «Черной Гязи». Радищев, описывая несчастные браки крестьян, совершаемые по прихоти помещиков, заклеил этот произвол: «Здесь я видел также изрядный опыт самовластия дворянского над крестьянами». Пушкинский повествователь цитирует Радищева, но смягчает его выводы. «Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни...» Признавая, что «неволя браков давнее зло», повествователь «осмеливается» советовать правительству: «Возраст, назначенный законным сроком для вступления в брак, мог бы для женского пола быть уменьшен. Пятнадцатилетняя девка и в нашем климате уже *на выдани*, а крестьянские семейства нуждаются в работницах». Пушкин заставил повествователя откровенно высказать свою помещичью позицию в этом вопросе в самом начале «Путешествия».

«Русская изба» у Пушкина соответствует «Пешкам» у Радищева, у которого здесь резкий выпад против дворян-помещиков: «Звери алчные, пиявицы ненасытные...»

«Пешки» заканчивались угрозой дворянину-деспоту: «Но не ласкайся безвозмездием...»¹

Пушкинский повествователь решительно вступает в полемику с Радищевым. Начинает он с иронического пересказа начала главы: «Радищев съел кусок говядины и выпил чашку кофею. Он пользуется сим случаем, дабы упомянуть о несчастных африканских невольниках, и ту-жит о судьбе русского крестьянина, не употребляющего сахара. Всё это было тогдашним модным краснословием». Помещичий взгляд Путешественника проявляется последовательно: «Радищев начертал карикатуру», крестьяне не голодают, дома удобны и в них есть то, «что англичане называют comfort», их «повинности вообще не тягостны. Подушная платится миром; барщина определена законом, оброк не разорителен...»². Свое мнение о благополучии русского крестьянина (характерно, что он нигде не называется крепостным, рабом!) повествователь обосновывает следующей фундаментальной мыслью: «Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения... Благосостояние крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков; это очевидно для всякого».

Действительно, довольно много было передовых русских дворян в конце XVIII и в первые десятилетия XIX столетия, которые придерживались этих взглядов. В 1829 году эта мысль была близка Пушкину («Роман в письмах»). Не случайно подобный взгляд уживался с просветительским тезисом: «Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени, и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от

¹ Радищев А. Н. Избр. соч. Л., 1952, с. 187, 188. В дальнейшем в этой главе ссылки указаны в тексте.

² Благополучие русского крестьянина рисуется в соотношении его жизни с жизнью французских крестьян прошлого века — до революции! — и современных английских фабричных работников. Характерно, что в черновой редакции сравнение с английскими работниками и панегирическое описание жизни русского крестьянина делает англичанин, с которым происходит встреча на дороге. Разговор с англичанином не был выдуман, действительно такой разговор происходил у Пушкина в 1831 году с Френклендом; в следующем году Френкленд опубликовал свой разговор с Пушкиным (см.: К а з а н с к и й Б. Разговор с англичанином. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М. — Л., 1936). В окончательной редакции Пушкин отказался от эпизода встречи с англичанином и все его рассуждения передал своему повествователю. Тем самым не только более определенной стала позиция Путешественника, но и его независимость от Пушкина.

одного улучшения нравов без насильственных потрясений политических, страшных для человечества»¹.

Повествователь не просветитель — он дворянин, помещик, но придерживается широко распространенных передовых взглядов, оттого он и верит, что отношения крестьян и дворян не носят антагонистического характера, благополучие и тех и других взаимосвязано. Противник «насильственных потрясений», он придерживался просветительского убеждения, что только мирное развитие обеспечит изменение нравов, с которым и наступят желанные всем «прочнейшие изменения».

Так в первых главах повествователь противопоставляет просветительскую концепцию революционной — радищевской. С этих позиций и шел спор.

Следующей радищевской главе «Клин» соответствовала пушкинская — «Слепой». Повествователь иронизирует над сентиментальным описанием встречи со слепым певцом, называет все это «пустословием». Очередную радищевскую главу «Завидово» Пушкин опускает — в ней сатирически изображаются «блаженствующие в единовластных правлениях вельможи». Повествователь опровергнуть радищевский взгляд не мог, а соглашаться с ним не хотел.

Еще больше трудностей возникло у Пушкина в связи со следующей главой «Путешествия из Петербурга в Москву» — «Городня». В ней не только описывается тягчайшая повинность крестьян — рекрутчина и злоупотребления помещиков в этой связи, но и делается программный для радищевского путешественника вывод о неизбежности народной революции.

Пушкин сохраняет своему Путешественнику только мотив рекрутчины. Он дает обширную цитату из Радищева, сопровождая ее своим заключением: «Рекрутство наше

¹ Данная формула имеет программный характер в устах Путешественника-дворянина, ведущего спор с Радищевым. Среди пушкинистов распространено мнение, что подобного же взгляда придерживается и Гринев в «Капитанской дочке». Исследователи утверждают, что Пушкин счел нужным перенести важную для него мысль из брошенного произведения в роман, который готовил к публикации. Потому высказывание Гринева определяют как «автоцитату» Пушкина. В действительности все было сложнее. Сентенция Гринева не является автоцитатой, и это очень важно, поскольку свидетельствует об изменившихся взглядах Пушкина на данный предмет. См. об этом подробнее в четвертой главе при анализе «Капитанской дочки» (с. 368—369).

тяжело; лицемерить нечего». Но тут же порывает с логикой радищевского рассказа и отказывается даже реагировать на высказанные Путешественником мысли — он просто заговорил совсем о другом, с радищевским текстом никак не связанном. Посмотрим, как это сделано.

Возмущение деспотизмом властей и злоупотреблениями помещиков обуславливает суждение Радищева о неизбежности народной революции, которая покончит с преступным режимом и утвердит свободу в России. Радищевский Путешественник мечтает о времени, когда рабы оковами своими разбили бы главы «бесчеловечных своих господ», когда на место «избитого племени» вышли бы из народной среды другие деятели, «других о себе мыслей и права угнетения лишены». Но Путешественник знает, что победа революции — дело далекого будущего: «Я зрю сквозь целое столетие».

Пушкинский повествователь рассказывает совсем о другом — его беспокоит закон о сроках военной службы, устанавливающий слишком краткий ее срок — 15 лет! Подобная «кратковременность службы, в течение 15 лет, делает из всего народа одних солдат. В случае народных мятежей мещане бьются, как солдаты; солдаты плачут и толкуют, как мещане». Чтобы обезопасить себя от народных мятежей, нужно увеличить срок службы: «Русский солдат, на 24 года отторженный от среды своих сограждан, делается чужд всему, кроме своему долгу...»

В чем причина «ухода» повествователя от прямого разговора о будущей народной революции, предсказанной в «Городне» Радищевым? Ведь убеждения повествователя ясны — он противник революции, и здесь, правда, косвенно, он высказывает соображения, как предупредить «народные мятежи». Рассуждения Радищева о революции Пушкиным исключены из сферы внимания Путешественника. Его герой, несомненно, опроверг бы радищевскую концепцию, Пушкин же, понимая закономерность возникновения революций, не мог по-радищевски призывать к ней: свою позицию он не мог высказать, она не была ему ясна, — а доказательства в опровержение радищевской концепции приводить не хотел. Оттого он предпочел уйти от острой проблемы.

Из Городни повествователь попадает в Тверь — у Радищева глава с тем же названием посвящена анализу-пересказу революционной оды «Вольность», которому предшествует рассуждение о русском стихосложении.

Пушкинский повествователь свою главу называет «Русское стихосложение» и включает в нее большую цитату из радищевского «Путешествия», снабжая ее небольшим комментарием. Повествователь положительно оценивает поэтические опыты Радищева и его усилия «переменить русское стихосложение». Назвав Радищева «нововводителем в душе», он признает его изучение перевода «Телемахида», сделанного Тредиаковским, «замечательным».

Ода «Вольность», занимающая главное место в радищевской главе, исключается Пушкиным из сферы внимания своего Путешественника, для него она не служит источником определенных социально-политических впечатлений. Естественно, и в данном случае возникает вопрос — почему? Вряд ли подобное исключение можно объяснить цензурными соображениями. Если бы Пушкин ими руководствовался, он бы вообще не брался за осуществление замысла — включить в свое произведение текст осужденной самодержавием книги, перепечатать которую не разрешил ни Александр I, ни Николай I.

Думаю, что исключение мотивировалось убеждениями Пушкина. В оде «Вольность» Радищев рассказывал о двух революциях — английской XVII века и американской XVIII века. Пушкин внимательно изучал французские революции 1789—1793 и 1830 годов. Закономерность зарождения и свершения революций была уже понята Пушкиным. Заставить повествователя прочесть оду Радищева значило предоставить ему слово для опровержения концепции Радищева. Но это не соответствовало убеждениям Пушкина. Проповедь Радищевым свободы была близка Пушкину — через два года он, подчеркивая преемственную связь с тем, кто в России «первым вольность прорицал», писал: «Вослед Радищеву восславил я свободу». Но Радищев был революционером — потому, опираясь на понятия исторические закономерности социального развития, он не только приветствовал английскую и американскую революции, но пророчески предсказывал неминуемость русской революции. Пушкин не был революционером. Свою позицию высказать он не мог иначе, как прибегнув к приему исключения текста.

Пушкинский повествователь, продолжая путешествие, прибывает на очередную станцию — Медное, читая радищевскую главу с тем же названием. В ней Радищев описывает «срамное позорище» — «варварский обычай»

рабской России — продажу крепостных с публичного торга. Пушкинский Путешественник выписывает большую цитату и вслед за Радищевым осуждает это, законом дозволенное, право дворян торговать своими крепостными. Позиции Радищева, повествователя и Пушкина почти совпадают — им равно ненавистно рабство. Они не просто не принимают этот варварский обычай, но осуждают его решительно как преступление. Активность позиции повествователя проявляется уже в том, что своей главе он дает двойное название: «Медное (Рабство)».

Но идейный смысл этой главы не столько в проявлении единодушия Радищева и Пушкина в отрицании рабства, сколько в общности выводов о возможном решении этой социальной проблемы. После цитаты из радищевской книги, в которой дано начало описания торгового невольничества, пушкинский повествователь пишет от себя: «Следует картина, ужасная тем, что она правдоподобна. Не стану теряться вслед за Радищевым в его надутых, но искренних мечтаниях... с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле...»

Что же это за радищевские мечтания? Это его фундаментальная мысль о ликвидации рабства. Но Радищев не просто высказывает пожелание уничтожить «позорный обычай». Зная, что дворяне, крупные помещики («отчинники» — владельцы крупных поместий), не откажутся добровольно от своего права, Радищев делает решительный и смелый вывод — рабство может быть ликвидировано только самим закрепощенным народом: «Свобода сельских жителей обидит, как то говорят, право собственности. А все те, кто бы мог свободе поборствовать, все великие отчинники, и свободы не от их советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения» (164).

Радищев поставил и решил коренной вопрос социального бытия России — крепостное право должно уничтожить, а сделать это может только одна социальная сила — сами крепостные. Тяжесть порабощения рождает протест, оттого взгляд Радищева на будущее России — оптимистичен. Народная революция — неминуема.

«Путешествие из Петербурга в Москву» подводило Пушкина к тому же решению проблемы, которое подсказывалось ему изучением восстания Пугачева, опытом французской революции, но именно это решение так и тревожило его... Не только Пушкин, но и его

повествователь-дворянин — противник революции, верящий в общность интересов помещиков и крестьян, — вынуждены были согласиться с «мечтаниями» Радищева. Екатерина II, читавшая книгу Радищева, подчеркнула это «мечтание» и написала: «то есть надежду полагает на бунт от мужиков». Все это понимал повествователь — оттого-то он не счел возможным прямо выражать свою позицию, а, сославшись на «мечтания» Радищева, буквально скрепя сердце написал: «с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле». *Поневоле!* Пожалуй, это наиболее точная характеристика и позиции Пушкина.

Продолжая путешествие, повествователь вновь оказывается принужденным соглашаться с Радищевым после прочтения его главы «Вышний Волочек» (у Пушкина — «Шлюзы»). На него сильное впечатление произвел рассказ Радищева о помещике, который «всех крестьян, жен их и детей заставил во все дни работать на себя. А дабы они не умирали с голоду, то выдавал он им определенное количество хлеба, под именем месячины известное». Крестьяне были доведены до крайней степени нищеты, унижения, голода. Помещик «умножал свое имение, усугубляя число стелящих на его нивах. Теперь он считает их уже тысячами и славится как знаменитый земледелец» (143).

После этого описания радищевский Путешественник, не сдерживая своих эмоций, восклицает: «Варвар! не достоин ты носить имя гражданина». «Богатство сего кровопийца ему не принадлежит. Оно нажито грабежом и заслуживает строгого в законе наказания» (143). Кончается эта тирада призывом к тем, кто себя считает «мягкосердыми дворянами»: «прострите на сего общественного злодея» свое «человеколюбивое мщение»: «сокрушите орудия его земледелия; сожгите его риги, овины...» и т. д. (144).

Пушкинский Путешественник, приведя радищевское описание действий деспотического помещика, делает следующий заключительный вывод: «Помещик, описанный Радищевым, привел мне на память другого, бывшего мне знакомого лет 15 тому назад». Своевременное воспоминание полностью подтверждает наблюдение Радищева: Помещик, бывший знакомый повествователя, был «тиран; но тиран по системе и по убеждению»; «сделавшись помещиком двух тысяч душ», он стал приводить их «совершенное разорение». В итоге подобной политики его «крестьянин не имел никакой собственности — он пахал

барскою сохою, запряженной барскою клячею, скот его был весь продан, он садился за спартанскую трапезу на барском дворе; дома не имел он ни штей, ни хлеба. Одежда, обувь выдавалась ему от господина,— словом, статья Радищева кажется картиною хозяйства моего помещика».

Глава «Шлюзы» оказалась кульминационной в пушкинском «Путешествии из Москвы в Петербург» и последней,— написав ее, Пушкин принял категорическое решение прекратить дальнейшую работу над воплощением замысла. Чем же было обусловлено принятие такого решения?

Повествователь — человек искренний, верный своим убеждениям, но не догматик, он постоянно проверяет их новым опытом. Прочитав рассказ Радищева о помещике-тиране, помещике-мучителе, бесчеловечном злодее, он не мог скрыть от читателя, что подобные помещики не исключение,— он сам знал совершенно такого же «знаменитого земледельца». Но, рассказав о подобном радищевскому помещику, он не скрыл и конец истории хозяйствования своего знакомого — крестьяне не смогли больше терпеть, взбунтовались, и помещик «был убит своими крестьянами во время пожара». Повествователь должен был признать вступление в действие закона, по которому «тяжесть порабощения» порождает бунт, кончающийся убийством помещика.

Повествователь, познакомившись с книгой Радищева и честно оценив свой прежний опыт и новые впечатления, вынужден был признать утопичность идей общности интересов помещика и крепостного. Концепция, казавшаяся такой незыблемой («благосостояние крестьян тесно связано с благосостоянием помещиков; это очевидно для всякого»), — рухнула.

Не мог быть выполнен потому и замысел Пушкина — написать своеобразный ответ Радищеву. Не оказывалось предмета спора — повествователь принужден был признавать несостоятельность своей позиции, радищевской концепции народной революции нечего было противопоставить. Становилось ясным, что дворянство не могло быть той силой, которая бы покончила с преступным рабством. Оставалось соглашаться с Радищевым («поневоле!»), но тогда незачем было писать «Путешествие из Москвы в Петербург». Логика антагонистических отношений дворян и крестьян неумолимо вела к выводу, что свободы должно ожидать только от самой тяжести порабощения.

Проповедовать же народную революцию Пушкин не мог. Поэт был вынужден отказаться от поисков *путей* решения судеб народа и родины. Но понимание, что социальной силой, способной обновить Россию, уничтожить рабство и завоевать свободу может только ныне поработенное сословие, обусловило пристальное внимание к народу, напряженное изучение его жизни и борьбы, его социальных требований, его нравственных идеалов, создаваемой им культуры. Вот почему в последние три года он и работает над повестью «Кирджали» (1834), поэтическим циклом «Песни западных славян» (1834), драматическими «Сценами из рыцарских времен» (1835) и романом «Капитанская дочка» (1835—1836).

2

Повесть «Кирджали» писалась в 1834 году и в конце того же года была опубликована в журнале «Библиотека для чтения». Творческая история повести примечательна. О Кирджали — реальном человеке — Пушкин узнал еще во время южной ссылки, когда жил в Кишиневе. Видимо, сведения о Кирджали Пушкин получал и от Михаила Ивановича Лекса, начальника отделения канцелярии генерала Инзова, при котором находился ссыльный поэт. В это время Пушкин интересовался событиями освободительной войны славянских народов против турецкого владычества. Еще в 1820 году он написал стихотворение «Дочери Карагеоргия», посвященное сербскому борцу за свободу Георгию Черному. Пушкин-романтик воспринимал народного вождя как романтического героя. Обращаясь к его дочери, он писал: «Чудесный твой отец, преступник и герой».

Имя Кирджали было легендарным. В сражении под Скулянами он вел себя героически, был ранен, но сумел скрыться от турецкого преследования и добрался до Кишинева. Узнав, что Кирджали скрывается у русских, турецкий паша потребовал его выдачи. Русские «начальники» выдали Кирджали.

Вот это драматическое событие из жизни народного героя и привлекло внимание Пушкина. В 1821 году он начал писать стихотворение «Чиновник и поэт». В основе его — реальное событие, реальные люди: чиновник — это М. И. Лекс, который и выполнял приказание начальства

о передаче Кирджали туркам («Сегодня мы Выпровождаем из тюрьмы За молдаванскую границу... Кирджали»); поэт — Пушкин.

В 1828 году Пушкин вновь вернулся к мысли написать о народном герое; сохранилось несколько строк задуманного большого произведения, названного «Кирджали». Но замысел не был осуществлен, и, казалось, Пушкин забыл о Кирджали.

И вот в 1834 году Пушкин наконец осуществляет замысел, однако не в стихах, а в прозе, и пишет повесть «Кирджали». Ее художественное своеобразие — документальность: Пушкин сообщает реальные факты. В тридцатые годы он узнает о дальнейшей судьбе Кирджали (после того как его выдали туркам в 1821 году) и, опираясь на свои прежние записи, создает повесть, в которой действуют реальные лица — Кирджали, чиновник М. И. Лекс и сам Пушкин. Документализм выполнял не только художественную функцию (речь шла не о вымысле, а о реальных событиях), но и идеологическую: Пушкину была важна ситуация, сближавшая его, поэта, с народным героем (оба были в Кишиневе, поэт знал о нем от очевидцев и свидетелей).

Возврат к образу Кирджали в пору реалистической зрелости Пушкина обусловлен конкретными обстоятельствами его творческих исканий после создания «Истории Пугачева». Борьба греческого и славянских народов Балкан против турецкого ига убедительно подтверждала выводы Пушкина, что дворяне, аристократы не могут быть вождями, руководителями народа в борьбе за свободу. В ходе событий народ, оставшись один, без вождей, проявил способность самостоятельно сражаться с угнетателями.

Этот реальный опыт войны и положен в основание повести о Кирджали. «Когда Александр Ипсиланти обнародовал возмущение и начал набирать себе войско, Кирджали привел к нему несколько старых своих товарищей. Настоящая цель этерии была им худо известна, но война представляла случай обогатиться на счет турков, а может быть и молдаван...»

Ипсиланти, сын молдаво-валахского господаря, глава тайного общества (этерии), готовил освобождение Греции от турецкого господства. «Кирджали был родом болгар». Характерно здесь вторжение авторского голоса: «Настоящего его имени я не знаю». Кирджали — разбойник.

Пришел он в отряд к Ипсиланти из корыстных целей. Таково начало событий.

Затем рассказывается о развернувшейся борьбе с турками. Лично храбрый Ипсиланти не оказался способным к руководству восстанием. «Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать». «После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества», Ипсиланти бросил оставшихся, «ускакал к границам Австрии и оттуда послал свое проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодяями». К этому Пушкин добавляет: «Эти трусы и негодяи большею частью погибли в стенах монастыря Секу или на берегах Прута, отчаянно защищаясь против неприятеля вдесятеро сильнеешего».

Кирджали был в отряде Георгия Кантакузина. Кантакузины — древнейший род византийских феодалов. С XV века, когда Византия была завоевана Турцией, они перешли на службу к туркам. С конца XVII века Дмитрий Кантакузин был назначен турками господарем Молдавии. Многие из этого семейства перешли на русскую службу. Характеризуя командира отряда, где служил Кирджали, Пушкин писал, что о нем «можно повторить то же самое, что сказано о Ипсиланти. Накануне сражения под Скулянами Кантакузин просил у русского начальства позволение вступить в наш карантин. Отряд остался без предводителя; но Кирджали, Сафьянос, Кантагони и другие не находили никакой нужды в предводителях».

Тема социально мотивированной непригодности дворян, аристократов для роли вождей народа в борьбе за свободу (Пушкин подчеркивает в этой борьбе не национальное — против турок, — а социальное начало) естественно переходит в тему народного подвига, раскрытия самостоятельности народа в действиях, его способности понимать высокую цель восстания и быть готовым отдать жизнь за свободу.

Наиболее полно и последовательно эта тема воплощается в образе Кирджали. Документализм повести не мешал, а способствовал осуществлению художественного замысла. Главное в образе Кирджали — его нравственная, духовная эволюция. В соответствии с правдой жизни Пушкин начинает повесть с констатации факта — Кирджали до начала восстания был разбойником. Разбойником жестоким; родом болгар, он нападал и на болгарские селения и не только забирал добычу, но

и «резал» попадавших под руку людей. Романтическая традиция требовала героизировать «разбойников». Сам Пушкин под влиянием этой традиции еще совсем недавно, в повести «Дубровский», показал идеального разбойника. Кирджали Пушкин не идеализирует. Созданием этого образа Пушкин преодолевал романтическую традицию.

Но та же правда факта — судьба реальной исторической личности Кирджали — свидетельствовала: участие в освободительной борьбе способствовало его духовному обновлению. Став повстанцем, поборником свободы, он осознал свое человеческое достоинство, свое человеческое величие.

Авторская позиция и проявилась в отборе нужных сведений и событий из реальной биографии Кирджали, в контрастном расположении их в повести. Вначале Пушкин ограничивается констатацией факта: Кирджали — разбойник; Кирджали — не имя, а кличка («Кирджали на турецком языке значит витязь, удалец»). Эта кличка — для Пушкина пока единственная характеристика: полученное разбойником прозвание передавало важную черту его натуры — удалец, смелый, бесстрашный человек. Только рассказав об участии Кирджали в боях с турками после бегства предводителей-аристократов, Пушкин считает возможным дать внешний портрет Кирджали и приоткрыть его духовный мир. Выбирается для этого драматически напряженная (и опять реальная, не выдуманная) ситуация: героя сражения под Скулянами Кирджали русские власти выдают туркам. В данном случае важно и то, что ситуация подлинная, и то, что она вскрывает социальный конфликт Кирджали не только с турецкими, но и с русскими властями.

Пушкин записывает объяснение Кирджали с русскими чиновниками — за что его взяли под караул? за что выдают врагам? Да, когда-то он грабил турок и молдаван — и для них он разбойник. Но после восстания, перейдя к русским, говорил он, «я не тронул ни волоса чужого добра, не обидел и последнего цыгана». Он все отдал борьбе за свободу — даже последние деньги. «Бог видит, что я, Кирджали, жил подаянием!»

Но к умной речи Кирджали русский чиновник не прислушался. Он выполнял приказ: вывел Кирджали из тюрьмы для того, чтобы везти его для передачи туркам на мучительную смерть. Вот в этот момент Кирджали

и предстает перед читателями в своем истинном качестве героя, сильного, исполненного достоинства человека: Пушкин сочувственно, с восхищением рисует его портрет. «Ворота отворились, и несколько полицейских офицеров вышли на улицу; за ними двое солдат вывели скованного Кирджали».

Он казался лет тридцати. Черты смуглого лица его были правильны и суровы. Он был высокого роста, широкоплеч, и вообще в нем изображалась необыкновенная физическая сила. Пестрая чалма наискось покрывала его голову, широкий пояс обхватывал тонкую поясницу; долиман из толстого синего сукна, широкие складки рубахи, падающие выше колен, и красивые туфли составляли остальной его наряд. Вид его был горд и спокоен».

Отношение Пушкина к Кирджали проявляется с особой наглядностью в контрастной обрисовке его врагов, в частности в тенденциозно сниженном описании одежды и внешнего вида русского чиновника: «Один из чиновников, краснорожий старичок в полинялом мундире, на котором болтались три пуговицы, прищемил оловянными очками багровую шишку, заменявшую у него нос, развернул бумагу и, гнуся, начал читать на молдавском языке».

После зачтения приговора, который означал для Кирджали смерть, тот обратился к чиновнику и что-то сказал ему на молдавском языке. Читатель не знает содержания просьбы Кирджали, но видит, как заплакал этот гордый человек и повалился в ноги полицейскому офицеру. Слезы Кирджали обнаруживали в нем глубоко чувствующего человека, живущего духовно-напряженной жизнью. И эта догадка подтверждается — молодой чиновник («человек с умом и сердцем» — это Михаил Иванович Лекс), присутствовавший при этой процедуре, спросил полицейского: «Что говорил Кирджали?» Ответ не просто содержит информацию о Кирджали, но прежде всего характеризует убогий душевный мир полицейского. (Опять мы видим все тот же принцип контрастного объединения фактов, событий, описаний.)

« — Он (видите-с) просил меня, — отвечал, смеясь, полицейский, — чтоб я позаботился о его жене и ребенке, которые живут недалече от Килии в болгарской деревне, — он боится, чтоб и они *из-за него* не пострадали. Народ глупый-с».

Об отношении Кирджали к семье Пушкину рассказал в 1834 году встреченный в Петербурге М. И. Лекс. Этот факт не мог не напомнить поэту аналогичный эпизод с Пугачевым (встреча в Казани с женой и детьми), который и был описан в «Истории Пугачева». В обоих случаях речь шла не о выдуманных, а о документально подтвержденных случаях. Реальная история свидетельствовала — борьба за свободу, с ее неизбежной жестокостью к врагам, не ожесточала и не опустошала душу мятежника, не делала его злодеем, но обнажала скрытые резервы личности, способствовала нравственному преображению, делая из темного, неграмотного мужика человека.

Повесть заканчивалась сообщением М. И. Лекса о дальнейшей судьбе Кирджали. Сидя в тюрьме, ожидая казни, Кирджали нашел способ обмануть стражу и совершить дерзкий побег. Пушкин стилистически передает эмоциональное состояние своего героя, сумевшего обрести свободу: «Наконец Кирджали был свободен и вооружен. Что-то должен он был почувствовать!..»

Что было делать Кирджали после побега? Восстание в этом районе было подавлено. Жить покорным рабом он не мог. И Кирджали вновь стал разбойничать. Но его действия приобрели отчетливо социальный характер — он стал наносить удары по турецким властям и их ставленнику — господарю, жившему в Яссах. «Кирджали ныне разбойничает около Ясс. Недавно писал он господарю, требуя от него пяти тысяч *левов*, и грозясь, в случае неисправности в платеже, зажечь Яссы и добраться до самого господаря. Пять тысяч левов были ему доставлены».

Ясно, если господарь не посмел послушаться Кирджали, значит, тот действовал не один, — видимо, он возглавил отряд таких же дерзких и храбрых витязей и удальцов, каким был сам.

Последняя фраза повести, рассказывающей об успехах свободного Кирджали и о послушном его приказам господарю, содержит прямое обращение автора к читателям — «Каков Кирджали?». В вопросе чувствуется восхищение автора поведением народного героя.

Повесть «Кирджали» важна и постановкой вопроса о месте писателя в социальном мире, расколотом на два враждующих друг с другом лагеря. Ипсиланти и Кантакюзин — изменили народу, бросили его. Полицейский

«краснорожий старичок» выдал Кирджали турецким властям. На чьей стороне поэт? Всем строем повести Пушкин ответил на этот вопрос — он на стороне народа, на стороне Кирджали. Это, естественно, не означало, что Пушкин становился проповедником народной революции. Не имея возможности решить этот коренной социально-политический вопрос, Пушкин решал другой — он твердо знал, на чьей стороне в этой неизбежной социальной борьбе обязан быть поэт.

Позицию Пушкина, как она выразилась в повести «Кирджали», отлично понял и определил Г. А. Гуковский. «Пушкин ищет выхода из противоречия в том, что поэт — там, где красота, гармония, высшие проявления человеческого духа, там, где свобода, и там, где торжествует народная душа. Тем самым поэт как бы не принимает участия в столкновении социальных сил, но лишь изображает их, и тем самым поэт неизбежно становится на сторону народной борьбы за свободу, в которой он и обретает высшие ценности духа. Он как бы поддерживает в этой борьбе не ее непосредственно-социальные силы, а ее духовную красоту. Так сочетаются внешнее бесстрашие с внутренней оценкой»¹.

Автор как образ получает также социальное обоснование. Но он обладает большей, чем его герои, свободой, он не ограничен впечатлениями и представлениями какой-либо одной социальной среды. Он обладает способностью преодолевать власть социальной обусловленности и понимать остроту конфликта враждующих социальных сил. «В этом смысле,— заключает Г. А. Гуковский,— он свободен. Но его свобода выражается в свободном признании одной из этих сил (народа) правой, а других виноватыми, и в этом смысле он народен»².

Ученый справедливо замечает, что во вторую половину тридцатых годов Пушкин обретает способность именно так (и потому совершенно по-новому) идейно решать и художественно воплощать свое понимание социального места поэта. Это нашло свое выражение и в «Кирджали», и в «Сценах из рыцарских времен», и в «Капитанской дочке». Именно здесь вырабатывался тот выстраданный Пушкиным идеал поэта, который будет запечатлен в «Памятнике».

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 391.

² Там же.

Особую роль в этом сыграла работа над циклом стихотворений, который был назван «Песни западных славян».

3

К числу малоизученных произведений Пушкина может быть отнесен и цикл стихотворений, опубликованный в 1835 году под названием «Песни западных славян». Стихотворения, созданные в зрелый период, после написания «Истории Пугачева» и «Медного всадника», в пору работы над «Капитанской дочкой», не привлекают должного внимания исследователей. Практически отсутствуют специальные работы, целиком посвященные «Песням». Об этом цикле, как правило, упоминают, говоря мимоходом, в обзорных статьях о творчестве Пушкина или в работах о фольклоризме Пушкина. Чаще всего серьезный разговор о «Песнях западных славян» ведется в связи с изучением пушкинского опыта по преодолению норм «классических размеров» на пути освоения народнопесенных размеров. В частности, этими проблемами занимался Б. В. Томашевский еще в 1910-е и 1920-е годы¹. Позже свои выводы из ранних работ ученый использовал в статье «Поэтическое наследие Пушкина» (1941). Стихом «Песен» занимался также С. Бобров².

Отражением этого давно сложившегося положения явилась позиция, занятая редколлегией коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (1966): она не посчитала нужным ни подвести итоги исследования «Песен западных славян», ни выдвинуть проблемы дальнейшего изучения их. О пушкинском цикле в этой монографии говорится только в главе «Стихосложение» (автор В. Е. Холшевников) в связи с рассмотрением работ, посвященных стиху «Песен».

А подвести итоги было совершенно необходимо. Как ни мало специальных работ о «Песнях», все же у ряда

¹ См.: Томашевский Б. В. О стихе. 1929. В книге перепечатаны статьи «О стихе „Песен западных славян“» (1916) и «Генезис „Песен западных славян“» (1926).

² К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». — Русская литература, 1964, № 3, с. 119—137.

исследователей мы найдем интересные мысли, ими сделаны наблюдения, заслуживающие внимания: довольно четко изложена история возникновения цикла, определена связь его с книгой Мериме «Гузла» и т. д. (работы Б. В. Томашевского, В. В. Виноградова, А. И. Грушкина, Н. В. Измайлова и др.). В частности, рекомендовано изучение особенностей перевода прозаических «песен» Мериме Пушкиным, отличие методов Пушкина и Мериме в передаче оригинала — народных песен и т. д. Эта работа в известной мере проделана в последнее время, но не пушкинистом, а западником. Начатое дело требует продолжения. До сих пор остается неясной датировка создания цикла. В академическом собрании сочинений Пушкина, в десятитомниках (1949, 1959) под редакцией Б. В. Томашевского и Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана написание «Песен» относят к 1834 году. В то же время обычно указывается, что, видимо, работа над циклом начата раньше — с 1832 или 1833 года. Наконец, называется и более ранняя дата — 1828 год, то есть сразу после знакомства с сборником Мериме «Гузла». Так, Б. В. Томашевский, печатая цикл под датой 1834 год, в статье высказывает мысль, что работу над ним Пушкин начал, возможно, в конце 1820-х годов. Т. Г. Цявловская, комментируя «Песни западных славян», публикуемые под 1834 годом, пишет, что Пушкин «начал работу над «Гузлой» не позднее 1833, а может быть, даже и 1828 года»¹.

Основанием для выдвижения 1828 года как начальной даты создания цикла служит произвольное толкование факта знакомства Пушкина именно в этом году со сборником Мериме, обсуждение его с Мицкевичем, который высоко ценил усилия французского писателя по популяризации сербской народной поэзии. Сложность датировки объясняется прежде всего отсутствием рукописей «Песен западных славян». Но установление столь зыбких границ — с 1828 или с 1832—1833 годов — объясняется недостаточной изученностью цикла, полной изоляцией его от произведений, писавшихся накануне публикации.

В 1957 году появилась специальная статья на эту тему В. П. Воробьева, в которой их написание относится к концу

¹ См.: Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., 1959, с. 740.

1820-х годов. Чем обосновывается это утверждение? Соображением, что «творческий метод» использования фольклора в «Сказке о рыбаке и рыбке» и «Сказке о мертвой царевне» (обе написаны в 1833 году) и в «Песнях» различен. Потому «Песни» писались раньше. «В работах над сказками Пушкин пользуется не только богатством стиля фольклора, но, что самое важное, художественным методом народного сказителя, передает сюжет с точки зрения народа». Отсюда делается заключение: «Метод творческого использования фольклора» в «Песнях западных славян» и сказках различен, — следовательно, «Песни западных славян» и сказки не могли быть созданы в одно время. «Песни западных славян» могли быть написаны только до сказок и вероятнее всего... в конце 20-х годов»¹.

Несмотря на категоричность («не могли быть созданы»), заявление это лишено убедительности. Различие «методов» — более чем субъективно. «Сказка о рыбаке и рыбке» не писалась «художественным методом народного сказителя». Для датировки нужны иные основания. Прошло двадцать лет после публикации этой статьи — пушкиноведение прошло мимо предложенной аргументации.

«Песни западных славян», как и многие другие произведения Пушкина тридцатых годов, не были поняты современниками. Красноречивый пример — пренебрежительная их оценка Белинским в 1836 году. В рецензии на четвертую часть «Стихотворений Александра Пушкина», в которую были включены и «Песни», критик писал: «Вообще очень мало утешительного можно сказать об этой четвертой части стихотворений Пушкина. Конечно, в ней виден закат таланта, но таланта Пушкина; в этом закате есть еще какой-то блеск, хотя слабый и бледный... Так, например, всем известно, что Пушкин перевел *шестнадцать* сербских песен с французского, а самые эти песни подложные, выдуманные двумя французскими шарлатанами — и что ж?.. Пушкин умел придать этим песням колорит славянский...» (2, 82).

Б. В. Томашевский объясняет «неинтерес» современников к «Песням западных славян» их фольклоризмом. «Ни его сказки, ни «Песни западных славян» не получили никакого признания. Современники, ожидавшие от Пушки-

¹ Воробьев В. П. К вопросу о времени создания А. С. Пушкиным «Песен западных славян». — В кн.: Учен. зап. Саратовск. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, т. 56, 1957, вып. Филологический, с. 61, 62.

на «возвышенных предметов», указывали ему на другие темы и другие мотивы, но Пушкин не хотел идти по указанным путям...» Подчеркивая фольклоризм «Песен» при анализе их стиха, ученый вновь и вновь приходил к выводу, что именно эта особенность явилась причиной их непонимания и недооценки современниками: «Фольклорность „Песен западных славян“ определила их судьбу и малое влияние на литературу»¹.

Чем же тогда объяснить невнимание наших современных исследователей к этому пушкинскому циклу? Казалось бы, именно фольклоризм и должен был вызвать их пристальный интерес к «Песням». Но этого не произошло. Не заинтересовало и мнение некоторых авторитетов, восторженно оценивающих «Песни». Так, например, Ф. М. Достоевский писал: «„Песни западных славян“ — это шедевр из шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр...» При этом именно Достоевским раскрыта главная особенность «Песен» — это не блистательный перевод подлинных песен, не имитация, в них проявился гений Пушкина-протeya, его способность понимать и воссоздавать дух народа: «Конечно, этих песен нет в Сербии, поют у них другие, но это все равно: пушкинские песни — это песни всеславянские, народные, вылившиеся из славянского сердца, в духе, в образе славян, в смысле их, в обычае и в истории их... А сербы, прочтя эти «Песни», конечно, увидели бы, как думаем мы об их свободе...»²

В отзыве Достоевского намечена целая программа изучения «Песен», которая, к сожалению, осталась не реализованной.

Что же представляет собой пушкинский цикл «Песен западных славян»? Как и почему он возник? Какое место он занимает в творчестве поэта последних лет?

«Песни» знакомили русского читателя и русских поэтов с сербской народной поэзией, рассказывали о жизни сербского народа и его борьбе за свободу. Естественно возникло желание пушкинистов выяснить, насколько к моменту работы над циклом поэт был осведомлен о жизни балканских славян, об их творчестве. Так утвердился *тематический* принцип изучения. В итоге собран большой материал, наглядно и убедительно свидетельствующий об

¹ То м а ш е в с к и й Б. Пушкин. Книга вторая. Материал к монографии (1824—1837). М.—Л., 1961, с. 389, 438.

² Д о с т о е в с к и й Ф. М. Полн. собр. соч., т. 12. Л., 1929, с. 39—40.

интересе Пушкина к этой теме уже во время южной ссылки, в годы пребывания в Бессарабии, Кишиневе.

Следующей важной вехой на пути к созданию цикла «Песен», по мнению исследователей, оказывается знакомство Пушкина в 1828 году с книгой «Гузла, или Сборник иллирийских стихотворений, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцоговине», вышедшей анонимно в Париже в 1827 году. «Гузла» и послужила основой для задуманного Пушкиным цикла «Песен западных славян»; в последующем он взял из него одиннадцать стихотворений, которые опубликовал после переработки. К переводу и переработке «иллирийских стихотворений» Пушкин был подготовлен своими прежними опытами (во время ссылки) по собиранию и переводу песен балканских славян, посвященных их борьбе с турками за свою независимость.

Таков итог тематического изучения «Песен» — цикл оказался связанным с ранним периодом творчества Пушкина, с его интересом к жизни и культуре западных славян. Несомненно, подобное изучение полезно. Но в нем таились опасности, которые и не замедлили сказаться, повлияв на характер и уровень исследования «Песен западных славян».

Да, Пушкин проявлял интерес к балканским славянам еще в годы южной ссылки. Но это был особый интерес поэта-романтика, который никак не может объяснить, почему Пушкин решает создать цикл «Песен западных славян». Понимание народа, культуры, борьбы славян за свободу у романтика было совсем другим, чем у реалиста.

У нас нет никаких сведений о том, что в год знакомства с «иллирийскими стихотворениями» у Пушкина появилось желание перевести их. Предполагается, и, видимо, справедливо, что в 1828 году, когда в журналах появились рецензии на сборник и переводы отдельных стихотворений из него, общаясь с Мицкевичем, хвалившим «Гузлу», Пушкин не мог не знать этот сборник. Но что он о нем думал, о чем говорил с Мицкевичем, мы не знаем. Незнание порождает догадки. Так высказывается предположение, что «Гузла» привлекла внимание Пушкина именно мистификацией, что он сам, вслед за Мериме, создавая свой цикл, тоже занимается мистификацией. Б. В. Томашевский, например, пишет: в свои «переводы Пушкин ввел и некоторый элемент собственной мистификации»¹ —

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 278.

несколько своих собственных стихотворений выдал за сербские песни. Пушкину-реалисту чужда сама идея мистификации как повод к творчеству, но логика рассмотрения «Песен» в ряду романтических произведений навязывает свои принципы изучения, свои выводы. Тем самым, между прочим, и объясняется зыбкость датировки создания цикла — если познакомился со сборником в 1828 году, то, значит, с этого времени и стал переводить, продолжать мистификацию... Или иной вариант логики: если первое напечатанное стихотворение цикла — «Конь» — получило цензурное разрешение 28 декабря 1834 года, а остальные пятнадцать стихотворений — 27 февраля 1835 года, то, вероятно, писал их Пушкин в 1834-м, а может быть, и в 1833 году.

«Тематический» подход приводит к полной изоляции «Песен западных славян» от одновременно писавшихся и издававшихся произведений, они никак не связываются с идеалами и эстетической позицией Пушкина после второй болдинской осени (1833). А между тем только эта глубокая связь может объяснить причину работы Пушкина над циклом в 1834-м и публикацию в 1835 году.

Сказать, что «Песни» запечатлели интерес Пушкина к народу, к его культуре, к его самоотверженной борьбе за свободу, недостаточно. Этот интерес возник еще в начале 1820-х годов и с тех пор не иссякал. Дело в том, что интерес к народу на протяжении ряда лет менялся, эволюционировало само понимание народа, его судьбы и его роли в истории — прошлой и будущей.

Закономерность прошлой и будущей борьбы народа с рабством и угнетением была для Пушкина очевидной благодаря социальному анализу общественных отношений. Будущие же события были неясны Пушкину. Вот в это время и родился замысел — воспользовавшись сборником «Гузла», создать оригинальный, внутренне единый и цельный цикл песен, раскрывающий дух народа, его самосознание, его высокий уровень духовной культуры.

Изучение цикла «Песен» уже давно позволило исследователям сделать заключение о сложном его составе — в него входили не только одиннадцать стихотворений из сборника «Гузла». Б. В. Томашевский писал: «„Песни западных славян“ не исчерпываются выборкой из псевдосербских песен Мериме. Пушкин не только сделал характерную выборку из «Гузлы», дав те песни, которые характеризуют национально-освободительное движение

балканских славян. Он присоединил к ним два подлинных перевода песен из сборника Вука Караджича и три песни своего сочинения. Одна из них не имеет прямого отношения к сербскому циклу. Это — чешская песня «Яныш-Королевич»... Что касается двух других песен, то в них речь идет о двух вождях сербского национального движения — Кара Георгии и Милоше Обреновиче»¹.

Но и одиннадцать стихотворений из «Гузлы» не были переводом в традиционном понимании этого слова. По существу, тексты Мериме были лишь поводом и материалом для создания совершенно новых произведений. В самом деле — «иллирийские стихотворения» Мериме даны в прозаическом варианте на французском языке. Пушкин на их основе создал поэтические произведения особого жанра — песни. Нет нужды доказывать, что перевод с языка прозы на язык поэзии есть творческий и глубоко индивидуальный акт. Вот почему, как показали некоторые исследователи, Пушкин многое во французском оригинале опускал, исключал фразы и отдельные мотивы и свободно вносил новые темы, важные и нужные русскому поэту для осуществления своей задачи.

Но, самое главное, Пушкин создал стилистику песен, и стиль был глубоко содержательным — он передавал и раскрывал народный характер сербских песен. Эта задача была решающей в связи с характером сборника «Гузла». Издавая в 1827 году этот сборник, Мериме мистифицировал читателя — сочиненные им самим прозаические стихотворения он выдал за подлинные иллирийские (сербские) народные песни. Для убедительности мистификации он сопроводил сборник предисловием «переводчика», автор которого и сообщал о себе важные сведения — он итальянец по происхождению, его мать рождена в Далмации; живя с матерью, он имел возможность слушать и собирать народные песни, а переехав жить во Францию, он решил издать их в переводе на французский язык...

Мистификация удалась — многие поверили, что «Гузла» является собранием переводов подлинных народных сербских песен. Поверил, в частности, Мицкевич. Предисловие к сборнику привлекло внимание Пушкина. И это не случайно — и Мицкевич, и Пушкин увидели в стихах «Гузлы» народное начало. И они не ошиблись. Позднейшие исследователи установили, что над сборником Мериме

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 278.

работал не две недели, как он об этом дерзко-иронически писал в предисловии, а около семи лет, что в основе сборника лежит многолетний труд — труд собирателя хорошо ему известного сербского фольклора. «Однако вопреки утверждениям Мериме, всячески старавшегося представить книгу «Гузла» как результат литературной проказы, не потребовавшей от автора ни особенных творческих усилий, ни серьезных изысканий, в настоящее время с достоверностью установлено знатоками народной песни, что Мериме порядком потрудились, изучая для своей книги фольклорные и этнографические источники»¹.

Издавая «Песни западных славян», Пушкин снабдил их авторским предисловием. В нем он открывает имя «неизвестного» издателя «Гузлы» («Сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль...»), тоже, кстати, явившейся мистификацией — свои драматические сочинения Мериме приписал испанке Кларе Газуль). Не ограничиваясь этим, Пушкин подчеркивает подлинность иллирийских стихотворений, ссылаясь на авторитет Мицкевича: «Поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в славенской поэзии, не усумнился в подлинности сих песен...» Наконец, в свое предисловие Пушкин включает ответ Мериме на письмо С. А. Соболевского, друга поэта: «Мне очень хотелось знать, на чем основано изобретение странных сих песен; С. А. Соболевский, по моей просьбе, писал о том к Мериме, с которым был он коротко знаком, и в ответ получил следующее письмо».

В своем ответе Соболевскому Мериме продолжает мистификацию, так сказать, на втором витке: с одной стороны, он признается, что не какой-то итальянец перевел собранные им сербские песни, а он сам сочинил их; с другой — демонстративно подчеркивает легкость и быстроту работы над воплощением своего замысла выдать свою подделку за славянский фольклор. Мериме предложил свою версию творческой истории сборника «Гузла»: в 1827 году с одним из приятелей он задумал совершить путешествие по Италии. Но денег на путешествие не было. Тогда родился план — «сначала описать наше путешествие, продать книгопродавцу и вырученные деньги употребить на то, чтобы проверить, во многом ли мы

¹ Дынин В. Проспер Мериме. — В кн.: Мериме П. Собр. соч. в 6-ти т., т. 1. М., 1963, с. 18.

ошиблись. На себя я взял соби́рание народных песен и перевод их; мне было выражено недоверие, но на другой же день я доставил моему товарищу по путешествию пять или шесть переводов. Осень я провел в деревне. Завтрак у нас был в полдень, я же вставал в десять часов: выкурив одну или две сигары и не зная, что делать до прихода дам в гостиную, я писал балладу. Из них составилась томик, который я издал под большим секретом, и мистифицировал им двух или трех лиц».

Мистификация Мериме была литературной игрой. Начав ее в 1827 году, он продолжил ее в письме Соболевскому, лстя себя надеждой заставить и Пушкина поверить, что баллады писались шутя и играючи между двумя выкуренными сигарами. Свое письмо Мериме заканчивал просьбой: «Передайте г. Пушкину мои извинения. Я горжусь и стыжусь вместе с тем, что и он попался и пр.»

«Попался ли» Пушкин? Вряд ли. Мы не знаем реакции Пушкина после знакомства его со сборником Мериме в 1828 году. Но можно полагать, что он понял замысел анонимного издателя мистифицировать читателя и тогда же или позже узнал подлинное имя автора сборника. Во всяком случае, пушкинское предисловие к циклу, напечатанное в 1834 году, свидетельствует о его знании, что не мифический итальянец, а сам Мериме создал баллады. При этом очевидно, что для Мериме мистификация была не больше чем приемом, игрой, и вряд ли он оберегал тайну «Гузлы». Потому-то в одной из лучших рецензий на сборник, написанной великим старцем Гете, прямо названо имя Мериме. При этом Гете тоже играет, сообщая читателям истинного автора «Гузлы».

«Мы обратили внимание на то, что в слове *Guzla* скрывается имя *Gazul*, и нам вспомнилась та замаскированная испанская цыганка с театральных подмостков, которая недавно так мило над нами посмеялась... Пусть господин Мериме поэтому на нас не сердится, если мы здесь объявим его автором «Театра Клары Гасуль» и сборника «Гузла» и тут же попросим еще не раз позабавить нас такими подкидышами, если только это будет ему угодно»¹.

Нет, господин Мериме не обиделся на раскрытие тайны — затеянная им игра включала в себя и мистифика-

¹ Цит. по кн.: Мериме П. Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, с. 526.

цию, и узнавание... Молодому писателю было приятно полагать, что мистификация удалась, что несколько человек ему поверили, что среди «попавшихся» был и Пушкин... Пушкин принял предложенные правила игры и потому частное письмо Мериме Соболевскому делает литературным фактом — публикует его в составе своего предисловия к созданному им циклу «Песен западных славян». Сохраняя угодную Мериме маску балагура и шутника, Пушкин в то же время ведет с читателем основательный разговор. Он пишет: автор «Гузлы» — талантливый писатель Мериме. Он «собира- тель» «безыскусственных песен полудикого племени», которые счел своим долгом перевести на французский язык, чем оказал услуги своей национальной литературе, которая в настоящее время находится «в глубоком и жалком упадке».

Высокая оценка Пушкиным «баллад» «Гузлы» подчеркнута самим фактом их перевода. Помогая читателю понять шутку Мериме (баллады сочинил шутя, перед завтраком), Пушкин в то же время подготавливал его к серьезному восприятию своего цикла. Собираясь его издавать, он, Пушкин, через Соболевского вступил в переписку с Мериме для того, чтобы получить от него точную информацию — какими источниками тот пользовался, сочиняя баллады: «Мне очень хотелось знать, на чем основано изобретение странных сих песен». Дать чистосердечный и полный ответ на вопрос Пушкина Мериме не мог — не было сил отказаться совсем от игры. Но и отказаться от ответа — не посмел. Потому он называет «источники», откуда «почерпнул этот стиль»... При этом, сообщая о книгах, которыми пользовался, Мериме всячески снижал их источниковедческую ценность (вот пример: он пишет, что читал брошюру «одного французского консула в Баня Луке. Ее заглавие позабыл, но дать о ней понятие нетрудно. Автор старается доказать, что босняки — настоящие свиньи...»).

Так, в частном письме, шутя и продолжая мистифици- ровать, Мериме все же принужден был признать, что он не просто шалил и писал между делом свои баллады, но изучал специальную литературу (указание на нее созна- тельно ограничено, многое утаено), что действительно собирал народные песни (признался, что в книге аббата Фортиса «Путешествие по Далмации» он «нашел текст и перевод чисто иллирийской заплачки жены Ассан-Аги»).

Пушкин и включил в состав своего предисловия письмо Мериме Соболевскому потому, что оно звучало как документ. Документ же утверждал, что в основе баллад, собранных в «Гузле», лежат подлинные народные поэтические произведения, счастливо записанные и переведенные на французский язык Мериме.

Определившееся в 1834 году решение приступить к созданию цикла стихотворений, в котором свое особое место должны были занять переводы-переработки баллад, входивших в состав «Гузлы», принято было потому, что сборник Мериме открывал перед Пушкиным неожиданно широкие и богатые возможности исследовать и художественно выразить волновавшую его проблему — творческие потенции народа, его способность самостоятельно творить культуру. Чем яснее становился Пушкину вопрос, что единственной общественной силой, способной уничтожить рабство и угнетение, является сам поработенный народ, тем настойчивее он стремился проникнуть в тайну народной жизни, познать его духовные интересы, утвердить веру в народ, открывая еще не познанный мир его нравственной жизни, его идеалы, его миросозерцание.

«Гузла» позволяла поэту исполнить свой замысел на благодарном материале поэтического творчества балканских славян. Интересименно к славянским народам, несомненно, обусловлен их политической и социальной активностью во времена Пушкина. Изучая пугачевское восстание, Пушкин видел, что с максимальной полнотой народная жизнь, народное миросозерцание, народный дух и народные идеалы проявляются в годы борьбы за свободу. О борьбе славянских народов Пушкин знал по личным впечатлениям во время южной ссылки, с некоторыми мятежниками он был знаком. Оттого в центре цикла — песни о воюющем народе, о жизни народа в годы борьбы за свободу.

Знакомство с «Гузлой», где были запечатлены и нравы, и обычаи, и представления сербов, позволяло Пушкину понимать и чувствовать глубокую зависимость баллад от фольклорных источников и вольное отношение французского писателя к первоисточнику. Фольклорное начало и привлекало Пушкина: оно давало ключ к решению поставленной им задачи — предоставить самому народу возможность рассказать о себе.

Как же это могло быть реализовано? Существует представление, что пушкинские переводы есть *реконструкция* затемненного Мериме оригинала. Вряд ли это

справедливо. Несомненно, Пушкин освобождался от условного, чисто литературного стиля Мериме, но не во имя реконструкции или восстановления неведомого ему подлинника, а для *воссоздания* подлинно фольклорного стиля, народного самосознания. Именно потому, работая над циклом «Песен», Пушкин не только опирался на свое прежнее изучение фольклора, на собранные еще на юге песни славян, на опыт их перевода, но и продолжал свои занятия. «В этих песнях, для которых Пушкин изучил сербский фольклор в первоисточнике, а кроме того изучал историю борьбы сербского народа за независимость, поэт стремился передать народный колорит»¹.

Проблема колорита, конечно, волновала Пушкина, но передача его не была самоцелью. Его волновала и заботила прежде всего высокая художественная задача — возможность и способность поэта смотреть на явления жизни глазами народа, раскрывать изнутри нравственный мир народа, уметь создавать поэзию, в которой народ свободно рассказывал бы о себе. Затем-то Пушкин и изучал сербский фольклор, историю борьбы за независимость, изучал самосознание других народов, в частности русского, писал «Песни о Стеньке Разине» и сказки, на многие явления народного мятежа в «Истории Пугачева» смотрел глазами народа.

Выполнению этой задачи способствовало и еще одно обстоятельство, совершенно не замеченное исследователями, объясняющее особый интерес Пушкина к сборнику «Гузла». Книга Мериме открывалась предисловием, в конце которого он сообщал сведения о народных певцах Сербии, «гузларах, как их там называют». Вот их характеристика: «В большинстве своем это старики, очень бедные, одетые зачастую в лохмотья; они бродят по городам и селам, распевая свои песни под аккомпанемент инструмента вроде гитары, называемого *гузла* и имеющего только одну струну из конского волоса». «Впрочем, баллады распеваются не только гузларами; почти все морлаки, старики и молодежь, тоже занимаются этим делом. Некоторые — правда, таких немного — сочиняют стихи, часто импровизируя их (см. заметку о Маглановиче)»². Далее следовала «Заметка» — первый опыт творческой биографии народного поэта.

¹ Томашевский Б. Пушкин. Книга вторая, с. 407.

² Мериме П. Собр. соч. в 6-ти т., т. 1, с. 56, 57.

Несомненно, биография Иакинфа Маглановича привлекла особое внимание Пушкина потому, что факт, сообщенный Мериме, оказался близким его наблюдениям, его выводам. Мериме сообщает, что баллады поются гузларами — исполнителями созданных народом произведений. С исполнителями сказок и песен Пушкин многократно встречался в России. Сочинителей песен и сказок Пушкин не видел. Изучение восстания Пугачева открыло ему неизвестную страницу из истории духовной культуры и идеологической жизни народа (манифесты Пугачева, великолепные образцы народного красноречия и публицистики. Сочиняли эти манифесты и указы грамотные мужики). Выдвижение народом собственных сочинителей-публицистов и политиков свидетельствовало о его духовной мощи, о грандиозной творческой потенции.

И вот Мериме сообщает, что он нашел в Сербии народного поэта, записал от него ряд баллад, узнал о его жизни и написал его биографию. Закономерно Пушкин *включил* биографию Иакинфа Маглановича в состав своего произведения «Песни западных славян». Биографической заметке он предпослал маленькое предисловие, в котором сформулировал свое отношение к известию французского писателя: «Мериме поместил в начале своей «Guzla» известие о старом гусляре Иакинфе Маглановиче; неизвестно, существовал ли он когда-нибудь; но статья его биографа имеет необыкновенную прелесть оригинальности и правдоподобия. Книга Мериме редка, и читатели, думаю, с удовольствием найдут здесь жизнеописание славянина-поэта».

Из этой характеристики «заметки» видно, что Пушкин не обманывался — он вполне допускал, что фигура Маглановича могла быть выдуманной («неизвестно, существовал ли он когда-нибудь...»), но все же считал нужным своим авторитетом утвердить мысль о реальности самого явления — существования народных поэтов. Мериме видел многих гузларов, его Магланович мог быть образом собирательным, обобщенным, оттого-то и подчеркивал Пушкин, что его биография имеет «прелесть оригинальности и правдоподобия».

Магланович, утверждал Мериме, это знакомый ему гузлар, «который в то же время был поэтом». Мастерски рисуя портрет народного поэта, Мериме рассказывает о духовном преображении его в момент творчества — когда он пел или сочинял сию минуту (он был

импровизатором) свои стихи: «Должно быть, голос его был прежде хорош, но тогда он был немного разбит. Когда он пел, играя на гузле, глаза его оживали, и лицо принимало выражение дикой красоты (*beauté sauvage*), которую художники охотно заносят на полотно».

Через два года Пушкин изобразит Пугачева в момент его поэтического воодушевления, когда он будет рассказывать Гриневу калмыцкую сказку «с каким-то диким вдохновением». «Дикая красота» и «дикое вдохновение» — явления одного ряда: в поэтических образах запечатлена воодушевляющая творческая сила и красота народного таланта.

Бесконечно важным для Пушкина было и признание Мериме в этой «Заметке», что именно Магланович «спел мне много баллад, находящихся в этом сборнике». Пушкин потому и включил «Заметку об Иакинфе Маглановиче» в цикл «Песен западных славян», что принял решение придать ему беспрецедентный характер — собрание стихотворений народного поэта. Оттого его цикл открывался «Видением короля», которое у Мериме имеет подзаголовок: «Песня Иакинфа Маглановича». Ему же, по свидетельству Мериме, принадлежат следующие (переведенные Пушкиным) песни: «Погребальная песня», «Гайдук Хризич». В последней песне воспет подвиг самого гайдука и его сыновей в борьбе с врагами родины. Характерно, что из баллады «Красавица Елена» Пушкин (переработав ее, он публикует под заглавием «Федор и Елена») убирает начало, в котором рассказывалось, что исполнителем-автором был гузлар Иво Бьетко. Такое решение Пушкина наглядно выявляло его позицию — все шестнадцать песен цикла должны были восприниматься как принадлежащие одному народному поэту. А таким одним оказывался только представленный Мериме и Пушкиным Иакинф Магланович. Оттого две песни, переведенные из сборника Вука Караджича, и три сочиненные самим Пушкиным включены в цикл без упоминания их автора. Они оказывались в сфере авторских песен Маглановича.

Реальность факта, сообщенного Мериме, более чем красноречиво подтверждалась судьбой другого серба — прославленного ученого, филолога, историка, этнографа, фольклориста, собирателя народных песен, активного участника народно-освободительного движения Вука Караджича. Сын бедного крестьянина, он стал борцом за свободу (поддерживал Георгия Черного, а позже Милоша)

и видным деятелем культуры. В 1814 и 1815 годах Вук Караджич издал два сборника простонародных славяно-сербских песен. Сборники были известны в России, друг Пушкина Дельвиг заказывал поэту Востокову переводы из Караджича для своего альманаха «Северные цветы» (переводы печатались в 1825, 1826 и 1827 годах). Сам Вук Караджич в 1810—1820 годах бывал в России, жил в Петербурге, Москве, Киеве.

Так создавались условия для понимания того, как кардинально изменилось представление о поэте. Романтическое понимание его у Мериме (образ Маглановича) решительно и навсегда преодолевается Пушкиным. Делается акцент на другом — народ сам выдвигает своих поэтов. Долг и обязанность поэта, принадлежащего к иному классу, понимать народ и служить ему. Именно в атмосфере этих открытий родился план драматического произведения «Сцены из рыцарских времен», герой которого поэт Франц возглавляет крестьянское восстание. Цикл «Песни западных славян» обусловил движение Пушкина к пониманию своей общественной и социальной позиции как поэта — быть «любезным», быть нужным народу. Осуществить это может только тот поэт, который сумеет смотреть на все явления жизни глазами народа.

Эта позиция и определила поэтику «Песен западных славян» — раскрытие самосознания народа, его нравственности, его верований и идеалов. Оттого цикл внутренне — идейно и стилистически — един. Нельзя отличить три оригинальные стихотворения Пушкина от переделок баллад Мериме или переводов народных песен из сборников Вука Караджича.

Одно из лучших стихотворений цикла — «Похоронная песня»:

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

Пуля легче лихорадки;
Волен умер ты, как жил.
Враг твой мчался без оглядки;
Но твой сын его убил.

Вспоминай нас за могилой,
Коль сойдется как-нибудь;
От меня отцу, брат милый,
Поклониться не забудь!

Ты скажи ему, что рана.
У меня уж зажила;
Я здоров,— и сына Яна
Мне хозяйка родила.

Деду в честь он назван Яном;
Умный мальчик у меня;
Уж владеет атаганом
И стреляет из ружья.

Дочь моя живет в Лизгоре;
С мужем ей не скучно там.
Тварк ушел давно уж в море;
Жив иль нет,— узнаешь сам.

С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

Пушкин почувствовал глубокую народность миропонимания в прозаическом пересказе песни и превратил прозу в стихи — созданный природой алмаз стал бриллиантом. Не местный колорит и не фольклорность привлекли Пушкина, но народные представления о смерти, о загробном мире, лишенные мистики, народный характер рассказчика.

«Похоронная песня» близка к прозаическому тексту «Погребальной песни» Мериме. Французский писатель передал точно сюжетную канву народной песни — прощание с умершим братом, наказ ему, что из семейных новостей рассказать отцу. Пушкин следует образцу. Но при этом всюду неукоснительно стремится к лаконизму в передаче событий и просьб. Оттого последнее сообщение умершему брату («Сабля твоя с тобою, трубка набита табаком, на тебе плащ из козьей шерсти. Что еще нужно в долгий путь туда, где не страшны ни холод, ни голод?») Пушкин убирает: описание обычая одевать покойника и давать «в дорогу» необходимые вещи снижало трагизм песни, уводило в сторону от главного ее общечеловеческого содержания — раскрытия народного взгляда на смерть.

По тем же причинам значительно сокращено начало «Погребальной песни»: «Лучше пуля, чем лихорадка. Вольным ты жил, вольным и умер. Сын твой Иво отомстил за тебя; пятеро пали от его руки. Гнали мы их от Чаплисы до самой равнины. Ни один не смог оглянуться, чтоб еще раз увидеть нас». Вместо этого вялого, состоящего из необязательных подробностей описания Пушкин в четырех

афористически четких стихах рассказывает о происшедшем:

Пуля легче лихорадки;
Волен умер ты, как жил.
Враг твой мчался без оглядки;
Но твой сын его убил.

Из примеров ясно, что дело не в простом отсечении лишнего, сокращении подробностей. Оттого в других случаях мы сталкиваемся не с актом сокращения, но с расширением и обогащением французского прозаического текста. Так начало речи брата, его прощание-наказ в «Гузле» — это деловая, лишенная поэзии и психологии фраза: «Передай моему отцу, что я в добром здоровье...»

Мы не знаем народного оригинала «Похоронной песни». Переводя его на французский язык, Мериме не почувствовал, что именно в этом обращении живущего к умершему проявляется основа народного мирозерцания — не религиозное представление о загробном мире, но своеобразный, наивно пантеистический взгляд на характер взаимоотношений живых и умерших. Пушкин это остро осознал, и потому появилась фигура «разумножения» — целую строфу он посвящает раскрытию именно этого взгляда:

Вспоминай нас за могилой,
Коль сойдется как-нибудь;
От меня отцу, брат милый,
Поклониться не забудь!

Удивительно и поэтически прекрасно это прозаически бытовое обозначение загробного мира — «Вспоминай нас за могилой...». Лаконично и динамично движется мысль простолюдина-серба, свободно и просто излагающего свои верования.

В других случаях мы сталкиваемся с явными отступлениями от текста «прощальной» баллады, с исключением, по мысли Пушкина, лишнего. Но и здесь дело не в формальном сокращении длиннот — исключая, Пушкин конденсирует мысль, делает ее обостренно зримой, открывает в лаконичных стихах заложенный в них глубинный смысл. Особенно это обнажено в той части баллады, где говорится о судьбе Тварка: «Тварк оставил родину; ушел в море. Нет от него известий; может, повстречаешь его там, куда ты уходишь».

Сюжет с Тварком Пушкин передает не только лаконичнее, но поэтичнее и потому бесконечно содержательнее:

Тварк ушел давно уж в море;
Жив иль нет,— узнаешь сам.

Все эти изменения при поэтическом переводе литературного варианта баллады приводили к созданию принципиально нового, глубоко оригинального, именно пушкинского стихотворения. В прозрачных глубинах рождавшихся образов и народно-поэтического стиля выступала народная мудрость понимания жизни и смерти. Пожалуй, это чудо сцепления двух разных начал — народно-поэтического и гениального пушкинского — с особой силой проявилось в первой строфе «Похоронной песни».

Как всегда, Пушкин чуток к народному взгляду, в данном случае — взгляду на смерть. В «Гузле» он прочел: «Прощай, прощай, добрый путь! Нынче ночью — полнолуние, дорогу хорошо видно. Добрый путь!» Светлая народная мысль о смерти: кончилась земная жизнь — и собирается человек в последний путь... Умиравший не заблудится — нынче ночью полнолуние, дорогу хорошо видно...

Образ этот открывал Пушкину тайну народного самосознания. Оттого он бережно перенес его в свой поэтический вариант песни. Но не только перенес, а углубил и обогатил тем, что раскрылось ему в образе. Присмотримся к тому, как это делает Пушкин: «С богом, в дальнюю дорогу!» (появившееся новое определение — «дальняя дорога» — бесконечно углубило смысл происходящего). «Путь найдешь ты, слава богу. Светит месяц; ночь ясна» — Пушкин меняет акценты — не потому умерший найдет дорогу, что она хорошо освещена луной: путь этот предопределен и предначертан, слава богу! Описание светлой ночи — это и многозначный пейзаж, и образ: из земной дневной жизни уходит человек далеко-далеко — туда, «за могилу», в ночь...

Последний стих этой строфы неожидан, как взрыв, но взрыв не разрушающий, а созидующий, ибо он синтезирует в новое качество различные элементы:

Чарка выпита до дна.

Это образ-символ конца земной жизни человека. Как всякий символ, он многозначен. И конкретен — жизнь, как

опустошенная чарка. И одновременно заключает в себе глубочайшее и мудрейшее обобщение: смерть — конец всех возможностей жизни (пустая чарка не в том смысле, что в ней не осталось ни капли драгоценной живой влаги, но она пуста, потому что выпита до дна), — образ-символ передает грандиозную, пронзительную и мудрую мысль о смерти как *исчерпанности жизни*.

Общий колорит этой строфы — светлый: месяц светит, ночь ясная, и чувства человека печально светлы. «Светлый» — глубоко индивидуальный пушкинский эпитет. Еще в 1829 году в стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла» он писал: «Мне грустно и легко; печаль моя светла».

В «Похоронной песне» этот эпитет наполнился новым знаменательным содержанием. В пушкинском восприятии смерти с особой остротой проявилось преодоление индивидуализма. Эгоизм рождает у человека дикий страх смерти — он чужд Пушкину. Высшая свобода личности — в этом преодолении страха, в этом спокойном размышлении о неизбежном конце, об уходе из жизни, когда она оказалась исчерпанной. Уход в небытие печален. Пушкин не скрывает этого чувства. Но печаль эта светла, ибо жизнь продолжается: жена рассказчика родила сына, ему расти и жить, дочь живет с мужем, и ей не скучно...

В том же 1835 году Пушкин, после посещения Михайловского, напишет стихотворение «...Вновь я посетил...». Там то же восприятие смерти, та же философия жизни и тот же светлый колорит чувств человека, спокойно и мудро думающего о неизбежном конце, светлый от сознания великого закона бытия — жизнь продолжается! «Здравствуй, племя младое, незнакомое! не я Увижу твой могучий поздний возраст...»

Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

Благодаря последнему стиху первой строфы — «Чарка выпита до дна» — вся строфа приобрела новое звучание: заключенные в предыдущих трех стихах мысли высвечены по-иному, и теперь они тоже способствуют осознанию смерти как исчерпанности жизни. Эта первая строфа задавала тон всему последующему сюжетному рассказу

о прощании-наказе живущего умершему. Закономерно она и замыкала стихотворение — образ, повторенный в конце, наполнялся новым содержанием. Такое обрамление «Похоронной песни» представляет собой еще один пример чуда сцепления пушкинского и народно-поэтического начал. Они слились в удивительном единстве родившегося гениального стихотворения. Народ помог Пушкину научиться смотреть на жизнь, на трагические коллизии бытия его глазами, но открывшиеся нравственные идеалы и решения могли быть выражены только индивидуально, только поэтом такого масштаба и такой гениальности, как Пушкин. «Похоронная песня» — шедевр пушкинской лирики, может быть, лучшее, что написано им. Это и понял Достоевский, писавший, что «Песни» — шедевр Пушкина между его шедеврами.

«Похоронная песня» — не безымянно народная песня, это творение народного поэта: Пушкин сообщил читателям имя автора — Иакинф Магланович. Но открыл его именно как поэта — Пушкин. Его мирозерцание слилось с народным, не утратив своего индивидуального, личного начала. На этой основе оказалось возможным раскрыть духовный, сокровенный, глубоко интимный мир другого человека. «Похоронная песня» написана от имени простого серба, человека из народа, человека со своей биографией, со своей семьей и заботами, со своим суровым характером. Пушкин сделал новый решительный шаг по пути демократизации литературы — способствовал демократизации лирики.

Наследники Пушкина не смогли ни понять, ни оценить, ни воспринять сделанного им. Первым понял и освоил опыт Лермонтов. Его гениальное «Завещание» («Наедине с тобою, брат, Хотел бы я побыть: На свете мало, говорят, Мне остается жить!..») — предсмертное прощание раненого солдата, дающего наказ другу и «брату», что должен он сообщить родным и любимой после его смерти, — вдохновлено пушкинской «Похоронной песней».

Интерес к народному характеру обусловил и работу над переводом песни «Бонапарт и черногорцы». В песне рассказывается о народной борьбе с наполеоновской армией — внимание сосредоточено на одном эпизоде, когда, благодаря воинской хитрости и доблести, черногорцы выигрывают бой с французским отрядом. Главное в этой песне — образ рассказчика, созданный Пушкиным. Человек из народа, воин народной армии, он повествует об

одном частном событии, но его разговорная лексика, живая интонация передают и чувство достоинства рядового черногорца, и его оптимизм, и веру в свои силы, и уверенность в победе. Говоря о приказе Наполеона разбить черногорцев, он так передает последующие события: «Вот он шлет на нас пехоту... Нам сдаваться нет охоты, — Черногорцы таковы!», «Мы засели в наши норы...» Французы «идут тесно под скалами. Вдруг, смятение!» «Их полковник повалился. С ним сто двадцать человек». И наконец — финал:

И французы ненавидят
С той поры наш вольный край
И краснеют, коль завидят
Шапку нашу невзначай.

Рассказчик естественно и свободно выражал народный взгляд на события, на французов, на сражение за «вольный край». Воссоздать народное самосознание, народное миропонимание и стремился Пушкин при работе над «Песнями западных славян». Этот опыт был нужен литературе, потому мы и сталкиваемся с фактами освоения этого опыта и Гоголем, и Лермонтовым.

Песня «Бонапарт и черногорцы», видимо, сыграла свою роль в создании Лермонтовым стихотворения «Бородино». Известно, что еще в 1830 году поэт написал романтическую оду «Поле Бородина», в которой воспел подвиг русских воинов. В начале 1837 года Лермонтов коренным образом переработал стихотворение. Переработку эту связывают (например, Б. Эйхенбаум) со стремлением Лермонтова «продолжить традицию военно-патриотических и батальных стихов, начатую Жуковским («Певец во стане русских воинов»), Батюшкова, Дениса Давыдова и Пушкина («Бородинская годовщина») ¹. Военно-разговорный жаргон стихотворения обычно сопоставляют с «Гусаром» Пушкина.

Но ведь в «Бородино» Лермонтов раскрывает народный взгляд на войну с Наполеоном, веру народа в торжество правого дела. Выражено это через образ рассказчика — бывалого солдата, участника Бородинского сражения. Именно это, а не жаргон, не просторечные слова и выражения нашел Лермонтов в пушкинской песне «Бонапарт и черногорцы». Лермонтов внимательно следил за всеми публикациями пушкинских произведений.

¹ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 2. Л., Academia, 1936, с. 170.

В 1836 году он называл поэта «нашим Пушкиным». Знакомство его в 1835 году с циклом «Песен западных славян» беспорно.

Интерес Пушкина к самосознанию народа, нашедший свое поэтическое выражение в переводах прозаических песен сборника «Гузла», обусловил и собственные поэтические опыты Пушкина — написание им трех стихотворений-песен для этого цикла.

В «Видении короля» рассказывается о том, как борьба с турками создала трагические конфликты в семьях: сын, предавшись «басурманам», убивает отца. Конфликты эти рождают жестокие, но справедливые нормы поведения человека перед лицом смертельной опасности, грозящей родине. Вот почему в собственной «Песне о Георгии Черном» Пушкин решает тот же трагический семейный конфликт между отцом и сыном, глядя на своих героев и их поступки глазами поднявшегося на борьбу народа.

Не два волка в овраге грызутся,
Отец с сыном в пещере бранятся.
Старый Петро сына укоряет:
«Бунтовщик ты, злодей проклятый!
Не боишься ты господа бога,
Где тебе с султаном тягаться...

Он грозит сыну отправиться в Белград и «Туркам выдать ослушного сына, Объявить убежище сербов». Георгий стремится предотвратить предательство. Он просит прощения у отца. «Старику кланяется в ноги». Но старый Петро непреклонен — он идет, чтоб выполнить свое намерение и предать сербов. Георгий предупреждает:

«Воротись, ради господа бога:
Не введи ты меня в искушенье!»
Отпихнул старик его сердито
И пошел по белградской дороге.
Горько, горько Георгий заплакал,
Пистолет из-за пояса вынул,
Взвел курок, да и выстрелил тут же.

Трагизм конфликта отца и сына, порожденный обстоятельствами борьбы с турецкой неволей, подчеркивал героизм Георгия, его верность народу и своему долгу. Народный характер предстал в ореоле высоких чувств, непримиримости к предательству, преданности святому делу свободы. Созданная Пушкиным трагическая ситуация оказалась повторенной Гоголем.

Наиболее тесные контакты Гоголя с Пушкиным приходились на 1833—1835 годы. В это время они не только

читали друг другу написанные новые сочинения — Пушкин, например, в мае 1833 года дал Гоголю читать черновой вариант «Истории Пугачева».

Важную, если не решающую, роль в создании повести «Тарас Бульба» сыграли малороссийские песни и думы, которые с огромным вниманием изучал Гоголь. Именно в этой «живой летописи» выразилось народное понимание исторических событий, которое собирался передать Гоголь в повести.

Несомненно, что работа Пушкина над циклом «Песен западных славян» не прошла мимо Гоголя. Нравственный мир борющегося народа, раскрытый Пушкиным, не мог не привлечь внимания Гоголя. Во всяком случае, в повести «Тарас Бульба» Гоголь вслед за Пушкиным создает тот же трагический конфликт между отцом и сыном, заканчивающийся убийством отступника: у Пушкина — отца, у Гоголя — сына. Правомерно ли подобное соотнесение?

Комментаторы не указывают фольклорного источника конфликта Тараса Бульбы с сыном Андрием. Песни, известные Гоголю, рассказывали и о подобных конфликтах. Так, в бумагах Гоголя сохранилась песня «Про Саву Чалого»¹ — одна из популярных в народе. Она была опубликована И. Срезневским в книге «Запорожская старина» (Харьков, 1834). Но в песне этой конфликт благополучно разрешается — перебежавший к полякам Сава, после приезда к нему казаков, возвращается к своим и искупает свою вину, героически сражаясь с ляхами.

Специальным изучением соответствия гоголевских представлений об этических и правовых нормах казачества с народными представлениями, запечатленными в песнях и преданиях, занимался А. Карпенко. В своей книге «О народности Н. В. Гоголя» он восстанавливает по различным фольклорным источникам так называемое «обычаевое» право запорожцев, на основе которого Гоголь рисует общинную жизнь казачества в своей повести «Тарас Бульба». В частности, Карпенко указывает, что «обычаевым видом казни изменников у запорожцев был расстрел».

Предание упоминает о жестоком обычае казни изменника его отцом: «Согласно приговору «громады» отец сам обязан казнить преступника-сына»².

¹ Песни, собранные писателями. — Лит. наследство, 1968, т. 79, с. 244—246.

² Карпенко А. О народности Н. В. Гоголя. Изд-во КГУ, 1973, с. 74, 75.

Знал ли эти предания Гоголь, когда во второй половине 1834 года работал над повестью «Тарас Бульба»? У нас нет никаких следов такого знания. Косвенные же свидетельства убеждают, что не знал. В самом деле — и в песнях, и в предании измена обсуждается «громადой», которая и выносит решение о казни. В предании, на которое ссылается А. Карпенко, именно «громада» выносит приговор изменнику, обязывая отца расстрелять сына. В повести Гоголя Тарас принимает единоличное решение («громада» приговора не выносит), то есть он поступает так, как это изобразил Пушкин.

Еще одно обстоятельство: «по преданию, христианские обряды погребения тела предателя строго запрещаются»¹. Пушкин в своей «Песне о Георгии Черном» это и изображает — убитый отец остается на дороге без погребения. Гоголю, видимо, это показалось неверным, во всяком случае, он не счел возможным отступить от христианского обряда. Сначала Тарас размышляет: «Предать ли тело изменника на расхищение и поругание... или честно погребсти в земле?» Но потом принимает решение — похоронить. Так было в повести, напечатанной в 1835 году.

Во второй редакции 1841 года Гоголь изменил эту сцену — отказался от похорон сына. На просьбу Остапа: «Предадим же, батько, его честно земле, чтобы не поругались над ним враги и не растаскали его тело хищные птицы», — отец ответил: «Погребут его и без нас»². Несомненно, подобное исправление объясняется стремлением быть верным народным преданиям, с которыми Гоголь познакомился, видимо, в конце 1830-х годов.

Нелепо говорить о заимствовании. Речь должна идти о конкретном примере преемственности. Пушкин поднял и разработал тему борющегося за свою свободу народа, открыл мощную преобразующую человека силу освободительной борьбы, формирующей героические народные характеры, и глубоко человеческую, но суровую, аскетическую, а порой и жестокую мораль, которая определяет особенности и своеобразие их высокой нравственной жизни. Открытия эти Пушкина в «Истории Пугачева» стали известны Гоголю еще до рождения замысла повести «Тарас Бульба». В период рождения замысла повести и работы над ней (завершение черновой редакции

¹ Карпенко А. О народности Н. В. Гоголя, с. 75.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 2. Л.— М., 1937, с. 322, 144.

относится к концу 1834 года) в сфере внимания Гоголя были и повесть Пушкина «Кирджали» (напечатана в конце 1834 года), и «Песни западных славян» (писались в 1834 году).

Внутреннюю, органическую зависимость Гоголя от опыта Пушкина отлично почувствовал и понял Г. А. Гуковский. В частности, он соотносил «Кирджали» и «Тараса Бульбу». «И там и здесь — проблематика народного стихийного и свободолюбивого движения как кузницы героизма и героев, несмотря на «грубость», суровую правду этого движения. И тут и там эпический героизм диких людей народной освободительной борьбы противостоит мелочности, постыдной пошлости бытовой обыденности, привычно окружающей читателя; но у Пушкина борьба народа революционна, у Гоголя — нет...»

Далее ученый подробно рассматривает сложный, противоречивый характер связи этих двух произведений и заключает анализ следующим выводом: «Однако именно Пушкин научил Гоголя, как он научил всю последующую русскую реалистическую литературу, тому, что мало *изобразить* явление жизни, надо *объяснить* его»¹.

Это справедливое суждение относится и к циклу «Песни западных славян». И «Кирджали», и «Песни» осваивались в одно и то же время, в одной творческой атмосфере. Мир напряженных страстей народа, жизнь во имя высоких идеалов, суровость и жестокость моральных требований к человеку, готовность его на тяжкие жертвы (убить отца!) во имя высоких целей, обнаженные Пушкиным с беспощадной правдой в «Песне о Георгии Черном», объективно противостояли миру современного поэту дворянского общества с его низкими, корыстными интересами, пошлостью, отсутствием идеалов и целей жизни.

Два социально-враждебных мира и две морали — возвышающей человека до высокого трагического героизма и низвергающей личность в бездну эгоистических страстей и желаний — изобразил Пушкин. Его концепция действительности оказывалась насущно нужной Гоголю, она помогала формированию гоголевской народности, гоголевского демократизма.

Творческое отношение Лермонтова и Гоголя к каждому новому произведению Пушкина наглядно раскрывает нужность и актуальность его творчества 1830-х годов,

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, М.—Л., 1959, с. 135, 136.

делает ясным, на каком уровне шла борьба литературы за овладение идейными и эстетическими открытиями Пушкина — народности прежде всего.

1834 год — год завершения работы над «Историей Пугачева» и ее публикации, написания повести «Кирджали» и «Песен западных славян». Становится очевидной та творческая атмосфера, в которой окончательно сложился замысел романа об эпохе народной войны под руководством Пугачева. Поэтому закономерно, что «Капитанская дочка» писалась в 1835 году и в начале 1836 года была завершена.

В том же 1835 году, почти одновременно, шла работа над «Русским Пелагом» (роман не завершен) и «Путешествием в Арзрум», внутренне связанными общей проблемой — изображением декабристов. Так в творческом сознании Пушкина тема народного восстания оказалась естественно соотнесенной с декабристской темой.

4

В 1836 году в первом номере журнала «Современник» Пушкин напечатал «Путешествие в Арзрум» — заметки о своем путешествии на Кавказ, в действующую армию Паскевича.

Дореволюционное пушкиноведение мало уделяло внимания этому произведению, и только в советское время оно стало серьезно изучаться и как явление пушкинской прозы, и как важнейший биографический документ. У истоков такой традиции мы встречаемся с интересной, умной статьей Ю. Н. Тынянова «О „Путешествии в Арзрум“», впервые напечатанной в сборнике «Временник Пушкинской комиссии» (вып. 2, 1936). Ученым выдвинуты важные биографические и творческие вопросы и предложены их решения. Прежде всего Ю. Тынянов стремится установить причины неожиданной поездки поэта в действующую армию, его отношение к русско-турецкой войне и к командующему армией графу Паскевичу. В результате рассмотрения различных материалов исследователь приходит к следующим выводам. «Недозволенная поездка Пушкина входит в ряд его неосуществленных мыслей о побеге». Отношение к русско-турецкой войне у Пушкина отрицательное: «... Взгляд на завоевательные войны 1828—1829 гг. как на дело «правительственное, а не

отечественное». характерен и для Пушкина в том смысле, что он был не согласен не столько с войною, сколько с теми, кто ее вел, и с тем, как ее вели»¹.

Изучая текст «Путешествия», ученый пришел к выводу, что Пушкин иронически относился к Паскевичу и его полководческому искусству, потому и изобразил его в «Путешествии» сатирически. Ю. Тынянов писал: «...Ироническое изображение «героя» войны — Паскевича, со сделанными в осторожной форме, но серьезными возражениями чисто военного характера, обнаруживающими тонкую военную осведомленность „штатского“ автора» (200):

Это и многие другие решения определили надолго характер понимания «Путешествия в Арзрум». Мысль Ю. Тынянова о сатирическом намерении Пушкина особенно полюбилась и получила гипертрофированное развитие у последующих исследователей. Одни утверждали, что Пушкин «ненавидел» Паскевича и эта ненависть выражена в «Путешествии», другие писали так, как, например, Н. Л. Степанов: главная тональность повествования в «Путешествии» — ирония, «выражающая оппозиционное отношение Пушкина к самодержавно-полицейскому режиму Николая I. «Путешествие в Арзрум» не просто путевые записки, но и острая в политическом отношении сатира, написанная со всем стилистическим мастерством Пушкина». Так Пушкина объявили сатириком, который под носом императора-цензора напечатал острую в политическом отношении сатиру на его самодержавно-полицейский режим. Удивляет в подобных утверждениях, что делались они вопреки тексту, не считаясь с текстом.

Оценивая стиль «Путешествия в Арзрум», Н. Л. Степанов писал: «Пушкин не прибегает к эмоционально-лирическим описаниям, не гутирует переживания путешественника»². Действительно, пушкинская проза деловита, точна и строга. Но, к сожалению, истинное содержание «Путешествия» и особенности его стиля остались не раскрыты, поскольку исследователь идет вслед за мыслью Ю. Тынянова о сатирическом колорите очерка.

Вопросы, поставленные Ю. Тыняновым, через двадцать лет были рассмотрены В. Шадури, и на основании исследования обильного материала им даны иные и спра-

¹ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 193. В дальнейшем в этой главе ссылки даются в тексте.

² Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962, с. 84—85.

ведливые ответы на некоторые из них. Но «вопросная форма» изучения не была преодолена. «Ю. Тынянов и другие исследователи неправильно понимают характер русско-турецкой войны, и свое ошибочное мнение они приписывают Пушкину. Война против Турции трактуется ими как исключительно завоевательная, реакционная, в ведении которой было заинтересовано только и только царское правительство. Между тем, в оценке русско-турецкой войны Пушкин стоял на позициях декабристов, которые прекрасно понимали историческое значение борьбы с турецкой агрессией».

С войной оказывалось связано развитие национально-освободительного движения против султанской империи. Многие декабристы ждали новых и важных событий. «Пушкин не хотел оставаться в стороне от этих событий. Пленник самодержавия, подобно декабристам, находившимся на каторге и в темницах, он рвался на фронт, туда, где сражались его друзья»¹.

Опираясь на факты, В. Шадури показал несостоятельность утвердившегося представления, будто поездка на Кавказ была связана с планом побега из России. Изучая текст «Путешествия в Арзрум» и биографию Пушкина, ученый делает обоснованный вывод, что свидание с братом и друзьями-декабристами было, «пожалуй, наиболее важной целью путешествия в Грузию». Намерение поехать на Кавказ самовольно, без разрешения царя было естественно и закономерно для Пушкина. Он хорошо знал, что, помимо Сибири, многие декабристы служили в действующей армии Паскевича и среди них были близкие его друзья. «Всей душой, всеми своими помыслами Пушкин был с ними,— справедливо писал В. Шадури.— Задыхаясь в столице, в обстановке полицейского произвола, чувствуя гнетущее одиночество, он рвался на Кавказ, во что бы то ни стало хотел попасть туда. Во-первых, это было его непреодолимой духовной потребностью, и, во-вторых, путешествие в Арзрум, свидание с декабристами входило в общий план творческих замыслов поэта. Предстояло продолжение «Евгения Онегина». Декабристская тема должна была отразиться и в других произведениях великого поэта. Требовался живой, конкретный материал»².

После книги В. Шадури начался новый этап изучения

¹ Шадури В. Декабристская литература и грузинская общественность. Тбилиси, 1958, с. 390.

² Там же, с. 366.

«Путешествия в Арзрум». Но при этом самому «Путешествию», к сожалению, уделено не много места — оно заслуживало большего. Оттого неясной осталась, например, его странная творческая история. Этой проблемой впервые занялся Ю. Тынянов. Исследуя сохранившиеся рукописи, он показал разные этапы работы Пушкина над текстом. Сразу после возвращения из путешествия, в сентябре 1829 года он принялся за обработку путевых записок. Завершенную часть — начало очерка, под названием «Военная грузинская дорога» с подзаголовком «Извлечено из путевых записок А. Пушкина», — поэт опубликовал в «Литературной газете» (1830, № 6).

После этой публикации работа была приостановлена. Возобновилась она только в 1835 году. Ю. Тынянов делал вывод: «Путешествие в Арзрум» было написано в 1835 г. на основании записей 1829 г. При этом используется большой научный и литературный аппарат. Тогда же пишется «Предисловие», четыре варианта которого доказывают, какое значение придавал ему Пушкин» (198—199).

Творческая история «Путешествия в Арзрум» рассмотрена Ю. Тыняновым основательно. Но по-прежнему оставалась невыясненной причина, по которой в 1829—1830 годах работа была прервана, а решение написать «Путешествие» определилось именно в 1835 году. Несомненно, такой перерыв в работе обусловлен главным содержанием задуманного произведения, целью, которую ставил перед собой Пушкин.

Содержание «Путешествия в Арзрум» и цель его написания определены Ю. Тыняновым как оправдание Пушкина в обвинении, предъявленном ему французским дипломатическим агентом Виктором Фонтанье в изданной в 1834 году книге «Voyages en Orient entrepris par ordres du Gouvernement Français» («Путешествия на Восток, предпринятые по поручению французского правительства»).

В. Фонтанье не только резко критиковал восточную политику Николая I, но и иронически писал о Пушкине, «покинувшем столицу, чтобы воспеть подвиги своих соотечественников». При этом автор подчеркивал, что Пушкин в наблюдавшихся им событиях «нашел сюжет не для поэмы, а для сатиры».

В «Предисловии» Пушкин, отвечая Фонтанье, заявлял, что ездил он в действующую армию не для поиска вдохновения («Искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновение не сыщешь; оно

само должно найти поэта...»), и не для бесстыдного дела — писать сатиры («я устыдился бы писать сатиры на прославленного полководца, ласково принявшего меня под сень своего шатра и находившего время посреди своих великих забот оказывать мне лестное внимание. Человек, не имеющий нужды в покровительстве сильных, дорожит их радушием и гостеприимством, ибо иного от них не может и требовать»).

После такой сдержанной, но исполненной высокого чувства достоинства отповеди Пушкин завершил свое «Предисловие» следующими словами: «Вот почему решился я напечатать это предисловие и выдать свои путевые записки, как *всё*, что мною было написано о походе 1829 года».

Содержание и стиль «Предисловия» не дают никакой возможности для толкования его как желания Пушкина оправдаться. Пушкину не в чем было оправдываться, да еще перед каким-то дипломатическим наемником. «Предисловие» свидетельствует о другом: выход книги Фонтанье дал автору «Путешествия в Арзрум» прекрасный повод ответить русским критикам и Булгарину прежде всего, упрекавшим его в том, что он не воспел войну (а значит, политику Николая I), и мотивировать публикацию своих путевых записок: это не хвала войне и не сатира на Паскевича, а просто путевые записки.

Ю. Тынянов из этих слов Пушкина делает парадоксальный вывод: «Путешествие в Арзрум» и «Предисловие», «изданные с целью оправдания, содержат, однако, в основном все характерные черты отношения к событиям, описанные выше...», то есть иронию, сатирическое изображение Паскевича, «осуждение Паскевича как стратега» и т. д. (200).

Парадоксальность произвольного толкования «Предисловия» и «Путешествия» в том, что, с одной стороны, указывается: Пушкин написал эти произведения как оправдание в обвинении, будто бы он писал сатиру на Паскевича, а с другой — утверждается, что в действительности написал сатиру...

Данный случай, пожалуй, классический пример недоверия к пушкинскому тексту и навязывания писателю собственных убеждений. Парадоксальность эта, вольно или невольно, оборачивается обвинением Пушкина в неискренности. В самом деле, писатель серьезно и достойно, печатно, перед лицом современников заявляет: я не писал

сатиры на Паскевича — и в доказательство приводит «Путешествие в Арзрум» как все, что он написал о походе 1829 года! И современники, даже Булгарин, ему поверили — да и нельзя было не поверить — текст «Путешествия» это удостоверил и документировал.

А Ю. Тынянов не поверил. К сожалению, и другие исследователи стали толковать «Путешествие» как сатиру на Паскевича. Утвердившаяся традиция самым решительным образом противоречит тексту, созданному Пушкиным. Потому, чтобы понять главное содержание путевых записок и цель их написания и публикации, необходимо внимательно и с полным доверием отнестись к тому, что в них написано.

Жанр своего произведения Пушкин обозначил точно — путевые записки. Так он назвал первую публикацию в «Литературной газете». То же название сохранил и в «Предисловии». От чьего же имени ведутся эти записки? Кто путешественник-повествователь? Знать это необходимо, ибо все дело в этом произведении в авторской позиции. Ю. Тынянов утверждает (очередной вопрос-ответ): «Герой «Путешествия в Арзрум», авторское лицо, от имени которого ведутся записки, — никак не «поэт», а русский дворянин, путешествующий по архаическому праву «вольности дворянской» и вовсе не собирающийся «воспевать» чьи бы то ни было подвиги» (203).

Данное утверждение решительно и принципиально противоречит тексту. На это уже обратил внимание В. Шадури. В действительности Пушкин считал нужным не только прямо заявить, что Путешественником, написавшим путевые записки, что героем «Путешествия в Арзрум» был он — Пушкин, известный русский поэт, но и многократно, при всяком удобном случае, подчеркивать это.

Обратимся к тексту. В «Предисловии», цитируя Фонтанье, писавшего, что Пушкин был в армии и написал сатиру, Пушкин отвечает: он, Пушкин, не писал сатиры, а сейчас публикует «свои путевые записки». И подписывается — А. Пушкин. В тексте «Путешествия» Пушкин сообщает факты своей, а не вымышленного дворянина, путешествующего по праву вольности дворянской, биографии. Найдя в Ларсе «измаранный список» своей поэмы «Кавказский пленник», он записывает впечатления от юношеского произведения: «Всё это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно»; он описывает встречу с лицейским товарищем Вольховским, рассказывает, как

на обратном пути в Россию прочел в журнале ругательную рецензию на свою поэму «Полтава» и т. д.

Все эти упоминания о себе не случайны, они носят принципиальный характер — Пушкину важно было, чтобы читатель хорошо знал: автор и повествователь — одно лицо, написал «Путешествие в Арзрум» поэт Пушкин, который со специальной целью ездил на Кавказ, в действующую армию. Оттого тема поэта — важнейшая в «Путешествии». Она раскрывается и подается поразному. Прежде всего через путешественника-поэта. Его приветствуют друзья как поэта. Паскевич принимает его как известного русского поэта. Его встречают и рекомендуют незнакомым людям как поэта.

Знаменательна в этом отношении сцена встречи Пушкина с одним из пленных. «Один из пашей, сухошавый старичок, ужасный хлопотун, с живостию говорил нашим генералам. Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков, Пушкин дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: „Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются“». Слова эти программные для понимания не только «Путешествия в Арзрум», но и поэзии Пушкина-поэта в последние годы.

Восточный афоризм, как отмечает Пушкин, «всем нам очень полюбился». Вновь перед Пушкиным возникла тема — поэт и царь. Народная мудрость утверждала важную истину об особой, незримой власти поэтов, уравнивающей их с властелинами. Афоризм этот мог бы стать отличным эпиграфом к «Путешествию в Арзрум».

Но ключевой является написанная Пушкиным лаконичная, строгая и печальная история жизни и смерти Грибоедова. Встреча с телом убитого в Тегеране Грибоедова, которое везли на арбе в Тифлис, послужила поводом для рассказа о своем знакомстве с писателем, о его литературных и служебных успехах, о его трагической судьбе.

В своем некрологе Пушкин дает высокую оценку личности Грибоедова и его таланта поэта. Это само по себе примечательно как первая попытка оценить талант крупного современного Пушкину поэта, принадлежащая, к тому же, перу Пушкина.

Но история Грибоедова интересна и важна, пожалуй, прежде всего стремлением Пушкина показать нравственное развитие молодого человека в канун событий 1825 года, рост его неудовлетворенности окружающим его светом, обстоятельствами жизни, разрыв с этими обстоятельствами и приход к декабристам. Грибоедов и декабристы — вот та мысль, которая красной нитью проходит через некролог Пушкина, умно и тонко спрятанная от цензорского глаза¹. Но тема эта касается и Пушкина — именно потому автор «Путешествия» настойчиво сближает свою судьбу с грибоедовской.

Пушкин начинает с рассказа о юности Грибоедова. «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум...» Читатель к 1835 году хорошо помнил пушкинского «Евгения Онегина». К этим скупым словам своеобразным комментарием служили автобиографические строфы, рассказывавшие о встречах автора с Онегиным:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас...

Озлобленный ум был и у Грибоедова, и его томила жизнь в Петербурге — «долго был он опутан сетями мелочных нужд...». Человек огромных способностей и таланта, он не был признан. «Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в „Московском телеграфе“». «Он протерся с Петербургом

¹ Уже давно пора сказать, что именно Пушкин первым печатно выдвинул тему «Грибоедов и декабристы». Вот почему нельзя согласиться с утверждением М. В. Нечкиной, что никто из писавших о Грибоедове в 1830-е годы не только не поставил, но и «не обозначил существования этой темы хотя бы ясным намеком» (Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1947, с. 4—5). Действительно, об этом не упоминали Ушаков, К. Полевой, И. Киреевский, В. Белинский, П. Вяземский. А Пушкин в «Путешествии» эту тему обозначил «ясным намеком». При дальнейшем анализе «Путешествия» эта тема будет раскрыта подробнее.

и с праздной рассеянностью, уехал в Грузию, где пробыл осемь лет в уединенных неусыпных занятиях». Итогом трудов явилась комедия «Горе от ума». Пушкин свидетельствует: «Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия: «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».

Переворот в жизни Грибоедова был обусловлен его деятельностью поэта. В спокойной информационной фразе — «рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие» — содержался намек на связь автора с декабристами: это они переписывали и распространяли списки комедии, это в их среде она произвела «неописанное действие».

Вся история Грибоедова зашифрована, но тайная мысль Пушкина отлично прочитывалась опытным читателем. Сразу после сообщения, что «Горе от ума» поставило Грибоедова в число первых русских поэтов, Пушкин написал: «Через несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником». Выражение «несколько времени потом» хронологически совершенно точно определялось тремя годами — после 1824 года и до назначения послом в 1828 году. Это время декабрьского восстания, арестов, следствия, в том числе ареста самого Грибоедова.

Писать о восстании и о связях Грибоедова с декабристами в открытую, естественно, было нельзя. Но для Пушкина было важно системой намеков показать эту его связь с декабристами до 1825 года и после их поражения. К числу намеков относится и определение писателя как «наш Грибоедов». Вряд ли это случайное местоимение. Пушкин так же назвал своего друга и декабриста — «наш Вольховский». Местоимение «наш» — слово-сигнал, оно характеризовало отношения между «товарищами и братьями» — Грибоедовым, Пушкиным, Рылевым, Пушным, Вольховским...

Наибольшего внимания заслуживает определение деятельности Грибоедова после его освобождения из-под ареста в 1826 году. Пушкин пишет: «Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни». В этой фразе каждое слово — намек. «*Последние годы*» — каждый легко догадывался, что речь идет о последних трех годах деятельности Грибоедова (1826—1828).

Но требует разъяснения, почему жизнь Грибоедова в эти годы определяется как «бурная»? Грибоедов служил у Паскевича, который предложил ему вести дипломатические дела России с Турцией и Персией. Большой заслугой Грибоедова явилась подготовка мирного договора с Персией, подписанного в Туркманчае. Затем поездка с договором в Петербург, представление императору, получение наград (чин статского советника, орден Анны второй степени с алмазами и четыре тысячи червонцев) и назначение министром-резидентом в Персию. Успешное выполнение Грибоедовым своих обязанностей и получение наград никак не делали его жизнь «бурной».

Это подтверждается и признанием Пушкина, что ничего завиднее этой бурной жизни он не знает. Совершенно очевидно, «завидными» для Пушкина были не служебные успехи и награды Грибоедова — весь контекст фразы говорит о литературной и общественной позиции Грибоедова, о его деятельности как поэта и человека¹.

Когда Пушкин писал «Путешествие в Арзрум», он рассчитывал не вообще на читателей, читателей создаваемого им журнала, но и на особых читателей — «товарищей и братьев» Грибоедова и его, Пушкина. Они в первую очередь должны были понимать намеки и оценивать позицию автора.

Мне кажется, что понять смысл фразы Пушкина, его эпитета «бурная» жизнь и причины, по которым жизнь Грибоедова в эти годы представлялась Пушкину «завидной», поможет другое его сообщение: «Я расстался с ним в прошлом году, в Петербурге, перед отъездом его в Персию». Читателю сообщалось о чрезвычайно важном событии. Его необходимо прокомментировать.

Пушкин говорит не об одной встрече, но о своем общении с Грибоедовым в Петербурге на протяжении трех месяцев — с марта по июнь 1828 года. Оба писателя жили тогда в гостинице Демута и практически могли встречаться ежедневно. В различных источниках зарегистрировано до десяти встреч у разных лиц (первая — в конце марта

¹ В словаре Пушкина выражения «завидная жизнь», «завидная участь» означают положительную оценку служения делу свободы. См., например, характеристику деятельности героя Отечественной войны Александра Ипсиланти в годы его борьбы за свободу Греции (письмо от марта 1821 г.): «Первый шаг Александра Ипсиланти прекрасен и блистателен. Он счастливо начал — и мертвый или победитель отныне он принадлежит истории — 28 лет, оторванная рука, цель великодушная! — завидная участь...»

у М. Виельгорского, последняя — в конце мая у Вяземского)¹. Некоторые встречи носили литературный характер — Пушкин читал трагедию «Борис Годунов»; Грибоедов — отрывки из трагедии «Грузинская ночь». В пору общения с Грибоедовым Пушкин и узнал многое, что позволило ему назвать «бурной» его жизнь в эти годы. Бурной, опасной и воистину геронческой эта жизнь была потому, что Грибоедов развернул беспрецедентную деятельность, противопоказанную его официальной службе, — он самоотверженно помогал сосланным декабристам, облегчал их судьбу, хлопотал за них.

М. В. Нечкина так характеризует жизнь Грибоедова этих лет: «Однако на всем протяжении этой восходящей дипломатической карьеры идет синхронно ей другая, несовпадающая, линия фактов и переживаний: хлопоты за сосланных декабристов, заботы о них... Могли ли хлопоты и заботы о тех, чьи имена вслух и называть-то запрещалось, повредить Грибоедову в его карьере? Конечно, могли. Мы увидим далее, что Грибоедов осмелился лично просить императора за сосланных. Грибоедов сам был на подозрении и свое пребывание на Востоке после смелого обращения к императору называет «политической ссылкой». Первые годы после восстания 14 декабря были особенно трудными годами для хлопот за ссыльных».

«Трудные годы» и стали бурными для Грибоедова. М. В. Нечкина подробно рассказывает о помощи прежде всего сосланным на Кавказ в действующую армию. Она называет имена Добринского, братьев Бестужевых, Александра Одоевского и др. Находясь в армии Паскевича, пренебрегая опасностью и последствиями, Грибоедов общался с сосланными декабристами, за которыми велась слежка. Об этих хлопотах знали многие декабристы. Петр Бестужев называл Грибоедова: «Общий друг и благодетель наш». Знали и о разговоре Грибоедова в марте 1828 года с Николаем I о декабристах. В воспоминаниях Петра Бестужева об этом поступке Грибоедова сказано: «Благородство и возвышенность его характера обнаружилось вполне, когда он дерзнул говорить *государю* в пользу людей, при одном имени которых бледнел оскорбленный властелин».

М. В. Нечкина справедливо замечает, что, «удостоверившись после этого разговора в непрекратившемся

¹ См.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 113—114.

сочувствии Грибоедова к сосланным, царь был заинтересован в *удалении* Грибоедова из столицы», что именно потому не была удовлетворена просьба поэта об отставке, а свое назначение в Персию он назвал «политической ссылкой» (письмо Булгарину от ноября 1828 года) ¹.

К сожалению, до нас не дошли сведения о содержании бесед Грибоедова с Пушкиным весной 1828 года. Но особые обстоятельства их встречи, некая общность судьбы двух поэтов, а также возникшая именно в это время идея отъезда в действующую армию Паскевича позволяют предположить, что Грибоедов рассказывал Пушкину о своих делах, о своей помощи декабристам, о своем разговоре с императором и его реакции. Всё, чем занимался Грибоедов в эти месяцы, что волновало его, было близко Пушкину. Всего полтора года назад он, ссыльный поэт, разговаривал с Николаем I и в стихотворении «Стансы» публично призывал к прощению декабристов. Ныне недавно освобожденный из-под ареста поэт Грибоедов перед тем же императором заступился за декабристов. Два великих русских поэта, выброшенные «грозою на берег», обсуждали, что нужно и можно сделать в помощь ссыльным друзьям. Грибоедов уже много сделал. Оттого его «бурная» жизнь являлась «завидной» — так она благородна, человечески прекрасна. Он ходил по краю пропасти.

У Пушкина были свои связи с декабристами, было свое отношение и к их делу, и к их судьбе ². Встречи с Грибоедовым многое прояснили, и, самое главное, становилась очевидной возможность оказания реальной помощи декабристам. Нельзя было смиряться, нельзя опускать руки, нельзя ждать милостей от императора. За судьбу лучших людей России, не щадивших себя во имя блага народа и отечества, должно было бороться. В сложившихся обстоятельствах это было настоящим и нужным делом. Ему служил Грибоедов.

Пушкин обдумывал будущие свои действия. Политическая ситуация, навязанная ему — поэт и царь, — приобре-

¹ Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы, с. 500, 507.

² В. Э. Вацура, исследуя вопрос о причинах поездки Пушкина на Кавказ и подготовке к ней, указывал, что на рубеже 1820—1830-х годов у поэта растет интерес к декабристам. «Пушкин едет в Закавказье уже со складывающимися историческими воззрениями на декабрьские события, и встречи со ссыльными декабристами оказываются внутренне подготовленными». См. в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы. Л., 1966, с. 202.

тала иной, по сравнению с 1826 годом, аспект. Поэт чувствовал себя обязанным отстаивать свою независимость и действовать так, как велит совесть и честь. Тогда и зародился план поездки на Кавказ, в армию Паскевича, для встречи с декабристами. Именно в апреле 1828 года, то есть в пору общения с Грибоедовым, Пушкин и П. Вяземский подали на имя Николая I прошение с просьбой отправить их в действующую армию. И сразу же получили отказ — Бенкендорф был уполномочен передать царское решение: «Все места заняты». Пришлось на время отказаться от созревшего намерения. А уже весной 1829 года Пушкин принял решение ехать на Кавказ без разрешения царя.

Поездка на Кавказ была самовольной — и это уже было вызовом поэту царю. Николай I немедленно приказал следить за отправившимся в армию Пушкиным. Путешествие предусматривало не только свидание с декабристами, но и оказание им помощи. Той помощи, которая была во власти поэта — написать о них, нарушить заговор молчания, сказать правду о тех, кто был объявлен государственным преступником, очернен и оклеветан. Тот факт, что сразу по возвращении из действующей армии Пушкин принялся писать путевые записки (начало которых было опубликовано в «Литературной газете»); подтверждает это.

Неожиданные обстоятельства помешали выполнить замысел — номер «Литературной газеты» с отрывком из путевых записок вышел 5 февраля 1830 года, а уже в марте «Северная пчела» обрушилась на Пушкина. Булгарин писал: «Итак, надежды наши исчезли. Мы думали, что автор «Руслана и Людмилы» устремился на Кавказ, чтоб напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов, — и мы ошиблись»¹.

Пушкину было публично предъявлено обвинение, что он не хочет воспеть Николая I и его политику на Востоке. Что именно это имел в виду Булгарин, видно из оценки Бенкендорфом его статьи, которая была изложена

¹ Северная пчела, 1830, 22 марта, № 35.

в донесении Николаю I: «Перо Булгарина, всегда преданное власти, сокрушается над тем, что путешествие за Кавказскими горами и великие события, обессмертившие последние года, не придали лучшего полета гению Пушкина»¹.

В условиях, когда от Пушкина ждали и требовали «сладких песен», в которых бы он «обессмертил» политику Николая I, нечего было и думать о публикации своих путевых записок — ведь в них современными героями должны были стать декабристы. Возможно, Пушкин чувствовал и свою невольную вину, ведь это он писал в 1828 году в стихотворении «Друзьям» (оно не было опубликовано, но Николай I его читал и одобрил) об императоре:

Он бодро, честно правит нами;
Россию вдруг он оживил
Войной, надеждами, трудами.

Теперь-то, после победы, близкие к придворным кругам журналисты могли ожидать от поэта «сладких песен»... Обстоятельства нарушили замысел немедленно писать и печатать путевые заметки о посещении армии Паскевича. Но от замысла написать такое произведение Пушкин не отказался: нужно было переждать, чтобы сгладилась острота момента, нужно было найти удобный повод.

Беседы с Грибоедовым, несомненно, определили пушкинское отношение к Паскевичу. Грибоедов не мог не рассказать о человеке, которого называл своим «благодетелем» и к кому собирался Пушкин. Родственные связи (Паскевич был женат на двоюродной сестре Грибоедова) объясняют заступничество генерала за Грибоедова перед царем во время следствия, покровительство ему после освобождения. Более того, в своих хлопотах по облегчению участи декабристов Грибоедов действовал через Паскевича. М. В. Нечкина приводит многочисленные и убедительные факты того, как Паскевич исполнял просьбы Грибоедова. Об этом, между прочим, знали декабристы. Александр Бестужев писал Н. Полевому: «Грибоедов взял слово с Паскевича мне благодетельствовать, даже выпросить меня из Сибири у государя. Я видел на сей счет сделанную покойником записку... благороднейшая душа!»

¹ Старина и новизна, IV, с. 7—8.

С особой настойчивостью хлопотал Грибоедов за судьбу Александра Одоевского. В письме В. С. Миклашевич от 3 декабря 1828 года Грибоедов сообщал: «Александр мне в эту минуту душу раздирает. Сейчас пишу к Паскевичу: коли он и теперь ему не поможет, провались все его отличия, слава и гром побед, все это не стоит избавления от гибели одного несчастного и кого!!!»

Сохранилось потрясающее письмо Грибоедова к Паскевичу с очередной просьбой помочь Одоевскому, написанное за два месяца до гибели: «Благодетель мой бесценный. Теперь без дальних предисловий просто бросаюсь к вам в ноги, и если бы с вами был вместе, сделал бы это, и осыпал бы руки ваши слезами. Вспомните о ночи в Тюркменчае перед моим отъездом. Помогите, выручите несчастного Александра Одоевского. Вспомните, на какую высокую степень поставил вас господь бог... Может ли вам государь отказать в помиловании двоюродного брата вашей жены, когда двадцатилетний преступник уже довольно понес страданий за свою вину... Я видал, как вы усердно богу молитесь, тысячу раз видал, как вы добро делаете. Граф Иван Федорович, не пренебрегите этими строками. Спасите страдальца»¹.

От Грибоедова знал Пушкин, что с Паскевичем *можно говорить о декабристах*, что он делает добро, что откликается на просьбы. Когда Пушкин ехал в армию Паскевича, он помнил об этом. Пребывание в армии убедило в правоте сообщения Грибоедова: его, Пушкина, много лет находившегося в ссылке, за поведением которого в армии было приказано наблюдать, Паскевич встретил ласково и заботливо. Пушкин так рассказывает о первой встрече с ним: я находился в Нижегородском драгунском полку, которым командовал Н. Раевский, наступила ночь, войска получили привал в долине. «Здесь имел я честь быть представлен графу Паскевичу.

Я нашел графа дома перед бивачным огнем, окруженного своим штабом. Он был весел и принял меня ласково. Чуждый воинскому искусству, я не подозревал, что участь похода решалась в эту минуту. Здесь увидел я нашего Вольховского, запыленного с ног до головы, обросшего бородой, изнуренного заботами. Он нашел однако время побеседовать со мною как старый товарищ. Здесь увидел я и Михаила Пушина, раненого в прошлом

¹ См.: Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы, с. 501, 505—506.

году. Он любим и уважаем как славный товарищ и храбрый солдат. Многие из старых моих приятелей окружили меня. Как они переменялись! как быстро уходит время!.. Я воротился к Раевскому и ночевал в его палатке».

Паскевич введен в «Путешествие в Арзрум» в момент, когда решалась участь похода. Днем Паскевич дал распоряжение генералу Бурцову двигаться прямо против турецкого лагеря. Остальные войска должны были идти в обход неприятеля. Паскевич дан в этот важный момент кампании в окружении декабристов! Бурцов, Вольховский, Михаил Пущин — сосланные декабристы, отличные и храбрые командиры, способствовавшие успеху операции. Знаменательная сцена! И написана она сознательно — все в ней важно и значительно.

Версия Ю. Н. Тынянова, что Пушкин высмеивал Паскевича, основана на тенденциозном истолковании фактов. Вот несколько примеров: Ю. Тынянов приводит первоначальный текст полемиического ответа Пушкина В. Фонтанье: «Я не вмешиваюсь в военные суждения. Это не мое дело. Может быть, смелый переход через Саган-лу, движение, коим граф Паскевич отрезал Сераскира от Осман-паши, поражение двух неприятельских корпусов в течение одних суток, быстрый поход к Арзруму; *углубление нашего пятнадцатитысячного войска в неприятельскую землю на расстоянии пятисот верст, оправданное полным успехом* — все это может быть в глазах военных людей чрезвычайно забавно».

Подчеркнутая фраза была изъята, и текст переделан: «В нее включен иронический выпад против Фонтанье: „...Может быть, и чрезвычайно достойно посмеяния в глазах военных людей (каковы, например, г. купеческий консул Фонтанье...“» (200).

«Углубление», совершенное под командованием генерала Бурцова, Ю. Тынянов считает ошибкой Паскевича и потому полагает, что Пушкин резко критикует стратегический план. С этим согласен и В. Шадури: «В выброшенной фразе, по справедливому замечанию Ю. Тынянова, содержалось резкое осуждение стратегического плана Паскевича, снарядившего после занятия Арзрума в глубь вражеской территории — в Бейбурт — экспедицию под командованием И. Г. Бурцова. Этим самым Паскевич погубил талантливого военачальника-декабриста Бурцова».

Разберемся в этих стратегических рассуждениях. Турецкая кампания и планы Паскевича вызывали критические замечания. О них знал Пушкин. Какую же позицию занял он? Прежде всего он подчеркивает, что не берет на себя смелость давать оценку с теоретической точки зрения стратегическим планам Паскевича: «Это не мое дело», — писал он категорически. В то же время его отношение к военным действиям — положительное, он судит по результатам. Углубление было опасно? Да, но «оправданное полным успехом». Это во-первых.

Во-вторых — какое же это «осуждение», если криминальную, с точки зрения исследователей, фразу Пушкин исключает из печатного текста? Исключает, между прочим, не потому, что в ней было осуждение, а потому, что нечетко стилистически была выражена ирония к тем, кто будет судить Паскевича, в частности Фонтанье. Печатный текст совершенно ясно передает позицию Пушкина:

«Может быть, смелый переход через Саган-лу, движение, коим граф Паскевич отрезал Сераскира от Осман-паши, поражение двух неприятельских корпусов в течение одних суток, быстрый поход к Арзруму, все это, увенчанное полным успехом, может быть и чрезвычайно достойно посмеяния в глазах военных людей (каковы, например, г. купеческий консул Фонтанье, автор путешествия на Восток); но я устыдился бы писать сатиры на прославленного полководца...»

Таково мнение Пушкина, сформулированное им в 1835 году. Но ещё раньше, в 1831 году, в стихотворении «Бородинская годовщина» Пушкин именно за эти же действия воспел Паскевича:

...Кто покорил вершины Тавра,
Пред кем смирилась Эривань...

«Вершины Тавра» — это то, что Пушкин называл «смелым переходом через Саган-лу» (древнее название которого Тавр). Как видим, своей позиции Пушкин не менял.

Произвольно толкуется и текст с известием о смерти Бурцова. Напомню, что писал Пушкин: «19 июля, пришед проститься с графом Паскевичем, я нашел его в сильном огорчении. Получено было печальное известие, что генерал Бурцов был убит под Бейбуртом. Жаль было храброго Бурцова, но это происшествие могло быть губительно и для всего нашего малочисленного войска, зашедшего глубоко в чужую землю и окруженного неприязненными народами,

готовыми восстать при слухе о первой неудаче. И так, война возобновлялась! Граф предлагал мне быть свидетелем дальнейших предприятий. Но я спешил в Россию... Граф подарил мне на память турецкую саблю. Она хранится у меня памятником моего странствования вослед блестящего героя по завоеванным пустыням Армении. В тот же день я оставил Арзрум».

Этот текст тоже толкуется как резкая критика стратегического плана Паскевича, как обвинение Паскевичу за то, что, послав в этот поход Бурцова, он «погубил его». Обвинения выдвигаются, но не доказываются. Смелый рейд Бурцова в тыл, конечно, был опасен, но опять же для Пушкина важно, что он себя оправдал. Был убит Бурцов, но ведь шла ожесточенная война. Убивали многих. Пушкин рассказал, как чуть было не погиб Паскевич. Но, самое главное, Пушкин рассказал совсем о другом.

В сцене, происходившей 19 июля, два действующих лица — Паскевич и Бурцов. Пушкин сообщает о героической смерти храброго Бурцова. Рейд, которым он руководил, был опасен. Он погиб, как герой. «Путешествие в Арзрум» кончалось сообщением о герое войны — декабристе.

Паскевич дан в его отношении к Бурцову и Пушкину. Автор «Путешествия» свидетельствует — Паскевич был «в сильном огорчении», получив известие о гибели Бурцова. Огорчение командующего от потери героя войны — декабриста — многого стоило. Тем самым подчеркивалась высокая оценка и личности Бурцова, и его храбрости как командира. Это и было нужно Пушкину, это и было главным в описанной сцене. Завершалась она рассказом о том, как командующий отнесся к поэту. Он предложил остаться в армии и быть свидетелем новых успехов. Он дарит на память турецкую саблю. В заключение Пушкин характеризует Паскевича, как «блестящего героя». И это все называется сатирой? Это толкуется как обвинение Паскевича в том, что он «погубил» декабриста?

Но, пожалуй, самое интересное в этой сцене то, что она в своей первой части придумана Пушкиным! Дело в том, что 19 июля Бурцов был ранен, а не убит. Умер он через три дня. Ранен был генерал в местечке, находившемся в 130 верстах от Арзрума. Поэтому 19 июля ни Паскевич, ни Пушкин не могли знать о гибели Бурцова. Пушкин в тот же день уехал из Арзрума. О смерти Бурцова он узнал позже. И все же счел нужным описать реакцию Паскевича,

его «сильное огорчение» смертью воина-декабриста. Пушкин описал «воображаемый» разговор с Паскевичем. Он знал отношение к Бурцову, потому был уверен, что командующий огорчился, узнав о гибели генерала. Повторяю — Пушкину было важно и нужно оповестить читателей, что прославленный полководец высоко ценил и службу, и подвиги офицера-декабриста.

Тенденциозное толкование пушкинского текста, желание объявить Пушкина обличителем Паскевича, — поражает. Так, Ю. Н. Тынянов пишет: «Самое изображение Паскевича сделано с тонкой иронией. Отметим, прежде всего, почти полную замену имени Паскевича словом «граф» и частое повторение этого слова, имеющего явно иронический смысл...» (201).

Всех действующих лиц «Путешествия в Арзрум» Пушкин называет по фамилиям — таков был обычай в то время. Командующий армии именуется постоянно графом Паскевичем. В равной мере так же именуются и другие — генерал Бурцов, генерал Раевский, генерал Муравьев и т. д. Иногда говорилось сокращенно — граф, про Бурцова — генерал и т. д. Близких друзей Пушкин называет по фамилиям. Никакой иронии тут нет. Вспомним, что и Грибоедов, родственник Паскевича, в письме к нему, обращаясь с просьбой, называет его графом. При чем тут ирония?

Или другой пример. В. Шадури пишет: «Паскевич, умевший угадывать желания своего «любимого государя», хорошо понимал, какие «награды» требовались для «государственных преступников». Широко пользуясь опытом и знаниями декабристов, присваивая себе их боевые заслуги, главнокомандующий посылал их на самые опасные участки фронта, на передовую линию огня, стремясь „вывести в расход“»¹.

Факты посылки декабристов на опасные участки фронта далеко не всегда свидетельствовали о желании «вывести в расход». Известно, что многие декабристы стремились попасть в действующую армию — ибо только это давало возможность делать карьеру и тем самым, значит, добиться отмены наказания. Декабристы были храбрыми людьми, опасности не боялись. М. В. Нечкина рассказывает о том, как Грибоедов хлопотал перед

¹ Шадури В. Декабристская литература и грузинская общественность, с. 401, 195.

Ермоловым об устройстве декабриста Добринского именно в тот полк, который бы принимал участие в сражении: «Добринского надо было устроить в полк, предназначенный для ближайших боевых действий, — это давало способы быстрейшего продвижения сосланного на Кавказ и приближало перспективы снятия кары»¹. Ермолов откликнулся на просьбу Грибоедова.

Несомненно, что Паскевич был усердным слугой Николая I, что отличался честолюбием, что, вероятно, приписывал военные успехи себе и не писал официальных репортажей о подвигах декабристов. Но оценка его деятельности должна быть объективной и исторически точной. Нельзя забывать, что была и другая сторона его службы, и о ней знали не только Грибоедов и Пушкин. При изучении же «Путешествия в Арзрум» нет нужды заниматься подробным рассмотрением служебной карьеры Паскевича — Пушкин не писал биографии командующего кавказской армией. Нельзя и приписывать Пушкину того, чего он не писал. Мы обязаны доверять Пушкину и понимать им написанное произведение. Автор «Путешествия» не собирался писать и не написал сатиры на Паскевича, не подвергал его осмеянию. Он ставил перед собой иные цели.

В частности, в путевых записках он описывал героический поход русской армии в Арзрум. Название записок это подчеркивало. Армией командовал Паскевич. У него служили сосланные декабристы. Они храбро сражались, умно и смело командовали, находились в ближайшем окружении командующего. Пушкин создавал *образ Паскевича*, и забывать этого нельзя. Он отбирал нужные ему факты. Потому он не прославлял подвигов Паскевича и не писал сатиры на него. В «Путешествии в Арзрум» впервые была нарисована впечатляющая картина участия сосланных декабристов, гонимых «государственных преступников», в огромном, тяжелом, опасном и нужном России деле — войне с Турцией, показан их патриотизм и умелые действия во славу и благо отечества.

Действовали же они не в безвоздушном пространстве, а в армии, которой командовал Паскевич. Он давал приказы, он доверял декабристам и связанным с ними людям — Бурцову, Пушину, Вольховскому, Раевскому и многим другим, посылал их на ответственные участки

¹ Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы, с. 500.

фронта, и они блестяще справлялись с трудными задачами. Пушкинский образ Паскевича был красноречив — он убеждал, что можно и должно с пользой для России привлекать к деятельности истинных патриотов, какими были сосланные в его армию декабристы. Оттого-то Паскевич и вошел в «Путешествие в Арзрум» в окружении декабристов (первая сцена знакомства с ним), а сценой, где описывалось огорчение командующего смертью Бурцова, — оно заканчивалось. В соответствии с общим замыслом Пушкина мы и обязаны рассматривать и оценивать образ Паскевича в «Путешествии в Арзрум» и его роль в рассказе о боевых действиях по разгрому турецкой армии.

На «Путешествии в Арзрум» лежит печать времени его написания. Это «путевые записки», то есть деловая проза, документ, свидетельство об увиденном в далеком, мало знакомом крае России — Кавказе, точное описание жизни, быта, обычаев грузин и армян, рассказ о военных действиях русской армии. Но этот деловой документ есть в то же время художественная проза. Сочетание документальности и художественности отличает пушкинский художественный метод второй половины 1830-х годов.

В «Путешествии в Арзрум» подлинность описания засвидетельствована жакром (путевые записки) и тем, что их автор — Пушкин — совершил данное путешествие. Художественность же достигается отбором фактов, наблюдений и событий, нужных автору, их интерпретацией, выражением авторской позиции по отношению к описываемому, созданием образов — событий, природы Кавказа и прежде всего встречаемых на пути людей.

Отсюда характерный для пушкинской прозы последних лет парадоксальный эстетический эффект: все описанное — факт, реальность, подлинная жизнь, результат точного наблюдения, итог увиденного путешественником своими глазами. В то же время это искусство, образное постижение жизни. Эмпирический факт может оказаться случайностью, художественность гарантирует объективность, типичность, закономерность происходящего. Художественность, опирающаяся на реальные факты, а не на выдумки и домыслы романтического воображения, позволяет утвердить истинную подлинность жизни, событий.

Важнейшим моментом художественного начала «Путешествия в Арзрум» является реализация главного пушкинского условия: проза «требуется мыслей и мыслей —

без них блестящие выражения ни к чему не служат». «Путешествие в Арзрум» — это пиршество идей, здесь пафосом является поэзия мысли. Пушкин напоминает о сложных проблемах освоения завоеванных земель народов Кавказа, высказывает свои мысли и пожелания о путях распространения просвещения, констатирует трагизм взаимоотношений завоевателей и завоеванных, пишет о развивающихся связях России и Грузии, осуждает введенную Ермоловым систему аманатов — своеобразную систему заложников (детей черкесов отбирали у родителей и держали пленниками в крепости). Пушкин вовлекает в свои размышления читателей, заставляет их думать о будущем России, доверительно делится с ними своими наблюдениями, сомнениями.

Но любимой мыслью Пушкина в «Путешествии в Арзрум» была мысль о судьбе декабристов. Мысль эта была уже оценена давно.

Об изображении декабристов в «Путешествии» писал К. В. Айвазян: «Безусловно, о делах разжалованных декабристов, об их роли в войне Пушкин знал, еще находясь в Петербурге, из писем брата, Раевского, друзей, из рассказов лиц, побывавших на фронте, а на театре военных действий Пушкин воочию увидел, кому была обязана Россия славой побед в эту войну. Восстанавливая истину, Пушкин вновь выразил свою преданность освободительным идеям. «Путешествие в Арзрум» имеет важное значение для изучения идейной биографии Пушкина»¹.

Через несколько лет об этом писал В. Шадури. «Путешествие в Арзрум» — «единственное печатное произведение этого периода, в котором поэту удалось так или иначе высказаться о декабристах». Несмотря на запрещение упоминать в печати декабристов, «Пушкину все-таки удалось ввести в свое «Путешествие» тему героизма декабристов, рассказать о них в замаскированной, но для сведущих людей в довольно прозрачной форме. В последних главах «Путешествия», посвященных описанию военных событий, почти на каждой странице встречаем декабристов, игравших решающую роль в кампании 1829 года»².

¹ Айвазян К. В. О «Путешествии в Арзрум» Пушкина. — В кн.: Труды первой и второй всесоюзной пушкинской конференции. М.—Л., 1952, с. 184—185.

² Шадури В. Декабристская литература и грузинская общественность, с. 387, 403.

В книге Шадури не только отмечены все встречи Пушкина с декабристами, они и прокомментированы с привлечением других материалов, например, воспоминаний декабристов о свидании с Пушкиным на Кавказе. Фактическая сторона декабристской темы в «Путешествии» выяснена довольно подробно и полно.

Декабристская тема «Путешествия», пожалуй, поможет понять, почему была прервана работа над ним в 1830 году и, главное, почему к ней вернулся Пушкин именно в 1835 году. Я уже говорил, что к 1835 году исчезла острота момента, теперь от Пушкина уже не требовалось немедленного отклика на события. Прошедшие шесть лет создавали возможность спокойно рассказывать и спокойно реагировать на давние события, актуальность которых для Пушкина не только не прошла, но, как увидим, еще более возросла.

Неожиданно отличный повод к публикации давало сочинение В. Фонтанье. Им нельзя было не воспользоваться. Отвечая врагу русской политики на Востоке, агенту французского правительства, Пушкин получал возможность защищать себя. Уличая В. Фонтанье во лжи, он в качестве доказательства своей правоты приводил текст «Путешествия в Арзрум». В «Путешествии» говорилось об успехах русской армии, ее солдат и офицеров под командованием Паскевича.

Ответ В. Фонтанье был и ответом русским критикам. Пушкин тонко и умно подменял одну тему другой. Булгарин упрекал, что поэт не воспел политику Николая I, а Пушкин, отвергая обвинение француза, утверждал, что он не писал сатиры!

Написание «Путешествия в Арзрум» именно в 1835 году объясняется любимой — декабристской — мыслью в нем. В следующем году исполнялось десять лет со дня осуждения декабристов. Пушкин принял решение публично выступить в защиту осужденных. При этом если в 1826 году в «Стансах» он обращался к царю с просьбой помиловать тех, кого тот осудил, то теперь речь шла о другом, не о милости.

За прошедшие годы изменились убеждения Пушкина, по-новому встал и вопрос о положении и правах декабристов. Те, кто был разжалован и сослан на Кавказ в действующую армию, своими ратными подвигами, своею кровью не только искупили так называемую «вину», но делами, нужными отечеству, показали, каковы истинные сыны отечества, патриоты.

Пушкин — свидетель победных боев, Пушкин — поэт, показав в «Путешествии в Арзрум» декабристов в деле, утверждал перед лицом общества, перед самодержцем мысль о необходимости прекратить преследование патриотов, о необходимости и обязанности отечества воздать им должное, вернуть им имя и честь.

Запрет упоминать о декабристах вынуждал Пушкина действовать осторожно. Главная задача состояла в том, чтобы предать гласности свое «Путешествие в Арзрум». Оттого многие имена декабристов названы не полностью, а помечены первой буквой фамилии (В.— Вольховский, М. П.— Михаил Пущин, С.— Семичев и т. д.). Раевский в одних случаях писался полностью, в других только буквой Р. Фамилия убитого героя Бурцова писалась полностью. Теми же причинами объясняется создание образа Паскевича — командующего армией, где отличились герои декабристы.

Замысел «Путешествия в Арзрум» и его цель во многом определялись той концепцией милости, которую создал в 1835 году Пушкин, изучая историю Петра I. Эта концепция была положена в основание тогда же написанного стихотворения «Пир Петра Первого».

5

Стихотворение это программное для Пушкина последних двух лет жизни (1835—1836). Оно создавалось с учетом исторических разысканий поэта и в то же время являлось ответом на острейшее политическое событие 1835 года. Только понимание сложной творческой истории «Пира Петра Первого» может объяснить глубокую содержательность стихотворения и мужество поэта, его написавшего. К сожалению, история стихотворения не написана. Вместо ее изучения исследователи предпочитают предлагать однозначное истолкование стихотворения — оно, дескать, является рекомендацией царю Николаю I проявить милость к осужденным декабристам. Из такого толкования делаются далеко идущие выводы — Пушкин неизменно, начиная с 1826 года, когда им были написаны «Стансы», верил в Николая I, видел в нем не самодержца, а человека, который творит милости, готовый откликнуться на призывы проявлять новые акты милосердия.

Вот одно из характерных суждений: «Пир Петра Первого» стал «важной политической декларацией, напо-

минавшей царю в десятую годовщину декабрьского восстания о знаменательном факте из биографии его пращура, продолжая в этом отношении политическую линию, уже намеченную «Стансами» (1826), «Полтавой» (1828), «Героем» (1830)»¹.

Подобная интерпретация стихотворения, суждение о неизменности убеждений Пушкина в течение 1826—1836 годов, о пушкинской вере в милость Николая являются гипотезой, создаваемой, как это ни покажется странным, без желания хоть как-то подтвердить ее фактами, доказательствами, документами. Так возник очередной парадокс изучения Пушкина — гипотеза, ничем не подтвержденная, строящаяся только на предположениях, объявляется истиной, поскольку ее утверждают авторитетные исследователи.

В действительности при обращении к документам и фактам все в этой мнимой аксиоме — и определение причины написания стихотворения, и обоснование времени его публикации, и смысл пушкинского выступления — противоречит фактам. Все было иначе, глубже, серьезнее, масштабнее. И образ Пушкина в свете реальной истории «Пира Петра Первого» предстает иным, не иконописным, не в духе посмертной версии, созданной Жуковским о поэте, веровавшем в Николая, любившем в монархе человека, желавшем служить ему.

Вот почему нужно, опираясь на факты, попытаться воссоздать творческую историю «Пира Петра Первого». Название и содержание стихотворения сосредоточивают внимание читателя на истории (эпоха царствования Петра I) и современности (эпоха Николая I). Следовательно, и начинать надо с исторического комментария, с объяснения тех событий, которые легли в основу стихотворения. Затем необходимо внимательно изучить современные Пушкину политические обстоятельства и, в частности, обстоятельства, связанные с ожиданием в 1835 году амнистии декабристам. Именно они обусловили возникновение идеи стихотворения и цель его написания в этом году, именно они и объясняют причину его опубликования весной 1836 года.

Начну с исторической справки. В комментариях обычно указывается, что стихотворение основано на словах Ломоносова о милосердии Петра. Приводится и цитата из

¹ Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.—Л., 1962, с. 427.

его «Слова похвального Петру Великому»: «...Простив многих знатных особ за тяжкие преступления, объявил свою сердечную радость приятием их к столу своему и пушечною пальбою».

Пушкин хорошо знал «Слово похвальное...», и я еще вернусь к нему. Но о событии, упомянутом Ломоносовым, Пушкин знал подробно из сочинения Голикова о Петре, которое конспектировал с января 1835 года. Под годом 1714 Пушкин записал, что злоупотребления в государстве год от года увеличивались, что наконец фискалы открыли «источник беспорядков» — в России орудовала большая группа казнокрадов. Среди них оказались и приближенные к Петру люди. «Преступниками явились,— писал Пушкин,— князь Меншиков, граф Апраксин, генерал-фельдцейхмейстер Брюс, президент адмиралтейский Кикин и вице-губернатор Корсаков etc, etc. Многие оштрафованы денежно, другие сосланы в Сибирь, некоторые наказаны телесно, другие смертью etc. Кикин и Корсаков наказаны жестоко».

Оштрафован был князь Меншиков на огромную сумму — 300 тысяч рублей. Кикин (бывший денщик Петра) лишен чинов и сослан, построенный им дворец («Кикины палаты») был конфискован; вице-губернатор Корсаков был публично высечен кнутом.

Таково начало этой истории, хорошо известной Пушкину. Никакой милости как проявления человечности Петр I не показал, и Пушкин не прославлял его за эту милость, потому что ее не было. Не прославлял и потому, что к этому времени Пушкин рассматривал милость как своеобразную форму произвола монархии. Запись Пушкина свидетельствует об отличном знании исторического события: десятки чиновных особ разных рангов оказались казнокрадами, обличенные — они жестоко были наказаны, признаны виновными. Наказание преступления Пушкин одобряет. Наказание было разным: кто сильно зарвался — был казнен, других сослали, а когда появилась нужда в способных людях, некоторые были возвращены (например, Кикин). Третьих оштрафовали — казне были возвращены награбленные суммы.

Действия Петра в данном случае справедливы. Ломоносов в «Слове похвальном...» писал: «Первое звание поставленных от бога на земли обладателей есть управлять мир в преподобии и правде; награждать заслуги, наказывать преступления». Вот с этой мыслью Ломоносова

Пушкин был согласен. Некий правопорядок в монархическом государстве мог быть установлен при условии, если правитель, «обладатель», свою политику будет основывать на началах правды и справедливости. Никакого места милости здесь нет. Оттого и в истории с высокопоставленными казнокрадами Пушкин не увидел милости. И в то же время — был факт — Петр завершил все это громкое событие пиром. Пушкин так раскрывает замысел императора: «С другими (то есть с теми, кого не казнил и не сослал.— Г. М.) Петр примирился, празднуя их помилование пушечной пальбою, etc. etc.».

По Пушкину, величие Петра в том и проявилось, что он — государь-император помирился с наказанными преступниками. *Помирился*, а не проявил милость! В этом все дело.

Эту концепцию Пушкин и перенес в стихотворение «Пир Петра Первого». Он прославляет не милость, а *примирение* царя с подданными. Вот почему нельзя рассматривать это стихотворение в ряду тех произведений, в которых якобы излагаются утопические убеждения, основанные на проповеди милости. Не проповедовал Пушкин милости в стихотворении «Пир Петра Первого».

Опираясь на реальное событие, Пушкин истолковал его в нужном ему плане. В этом отношении заслуживает внимания то, как он изменил текст, и некоторые акценты ломоносовского сообщения об этой истории. В «Слове похвальном...» сказано: Петр «простив многих знатных особ за тяжкие преступления, объявил свою сердечную радость приятием их к столу своему и пушечною пальбою». В «Истории Петра» Пушкин эту мысль излагает своими словами: «Петр, простив многих знатных преступников, пригласил их к своему столу и пушечною пальбою праздновал с ними свое *примирение*» (подчеркнуто мной.— Г. М.).

Совершенно очевидно, что главное в этой версии — концепция Пушкина, предложенная им современникам и потомкам. В чем ее смысл? Истинно великий монарх неминуемо оказывается и великим человеком, великой личностью. Человеческое величие — основа величия правителя. Одним из драгоценнейших свойств личности монарха (как частного человека), по Пушкину, есть тот уровень ума, нравственных достоинств, который делает правителя чуждым злобной мстительности. Оттого такой монарх способен пойти на примирение со своими

противниками. Пушкин открыл в личности Петра эту способность — ее и прославлял в своем стихотворении.

Закономерно после раскрытия в поэме «Анджело» истинной природы монаршей милости выдвижение Пушкиным концепции примирения правителя со своими противниками. Подобное развитие политических взглядов Пушкина, обусловленное историзмом и социологическим мышлением, знаменательно. Милость монарха — это политическая акция, и, как выяснил Пушкин, она есть не что иное, как разновидность произвола, — такова природа самодержавного правления. Примирение монарха с подданными — это проявление личных достоинств монарха-человека. Петр-император, узнав о преступлении, приказал провести расследование, обнаружил виновных и наказал их. Но, понимая нужность, полезность деятельности некоторых своих соратников по трудной борьбе за преобразование России, совершивших из-за жадности преступление, Петр-человек решает, пользы ради (отечества пользы) и учитывая их прежние заслуги, примириться с ними.

В стихотворении историческое событие выступает в сознательно препарированном виде. Пушкин исключает все намеки на преступления близких Петру казнокрадов и создает ситуацию иного уровня конфликта, конфликта императора с подданными. Термин *подданные* раскрывается в своей многозначности — это и те конкретные люди, с которыми Петр примирился, это и вообще все граждане русского самодержавного государства в прошлом, настоящем и будущем. Тем самым становится возможным поэтический рассказ об одном эпизоде из жизни великого русского деятеля, эпизоде, который мог восприниматься как урок ныне царствующему императору.

Позиция, занятая Пушкиным в стихотворении «Пир Петра Первого», отражает и личный опыт поэта. После трагических событий 14 декабря Пушкин, живя в Михайловском, ждал решения своей судьбы новым царем. В феврале 1826 года он написал Дельвигу об условиях нормализации своих отношений с царем, отношений «виноватого» перед властью поэта с новым императором. Характерно, что даже в этих тяжелых обстоятельствах Пушкину не приходит в голову мысль о милости, которой мог бы его одарить новый монарх, но он говорит о возможности *примирения*. Это и было условием поэта: «Как бы то ни было, я желал бы *вполне и искренно* помириться с правительством, и, конечно, это ни от кого, кроме его, не

зависит. В этом желании более благоразумия, нежели гордости с моей стороны».

Но Николай I не принял условия — он не помирился с Пушкиным, а проявил милость, освободив из ссылки. Милостью было освобождение от цензуры, запрещение выезжать из столицы без царского разрешения, награжденные оскорбительным титулом камер-юнкера и т. д. Ежегодно Пушкин опутывался милостями. В одной из редакций поэмы «Езерский» Пушкин, вспоминая о милости Петра, проявленной к одному из его предков, писал: «Прощен и милостью окован». В этом афоризме запечатлена и личная оценка Пушкиным милостей Николая I.

Так же воспринимали милости Николая I и современники Пушкина. Сошлюсь на Огарева. В стихотворении «На смерть поэта» он писал о самодержавно коварном характере милостей, проявленных к Пушкину императором:

Он зло, и низостно, и больно
Поэта душу уязвил,
Когда коварными устами
Ему он милость подарил
И замешал между рабами
Поэта с вольными мечтами¹.

В. Э. Вацуρο и М. И. Гиллельсон, исследуя отношения Пушкина с высочайшей цензурой, рассказывают о реакции Пушкина на выговор Бенкендорфа в письме 7 февраля 1832 года за то, что поэт осмелился без одобрения императора напечатать в «Северных цветах» стихотворение «Анчар». Пушкин ответил резко, поставив вопрос о своих правах в условиях, когда Николай I проявляет к нему «милость»: «Я всегда твердо был уверен,— писал он,— что высочайшая *милость*, коей неожиданно был я удостоен, не лишает меня и *права*, данного государем всем его подданным: печатать с дозволения цензуры». Исследователи делают справедливый вывод: императорская «милость» «была докучной и тягостной опекой, лишавшей его даже той эфемерной свободы движений, которой пользовались другие»².

¹ Огарев Н. П. Избранные произведения в 2-х т., т. 1. М., 1956, с. 47.

² См.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины», М., 1972, с. 164—165.

Нельзя абстрактно рассуждать о понимании Пушкиным милости, пренебрегая при этом его личным опытом. Именно милости Николая, будучи «бесовскими» по своей самодержавной природе (какими были милости Анджело), обуславливали трагизм жизни поэта. Должно учитывать и то, что милости царя унижали человеческое достоинство Пушкина, ставили его в оскорбительное положение вечно обязанного своему «благодетелю». Об этом ему постоянно напоминали и царские чиновники, и друзья.

После встречи с Николаем I в сентябре 1826 года Пушкин, волею обстоятельств, попал в ситуацию столкновения с милостью как формой политики, поскольку она была проявлением монаршей воли, стояла над законом. Вынужденный вступить в договорные отношения с императором («Стансы»), он верил (или хотел верить?), что Николай I будет, как и его царственная бабка, проводить политику, принципы которой изложены в «Духе законов» и «Наказе». В стихотворении «Друзьям» (1828) это сформулировано наиболее откровенно:

Но не жесток в нем дух державный:
Тому, кого карает явно,
Он втайне милости творит ¹.

¹ Стоит напомнить о существовавшей традиции толкования милости русскими поэтами XVIII века, с которой был знаком Пушкин. В этой связи обращу внимание на один характерный пример. В 1790 году Державин написал оду «На взятие Измапла». Обращаясь к царям, поэт призывал их ценить народ-победитель:

Умейте лишь, главы венчанны,
Его бесценну кровь шадить;
Умейте дать ему вы льготу,
К делам великим дух, охоту
И милостью сердца пленить.

Как обычно, Державин показал и эту оду друзьям, спрашивая их мнение. Н. А. Львов решительно вычеркнул слово «милость» и заменил его словом «правота». Свою замену он счел необходимым мотивировать. «Ломоносов показал дорогу везде просить милости. Я не считаю это ни благородным подвигом, ни красным словом, да и в моральном смысле не представляется мне милость иначе как простить преступление, а если милость без заслуги, то она, поверь мне,— что наказание невинному,— угнетение общее; если же милость кто по заслуге получил, то она уже не милость, а и слово сие уменьшило бы достоинство действия; тогда бы была она только справедливость и для этого я написал: „правота“» (см. Державин. Соч., т. I. СПб., 1864, с. 359).

Державин согласился с Н. А. Львовым, приняв его поправку. Стихотворение приобрело иной идейный смысл — поэт призывал царей «пленить» сердца народа *не милостью, а справедливостью*, правотой своей власти — «И правотой сердца пленить». Именно в этой русской традиции и развивались воззрения Пушкина после 1826 года: не милость, а справедливость — вот единственно возможный критерий оценки власти.

Это почти повторение формулы Монтескье, смягченно изложенной в «Наказе» Екатериной II: «Лучше чтоб государь ободрял, а законы бы угрожали»¹.

Последующие годы — это годы эволюции убеждений Пушкина. То был трудный, мучительный процесс, в котором воедино сливались извлечения, делавшиеся из личных отношений с царем, с результатами теоретического рассмотрения правовых вопросов в самодержавном государстве, которое освобождало от веры в просвещенный абсолютизм, возвращало на позиции историзма, помогало освоению социологического метода анализа общественных явлений. В последний период жизни Пушкин решительно преодолел учение о милости как важнейшем аспекте политики, свойственной будто бы монархам-самодержцам. В двух поэмах — «Медном всаднике» и «Анджело» — он рассчитался с этими иллюзиями.

После исторической справки перейдем к характеристике политических событий и в первую очередь к акциям Николая I, демонстрировавшим его милосердие к декабристам. Они-то и предопределили написание «Пира Петра Первого».

Как уже говорилось, творческая история стихотворения отсутствует — никто из предлагавших интерпретацию «Пира» не считал нужным заниматься ею. Не установлено и точное время его написания. Исследователи предпочитают свои суждения подкреплять догадками. В академическом собрании сочинений комментаторы этого стихотворения указывали, что его следует датировать, исходя из пометки поэта на автографе, 1835 годом. От себя они вносили уточнение: «предположительно — сентябрем — декабрем»². Почему названы именно эти месяцы? Комментаторы не дают ответа на этот вопрос.

В таком плане ведет рассказ о времени и причинах создания этого стихотворения Н. В. Измайлов. Цель стихотворения, считает он, призыв к Николаю I, со ссылкой на пример Петра I, «быть великодушным к побежденным врагам — декабристам». Соответственно определяется и время его написания — «в конце 1835 г., когда в связи с десятилетием восшествия Николая на престол (иными словами — с десятилетием восстания 14 декабря) можно было, казалось, ожидать амнистии декабристам».

¹ «Наказ... Екатерины второй... данный Комиссии о сочинении нового уложения». СПб., 1893, с. 167.

² Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3 (ч. 2). М.—Л., 1937, с. 1266.

Предположение это не было проверено ни автором гипотезы, ни последующими исследователями¹. В то же время Н. В. Измайлова смущало поведение Пушкина, — написав призыв о милости, поэт почему-то своевременно не опубликовал его, а напечатал лишь весной 1836 года. Но и сомнение не привело к разысканиям, оно также решается при помощи предположения: «Печатая стихотворение в «Современнике», уже весной 1836 года Пушкин переносил, вероятно, неосуществившееся в декабре ожидание амнистии на десятую годовщину приговора — 13 июля 1826—1836 гг.»². Предположение это более чем странное — с какой это стати царь будет отмечать десятилетие приговора над мятежниками? Какие основания приписывать Пушкину подобные убеждения?

В действительности все было иначе, факты опровергают догадки и домыслы. Ожидавшаяся амнистия была проявлена, о чем и было объявлено в указе, датированном 14 декабря 1835 года. Об этом указе знали и декабристы-каторжане, и их родные и близкие, знало общество, знал Пушкин — указ был опубликован в газетах. Естественно, что Пушкин, как все русские люди, ждал этого указа и прочел его с необыкновенным волнением. Складывалась беспримерная для России политическая ситуация — в день десятилетия своего царствования Николай I как бы держал своеобразный экзамен перед Россией, перед русским обществом. Экзамен на мудрость самодержца, на человечность, на способность понимать требования общества (а к 1835 году довольно открыто обсуждалась практическая и политическая необходимость амнистии декабристов), на милосердие монарха, ознаменовавшего свое восшествие на царство дикой расправой с лучшими сынами отечества.

Выдержал ли этот экзамен Николай I? Как отнесся к этому указу Пушкин? Как он оценил проявленную в указе милость к декабристам? Как соотносится с этим указом

¹ Сомнение ученого и всех писавших на эту тему — была или не была амнистия? — более чем странно, поскольку об этом сообщил сам Пушкин в письме Осиповой от 26 декабря 1835 года: «Государь только что оказал свою милость большей части заговорщиков 1825 года...» (текст по-французски). Комментарий Б. В. Томашевский разъяснял: «помилование» декабристов — указ 14 декабря 1835 года, «облегчавший заключение некоторых».

² Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976, с. 237—238. Впервые эта статья, включенная в книгу, была опубликована в 1957 году.

Николая I стихотворение «Пир Петра Первого»? Все эти и многие другие вопросы, связанные с пониманием смысла стихотворения, цели и времени написания и позднейшей публикации встанут перед нами именно теперь.

Прежнее истолкование «Пира» решительно подрывается содержанием указа от 14 декабря 1835 года. В самом деле, если Пушкин верил Николаю I, то почему, спрашивается, написав призыв о милости, он не напечатал его? Ведь написание стихотворения датируют сентябрем—декабром 1835 года. Призывал, а призыва не напечатал — зачем же называть Пушкину подобную нелепую позицию?

Еще более странным выглядит объяснение причин публикации «Пира» в апреле 1836 года — Пушкин призывает императора к милости через четыре месяца после ее торжественного объявления! Если, как утверждают многие исследователи, Пушкин верил Николаю I, верил в его милость, то после указа от 14 декабря 1835 года поэт должен был не призывв печатать, а поэтический акафист августейшему милостивцу. Но Пушкин почему-то этого не сделал, а напечатал «Пир Петра Первого». Что же тогда значило это стихотворение, в чем его гражданский смысл, как оно по-новому формулировало отношение Пушкина к царю?

Ответить на эти и многие другие важные вопросы поможет реальная история отношения Николая I к осужденным им декабристам, выяснение смысла и содержания его так называемых милостей, которые он проявлял к ним. Восстановить эту историю помогают указы императора, воспоминания декабристов и, в частности, воспоминания Д. И. Завалишина.

В июле 1826 года осужденным декабристам был объявлен приговор. 22 августа новый император издал указ, в котором он изменил срок наказания осужденным по первому разряду: Уголовный суд приговорил к каторжным работам «навечно», а Николай I определил иной срок — «двадцать лет».

Это обстоятельство, как отмечает Д. И. Завалишин, породило у одних ссыльных «иллюзии насчет общей амнистии», у других скептическое отношение к Николаю, который, как они считали, «горяч, как Павел, и злопамятен, как Александр». И все же, констатирует Д. И. Завалишин, «большинство из нас и наших родных охотно предавались обольщению». Этому способствовало поведение «самых преданных правительству людей», рассуждав-

ших вслух в гостининых столицы на тему, что император помилует осужденных. Почему так говорили эти люди? Потому ли, что они этого лично желали, «или хотели содействовать видам правительства», было неизвестно. Но, «несомненно то, — утверждает Д. И. Завалишин, — что правительство, увидя наклонность наших родных и публики верить подобным речам, всячески старалось содействовать тому, как для успокоения общественного мнения, так и для того, чтоб удержать нас в спокойствии, и потому беспрестанно распускало слухи, что вот при таком-то или при таком-то случае будет амнистия. Все это через письма родных передавалось в каземат и отражалось в нем у большинства еще большими, может быть, иллюзиями, чем те, которым предавались наши родные в России»¹.

Так началось великое ожидание милости Николая — освобождения декабристов; ждали каторжане, их родные в Петербурге и Москве, ждали все порядочные люди, ждали и те, кто хотел проявления милосердия любимым монархом... Родные ссыльных писали в Сибирь, что им передавали слова императрицы — «Пусть молят бога, — говорила будто бы она, будучи беременна, — чтобы у меня родился второй сын, тогда участь их будет непременно облегчена» (144).

Но вот родился так ожидавшийся сын — Константин, а никакого облегчения участи декабристов не последовало. Победа России в войне с Турцией вновь оживила надежды, и опять император не проявил никакой милости. «А между тем время все шло и шло, и однако же никакой амнистии, ни даже уменьшения сроков не было. Вот взятием Варшавы окончилась удачно и польская кампания; вот родился и третий сын у государя, вот и разряд осужденных на шесть лет работы уехал, отбыв полный срок; истощились все предположения, но ни одно из ожиданий не оправдалось» (156).

Провокационное поведение правительства Николая I понималось многими умными людьми, понимал это и Пушкин, понимали и декабристы. Д. И. Завалишин свидетельствует, как ему приходилось многократно развеивать надежды некоторых товарищей на милость Николая. При этом в своей аргументации он ссылался прежде всего на личность, на характер императора. Д. И. Завалишин считал, что, «проникнув в основы характера государя»,

¹ Записки декабриста Д. И. Завалишина, т. II. München, 1904, с. 142—143. В дальнейшем в этой главе страницы указаны в тексте.

имел он право доказывать своим товарищам, что Николай I «никогда не сделает ничего, пока ожидают, чтобы не подумали, что он уступил общественному мнению, а если и сделает что, разве тогда, когда явно будет, что это сделано исключительно по его произволу...» (144).

И вот, как нарочно, в доказательство концепции здравомыслящих декабристов, на исходе 1832 года, по случаю рождения четвертого сына Николая I, когда уже почти никто и не ожидал амнистии, император издал указ, в котором уменьшил сроки наказания декабристам: тем, кто был осужден на двадцать лет, срок снижался на пять лет, кто на пятнадцать лет — на три года. Подобная милость справедливо воспринималась как произвол царя, объявленное снижение сроков было насмешкой над надеждами не только осужденных, но и русской общенности.

При всей горечи от указа 1832 года иллюзии и надежды возродились с новой силой — все стали теперь ждать 14 декабря 1835 года: Николай I не мог не отметить десятилетия своего царствования, день когда под грохот оружейной пальбы он взшел на престол. Д. И. Завалишин вспоминал: «Люди, самые преданные правительству, говорили вслух, а особенно нашим родным, что амнистия законна и справедлива» (142). В этих обстоятельствах, если верить исследователям, утверждающим, что Пушкин возлагал надежду на Николая I, он и должен был написать стихотворение «Пир Петра Первого» и напечатать его до юбилейной даты — 14 декабря 1835 года. Пушкин, как уже говорилось, этого не сделал. И это не случайно — именно сам указ, его содержание объясняют и время, и цель написания стихотворения, и его публикацию *после объявленной амнистии*.

Приведу текст указа, «данного Правительствующему сенату в 14 день декабря 1835 года»: «Желая ознаменовать благополучное окончание ныне исполнившегося десятилетия нашего царствования новым опытом милосердия государственным преступникам, сужденным в 1826 году Верховным уголовным судом, жребий коих облегчен уже указами, данными Правительствующему сенату в 22-й день августа того же года и 8-й день ноября 1832 года, всемилостивейше повелеваем:

1. Из числа сих преступников: *Трубецкого, Оболенского, Борисова 2-го, Борисова 1-го, Горбачевского, Спиридова, Барятинского, Якубовича, Александра Поджио,*

Артамона Муравьева, Ватковского, Бесчаснова, Давыдова, Юшневского, Андреевича 2-го, Пущина, Арбузова, Завалишина, Повало-Швейковского, Панова 2-го, Сутгофа, Щепина-Ростовского, Дивова, Николая Бестужева и Михаила Бестужева, коим, последним повелением нашим, определен был пятнадцатилетний срок употребления в каторжной работе, — оставить в оной тринадцать лет,

2. Никиту Муравьева, Волконского, Якушкина, Тютчева, Громницкого, Киреева, Крюкова 2-го, Лунина, Свистунова, Крюкова 1-го, Басаргина, Митькова, Анненкова, Вольфа, Ивашева, Фролова 2-го, Торсона и Штейнгеля, кои, тем же повелением, оставлены в работе на десять лет, — освободить от оной ныне же, обратить на поселение в Сибири.

3. Государственного преступника Кюхельбекера, оставленного указом нашим 22-го августа 1826 года в каторжной работе на пятнадцать лет по ходатайству вселюбезнейшего брата нашего; его императорского высочества великого князя Михаила Павловича, равномерно обратить ныне же на поселение в Сибири»¹.

Долгожданный указ вызвал возмущение многих — в Сибири и Петербурге. После десятилетних тяжких каторжных работ царь сократил срок пребывания на каторге осужденным по первому разряду всего на два года — с пятнадцати до тринадцати! Такова была милость Николая II! Да и подписанный указ 14 декабря правительство не спешило приводить в действие. Оттого, например, исполнение указа об освобождении от каторжных работ тех, кому истек десятилетний срок, было задержано на десять месяцев!

«Но между тем как правительство поступало относительно нас так недобросовестно и придиричиво, — писал Д. И. Завалишин, — оно, с другой стороны, само же высказывало, что уже не придает прежнего значения, ни важности своим действиям относительно нас. Это обнаруживалось разными обстоятельствами; через то его действия имели вид чисто одного недоброжелательства и личной неприязни, как не оправдываемые уже никакими, даже и ошибочными, политическими опасениями» (164).

Теперь, когда мы знаем, что ожидавшийся указ был издан, когда знаем его содержание и представляем себе

¹ Санктпетербургские ведомости, 1836, 10 января, № 7

характер милости императора, становится ясным, что «Пир Петра Первого» писался *не до издания указа* (потому-то Пушкин и не печатал стихотворение в декабре и не собирался призывать Николая I к милости), *а после* знакомства с указом в конце 1835 года¹. Пушкин не мог иначе, чем декабристы, расценить издевательский характер милости царя. Потому и не благодарил его, но выступил со стихотворением «Пир Петра Первого», в котором открыто формулировались требования отказаться от мщения осужденным, осуществить акт, ожидавшийся русским обществом. Пушкин выражал мнение и надежды декабристов — после десяти лет каторжных работ осужденные должны быть возвращены домой, с них должно быть снято позорное клеймо государственных преступников, отечеству следует вернуть благородных и мужественных его сынов. Пушкин предложил и форму этого акта — *не милость*, а, следуя историческому примеру великого Петра, — *примирение* с подданными.

Стихотворение звучало острополитическим уроком Николаю I. Это намерение Пушкина поняли современники. Следует напомнить отзыв одного из них — я имею в виду недавно опубликованное М. И. Гиллельсоном мнение о «Пире Петра Первого» Л. И. Голенищева-Кутузова, человека, идейно чуждого Пушкину. Тем интереснее его понимание пушкинского стихотворения: «„*Пир в Петербурге*“ повествует в гармоничнейших стихах о пире, устроенном Петром Великим не в честь победы и торжества, рождения наследника или именин императрицы, но в честь прощения, оказанного им виноватым, которых он обнимает — стихи звучат по-пушкински... Не распространяясь уже о стихе, сама идея стихотворения прекрасна, это урок, преподанный им нашему дорогому и августейшему владыке...»²

Стихотворение «Пир Петра Первого» было напечатано на первой странице первого номера пушкинского журнала «Современник». Оно оказывалось своеобразным эпиграфом к «Путешествию в Арзрум», которое публиковалось вслед за «Пиром», развивая и конкретизируя идею стихотворения. Стоит напомнить, что в указе от 14 декабря

¹ В уже цитированном письме Осиповой от 26 декабря 1835 года Пушкин писал, что царь «только что оказал свою милость...». Слова эти значат — несколько дней тому назад. Следовательно, Пушкин знал об указе до его публикации в газете, сразу после подписания Николаем I.

² Временник Пушкинской комиссии, 1962. М.—Л., 1963, с. 51.

1835 года ничего не говорилось о декабристах, сосланных на Кавказ, в действующую армию Паскевича. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин называл имена отличившихся в боях декабристов. Публикация «Пира Петра Первого» и «Путешествия в Арзрум», их внутренняя связь и обуславливали общественное лицо первого номера пушкинского журнала.

Острота создававшейся ситуации определялась еще и тем, что, печатая произведения, посвященные декабристам, требуя от царя примирения с ними, Пушкин не питал иллюзий — он уже понимал, что Николай I не может быть «пращуром подобен». Публикация «Пира Петра Первого» преследовала и парадоксальную цель: воздействовать на читателя не текстом, а тем, что было заложено в образной системе стихотворения сверх текста, — вызовом монарху. Напечатанное стихотворение как бы говорило — ведь вот мог бы и Николай I последовать такому славному примеру, мог бы... Да ведь не станет он следовать ему. Так и произошло, как предполагал Пушкин, — Николай не примирился с декабристами.

Публикация же в «Современнике» создавала эффект бестекстового осуждения императора — нет у него петровской широты натуры и мудрости главы государства. Злобная мстительность руководит его действиями: одних декабристов он не отпускает с каторжных работ, других, добывающих славу России, по-прежнему держит под пулями... Лучших людей отечества император продолжает гнать, преследовать, унижать.

Публикация «Пира Петра Первого» весной 1836 года — важное событие в русской общественной жизни и в гражданской биографии Пушкина. Десять лет спустя после восстания декабристов Пушкин, печатая стихотворение, подчеркивал духовную близость с «товарищами и братьями», подводил итог своих отношений с теми, кого правительство именovalo государственными преступниками¹.

¹ В этой связи следует рассматривать и попытки Пушкина получить разрешение на издание собственного журнала или альманаха. Так, в 1835 году он готовил к выпуску альманах, который программно и символически собирался назвать «Арион» (см. письмо Плетневу от 11 октября 1835 года). После публикации в 1827 году стихотворения под тем же названием такое решение Пушкина свидетельствует о намерении открыто связать альманах с декабристской темой. Именно в стихотворении Пушкин дал мифологическому образу декабристскую трактовку. Арион «на берег выброшен грозой», но он заверяет «товарищей

Стихотворение оказывалось итогом и отношений с царем. Трагическая ситуация 1826 года обусловила возникновение доверия Пушкина к концепции просвещенного абсолютизма. Так появились «Стансы» и «Полтава». В «Медном всаднике» Пушкин с позиций историзма смог объяснить сложность и противоречивость правления Петра Первого, рассчитаться со своими иллюзиями. Поэма открыто корректировала «Полтаву».

Последним звеном пушкинской эволюции стало стихотворение «Пир Петра Первого». Отрицание эволюции ведет к навязыванию поэту идей, которые он преодолел. Факты и произведения Пушкина опровергают версию, что «Пир Петра Первого» «продолжает в этом отношении политическую линию, уже намеченную „Стансами“» (1826), «Полтавой» (1828) и «Героем» (1830). «Пир Петра Первого» *не продолжал, а отрицал* политическую линию, занятую Пушкиным в «Стансах».

Пушкин-мыслитель одержал новую победу, он обрел возможность решать острейшие политические проблемы с позиций историзма.

6

Свидание с декабристами на Кавказе обусловило твердое решение Пушкина написать о дворянских революционерах, о людях 14 декабря. В его творчество вошла декабристская тема. О том, как повлияли кавказские впечатления на дальнейшее его творчество, уже писали, — в частности, В. Шадури. Мне бы хотелось подчеркнуть, что декабристская тема исторически и социально естественно оказывалась связанной с проблемой, так волновавшей Пушкина, — с судьбой русского дворянства. Подвиг декабристов во имя народа, их героическая жизнь в роли преследуемых государственных преступников, *ссылочных* людей, должна быть запечатленной, художественное исследование их борьбы открывало возможность освоения их нравственного опыта.

и братьев», что будет петь «гимны прежние». А в 1835 году Пушкин собирался в «Арионе» печатать «Путешествие в Арзрум». Альманах не вышел — вместо него Пушкин стал издавать с апреля 1836 года «литературный журнал» «Современник», который открывался стихотворением «Пир Петра Первого». За ним следовало «Путешествие в Арзрум». «Современник» делал Арион-Пушкин.

В русских условиях декабристами был дан великий урок не только борьбы за свободу, но и подлинной самореализации личности, сохранения участниками движения в себе преимуществ человека, освобождения от всех мерзких посрамлений чести и достоинства, на которые была так щедра социальная жизнь дворян-рабовладельцев. Пушкин-художник не мог пройти мимо общественной, нравственной и, значит, эстетической ситуации, выдвинутой и подсказанной временем: как в реальных обстоятельствах помещичье-чиновного быта могли сформироваться характеры свобододолюбцев, ненавистников рабства, люди высокого духа, высоких стремлений, высоких дум о спасении отечества и народа.

Позже эта проблема будет интересовать и тревожить Герцена. Он постоянно будет к ней возвращаться в своих художественных и публицистических работах. В статье «Концы и начала» он задавался вопросом: «Казалось бы, что могло зародиться, вырасти, окрепнуть путного на этих грядках между Аракчеевыми и Маниловыми? — что воспитаться этими матерями, брившими лбы, резавшими косы, колотившими прислугу, этими отцами, подобострастными перед всеми высшими, дикими тиранами со всем низшим? А именно между ними развились люди 14 декабря, фаланга героев... Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, войны-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия».

Вопрос этот поставил и Пушкин и пытался дать на него ответ. Потому на протяжении нескольких лет по возвращении с Кавказа он будет заниматься разработкой декабристской темы. Герцен пытался найти ту силу, которая очистила людей 14 декабря и, найдя, назвал ее «непочатой силой» национального характера, которая и «выжгла душу огнем очищения», и «отреклась в них-то самих от *своей* грязи, от наносного гноя и сделала их мучениками будущего»¹. Пушкину в 1830-е годы были ясны результаты, но не начало процесса очищения душ будущих декабристов. Революционный подвиг, борьба за свободу действительно очищала душу от посрамлений, высвобождала нравственные резервы личности. Как

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 16. М., 1959, с. 171.

создавалась возможность для рождения высоких дум и стремлений — это должно было обнаружиться в исследовании эпохи и судеб реальных людей.

Первой реализацией этих намерений явилось решение продолжать роман «Евгений Онегин» — Пушкин стал писать десятую главу. Дошедшие до нас неполные строфы раскрывают этот замысел: в Петербурге в среде молодых дворян начались «сходки»: «за чашею вина», «за рюмкой русской водки», собирались у «беспокойного Никиты» (Муравьева), у «осторожного Ильи» (Долгорукова). На сходках Лунин «предлагал свои решительные меры», «читал свои ноэли Пушкин», их слушал Николай Тургенев; ненавидя рабство, он «предвидел в сей толпе дворян освободителей крестьян».

Все это только первые шаги взыскующих правды молодых дворян, которым надоел свет, его правила, его забавы, лицемерие и разврат. Об этом подробно писалось в первой главе романа. Теперь Пушкин вернулся к этому с других позиций:

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Кляко
Лишь были дружеские споры,
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука,
Ещё это было только скука,
Безделье молодых умов,
Забавы взрослых шалунов...

Но затем вступила в свои права «мятежная наука», она «входила глубоко» в разум и душу бывших «шалунов» и поднимала их к новой, высокой и трагически прекрасной жизни.

В той же десятой главе была затронута и последующая судьба декабристов — появилась тема Сибири. В 1830 году еще, видно, теплилась у Пушкина слабая надежда, что

Авось по манью Николая
Семействам возвратит Сибирь

Размышляя о судьбе Онегина, Пушкин допускал возможность, что и он отступится от «любовной науки» и освоит «мятежную науку»: предполагалось, что он попадет на Кавказ, куда ссылали не главных «преступников», куда попадали и те, кто так или иначе оказывался причастным к этому движению.

Но всего этого и нельзя было написать — о героях 14 декабря запрещалось даже упоминать. И все же

Пушкин не отказался от замысла рассказать о декабристах.

Примерно к 1833 году относится решение приступить вновь к написанию автобиографических записок. Вновь — потому, что впервые они писались с 1821 года, но в конце 1825 года, «при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки. Они могли замешать многих и, может быть, умножить число жертв». Вновь начатая автобиография явно не предназначалась для публикации — ее Пушкин адресовал будущему. Чувство истории диктовало ему, чтобы сейчас, как и раньше, он писал «о людях, которые после сделались историческими лицами». В первых записках Пушкин говорил «с откровенностью дружбы или короткого знакомства. Теперь некоторая театральная торжественность их окружает и, вероятно, будет действовать на мой слог и образ мыслей».

Но и эти записки были оставлены, видимо, по тем же причинам: писать их Пушкин мог только искренне, говоря только правду, а это могло, при любопытстве жандармов и царя (вскрывали же его письма жене, и царь их читал!), умножить число жертв...

От документальной прозы (автобиографические записки) пришлось перейти к художественной — в 1834—1835 годах Пушкин напряженно разрабатывал подробный план романа «Русский Пелам».

В этом романе¹ Пушкин собирался воссоздать важнейшее общественное и политическое событие России — вызревание декабризма. Именно потому намечалось нарисовать широкую картину жизни русского дворянского общества. Это отметил первый исследователь пушкинского замысла П. В. Анненков: «Рамка повести, судя по программам, захватывала целиком общественную летопись нашу в промежуток времени от 1818 по 1825 г. ... Да и не один столичный мир, со всеми его корифеями, входил бы в рамку повествования; Пушкин собирался еще оттенить мир этот картинами дворянской помещицкой жизни, крепостной любви, похищениями в глуши сел

¹ О замысле нового романа, без учета эволюции его темы, писали: Поворнин С. И. «Русский Пелам» Пушкина. — В кн.: Памяти А. С. Пушкина. Сборник статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. (Записки историко-филологического факультета, ч. LVII); Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958 (изд. 2-е, 1975); Степанов Н. Л. Проза Пушкина. М., 1962; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973.

и деревень, которые не менее столицы давали простор разгулу и буйной фантазии, и не менее ее вызывали слез и страданий. Все это вместе составило бы, конечно, у Пушкина изображение нравственной физиономии русского общества во вторую половину царствования Александра I, и сделало бы из романа поэта социальный роман великого значения и достоинства»¹.

В центре романа — дворянский Петербург. В изображении этого общества осуществлялся принцип максимальной дифференциации — того требовал замысел: показать, как происходил раскол в дворянстве. Главный герой — Пельмов, после домашнего воспитания и обучения в одном из немецких университетов, по приказу отца возвращается в Россию, попадает в петербургский свет. В плане Пушкин писал: «... Светская жизнь петербургская... балы, скука большого света». Скука нарушается скандальным поведением Завадовского. (В планах Пушкин называет реальные лица, которые будут служить прототипами героев романа.) «Общество Завадовского — паразиты, актрисы — его дурная слава». «Пышный образ жизни Завадовского. Он дает обеды и балы».

Но рядом — общество любителей театра, которые объединяются вокруг князя Шаховского, известного и плодовитого драматурга, к нему «на чердак» собирается молодежь. В первой главе «Евгения Онегина» Пушкин, характеризуя «волшебный край» петербургского театра, говорит и о Шаховском («Там вывел колкий Шаховской Своих комедий шумный рой»), о приятельнице Шаховского балерине Истоминой («Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина...»). С Шаховским связан Грибоедов — они вместе писали комедию «Замужняя невеста». В плане романа записано: «Кн. Шаховской, Ежова, Истомина, Грибоедов». «Общества» Завадовского и Шаховского — разные. Но они связаны. Грибоедов, приятель Завадовского, участвует в его пирушках. И когда в 1817 году возникла дуэль между Завадовским и Шереметевым из-за Истоминой — Грибоедов был секундантом Завадовского. В этом же кругу появляется Пельмов, где встречает Ф. Орлова, который ведет беспутную жизнь.

Но домам Шаховского и Завадовского противостоит дом крупного лидера независимого дворянства — Мордвина

¹ Анненков П. В. Литературные проекты А. С. Пушкина. — Вестник Европы, 1881, VII, с. 46.

нова. Пушкин отмечает в плане: «Мордвинов, его общество». М. В. Нечкина так характеризует эту запись Пушкина: «Нельзя не обратить внимания на очень интересный по своим политическим настроениям круг Н. С. Мордвинова, автора ряда реформаторских проектов, человека, ярко отмеченного известной политической оппозиционностью, близкого к Сперанскому. «Думы» Рылеева посвящены Мордвинову. Круг Мордвиновых стоит в непосредственной близости к имени Грибоедова после дома Всеволожских»¹.

Наконец — самый левый фланг столичного дворянства — круг будущих декабристов: «Общество умных (Илья Долгоруков, Сергей Трубецкой, Никита Муравьев, etc) ...».

Как и в десятой главе «Евгения Онегина», Пушкина интересует осуществлявшийся на его глазах раскол в дворянском обществе. Названия «обществ», кружков Петербурга свидетельствуют не только о желании его дать широкую панораму идейной, культурной и общественной жизни Петербурга конца 10-х — начала 20-х годов, но и проследить за тем, как же рождались в некоторых «обществах» идеалы свободы, как постепенно из отдельных скучающих в свете «взрослых шалунов» формировались мужественные характеры людей, воодушевленных гражданскими чувствами, идеями свободы.

Но чем яснее становился план романа, тем острее осознавалась невозможность его осуществления. Можно было показать и Завадовского, и его окружение («паразиты»), похождения Ф. Орлова, впавшего в конце концов «в разбой». Но «общество умных», образование тайных обществ будущих декабристов, их деятельность, их нравственное очищение, их самоотверженное служение святому делу свободы — все это нельзя было не только опубликовать — об этом опасно было писать.

В 1835 году Пушкин прекращает работу над «Русским Пелагом»², по-прежнему не отказываясь от мысли

¹ Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы, с. 150.

² Данное название принадлежит публикаторам материалов, сохранившихся от задуманного, но неосуществленного романа. Оно сделано на основании первого плана, который начинался фразой: «Русский Пелаг, сын барина — воспитан французами». Назвав героя русским Пелагом, Пушкин тем самым зафиксировал соотносительность своего замысла с романом английского писателя Бульвер-Литтона «Пэлем, или Приключения джентльмена» (1828), с которым познакомился еще в 1830 году. Замысел нового романа сложился не сразу. До нас дошло несколько вариантов конспекта плана. Недостаточная их изученность привела

написать о декабристах, рассказать об их трудной жизни после подвига, после «открытия несчастного заговора». Этот замысел и был воплощен в «Путешествии в Арзрум».

В тот же год, как известно, Пушкин продолжал работать над романом «Капитанская дочка». Сопоставление первой главы «Русского Пелама» с началом «Капитанской дочки» обнаруживает их связи. Близость Пельмова к «обществу умных» в планах не показана. Вряд ли это могло быть осуществлено. В «Капитанской дочке» в центре романа оказывается тоже дворянин — Гринев. Он, как и Пельмов, сам рассказывает о своей жизни. Отказавшись от намерения писать мемуары Пельмова, Пушкин передает Гриневу некоторые факты биографии отца Пельмова. Пельмов рассказывает: «Отец мой был пожалован сержантом, когда еще бабушка была им брюхата. Он воспитывался дома до восемнадцати лет. Учитель его, м-г Декор, был простой и добрый старичок...» Вспомним, что рассказывал о себе Гринев: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом... батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре...» Отдал Пушкин Гриневу и Савельича — камердинера Пельмова.

Проблема чести была для Пушкина главной, когда он думал о декабристах, когда писал «Путешествие в Арзрум» и когда работал над «Капитанской дочкой».

Написание «Путешествия в Арзрум» было выполнением долга. Но Пушкина мучила мысль, что в реальной, сегодняшней жизни декабристов ничего не изменится.

к тому, что сохранившиеся пять набросков плана относят к одному времени. В действительности они писались одновременно и сохранили следы изменившегося в процессе работы первоначального замысла. В частности, было решено автором подробно рассмотреть идейную дифференциацию столичного дворянского общества в 1810-е годы. В этой связи на новой основе предполагалось строить и характер главного героя. Он утрачивает у Пушкина свою соотнесенность с Пелемом Бульвер-Литтона. Данное обстоятельство приводит к отказу от первоначального имени — русский Пелам, герой теперь именуется Пельмовым. Во всех последующих планах герой постоянно фигурирует под именем только Пельмова. Вот почему отрывок романа должно называть — «Пельмов», ибо такое название точнее передает замысел Пушкина.

Фамилия нового героя не случайна для Пушкина — он продолжил традицию, начатую в романе «Евгений Онегин», — своим русским героям давал фамилии, производные от названий русских рек — Онегин, Ленский. Пельмов назван по имени реки Пельм, протекавшей в Тобольской губернии. Недалеко от устья Пельма располагался небольшой городок того же названия — одно из древнейших поселений Сибири, превращенное царями в место ссылки.

Оказать нужную им помощь было не в силах поэта. Поддерживая падших по манию царя, восстанавливая их честь, Пушкин как бы заглядывал в будущее — придет время, и о них будут писать с гордостью. Пушкин не забывал своего пророчества из послания декабристам в 1827 году: «Оковы тяжкие падут, Темницы рухнут — и свобода Вас примет радостно у входа...»

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин создал образ армейского братства. Декабристы с радостью и любовью встретили своего поэта («нашего»). Он поселился в палатке Раевского. «Обедая у Раевского, слушал я молодых генералов, рассуждавших о движении, им предписанном. Генерал Бурцов отряжен был влево по большой Арзрумской дороге...» «В пятом часу войско выступало. Я ехал с Нижегородским драгунским полком, разговаривая с Раевским...» Закипело сражение, но друзья не оставляли Пушкина одного в опасных местах. Его сопровождал декабрист Семичев. «Лагерная жизнь очень мне нравилась», — признавался Пушкин. В свободное от сражений и похода время, на привалах декабристы спешили в палатку к Раевскому. Здесь обсуждали последние события, вспоминали о прошлом, расспрашивали Пушкина; он рассказывал не только о Петербурге, о друзьях, но и о своих творческих замыслах. Здесь — в палатке Раевского — по воспоминанию Юзефовича, Пушкин рассказал о плане окончания романа «Евгений Онегин», о дальнейшей судьбе главного героя...

Жизнь деятельная, исполненная опасностей, атмосфера искренности, дружбы, человеческого достоинства, братства захватила Пушкина. Осторожно, как бы приоткрывая полóg палатки Раевского, он вводил читателя в этот мир сильных, смелых, честных людей, своих славных современников, которых важнейшее событие русской жизни «сделало историческими лицами».

Пушкин с грустью покидал Кавказ, своих друзей. Чем ближе подъезжал он к Петербургу, тем сильнее его охватывала тоска. Вернувшись в столицу, Пушкин признавался сестре: «Я очутился, как в карцере, с которым несколько раз был знаком в лицее. Меня что-то давит, душит»¹.

Так было в 1829 году. В 1835-м, заканчивая «Путешествие в Арзрум», Пушкин пережил в воспомина-

¹ См.: Исторический вестник, XXXII, 1888, с. 47.

ниях счастливые дни пребывания с «товарищами и братьями». Это чувство подсказало последнюю сцену путевых записок. По дороге домой Пушкин встретил во Владикавказе Михаила Пущина, ехавшего лечиться от полученных в последних сражениях ран. У него он нашел свежие русские журналы, в одном из которых была напечатана ругательная рецензия на поэму «Полтава». «В ней всячески бранили меня и мои стихи». «Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве».

Пушкин знал — впереди его ждут новые испытания в «карцере»-России, и не только брань критики, но и объяснения с Бенкендорфом и царем за самовольную поездку на Кавказ, выговоры, угрозы, притеснения...

С грустью стал читать Пушкин критическую брань. «Пущин остановил меня, требуя, чтоб я читал с большим мимическим искусством». Друг попросил спокойно, с иронией отнестись к рецензии. Пушкин исполнил совет. «Требование Пущина показалось мне так забавно, что досада, произведенная на меня чтением журнальной статьи, совершенно исчезла, и мы расхохотались от чистого сердца».

Декабрист поделился опытом, как должно мужественным людям относиться к приветствиям «в любезном отечестве». Этой знаменательной сценой Пушкин и завершил «Путешествие в Арзрум».



Глава четвертая

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» И ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

1

Замысел романа «Капитанская дочка» складывался беспримерно долго. Известно, что Пушкин писал быстро. Рождавшийся замысел обычно вскоре же и осуществлялся. Между записью плана и работой над его воплощением, как правило, не существовало временной дистанции. Так создавались южные поэмы, «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Повести Белкина», «Медный всадник», «Анжело».

Первый набросок плана будущей «Капитанской дочки» был сделан в конце лета 1832 года¹, а затем на протяжении трех лет он менялся, в него вносились существенные сюжетные и идейные исправления и добавления². К написанию романа Пушкин смог приступить только в конце 1835 года. Черновая его редакция была готова в июле 1836 года. Окончательно «Капитанская дочка» была завершена и переписана 19 октября 1836 года — в знаменательный для Пушкина день лицейской годовщи-

¹ Новая датировка планов установлена Н. Н. Петруниной. См. У истоков «Капитанской дочки». — В кн.: Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. М., 1974.

² Важным этапом эволюции замысла был отказ от героя дворянина-пугачевца и замена его дворянином-свидетелем, получившим возможность наблюдать мятежников и вождя восстания Пугачева. Подробнее об этом в моей книге: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (Л., 1977, с. 8—13).

ны. Напечатан роман в четвертом номере «Современника» за 1836 год (вышел в свет 22 декабря — за 38 дней до гибели Пушкина).

Творческая история «Капитанской дочки» принадлежит не только истории литературы, но и истории русской общественной мысли — она документирует процесс мучительного преодоления идейных трудностей Пушкина, путь к воистину выстраданному им идеалу жизни. Важными вехами на этом пути были «История Пугачева», «Путешествие из Москвы в Петербург», «Кирджали», «Песни западных славян». И все же некоторые большие и для Пушкина определяющие проблемы не прояснились во время работы над этими произведениями. Их-то и предстояло решать в «Капитанской дочке».

Но и в последнем романе не все сомнения удалось рассеять — время не способствовало раскрытию тайны будущего. Написать же роман «Капитанская дочка», в котором на историческом материале прояснялась бы судьба России и судьба русского человека, оказалось возможным, потому что окончательно был решен Пушкиным вопрос о единственной социальной силе, способной уничтожить рабство и восстановить в России свободу и справедливость. Этой силой являлся угнетенный народ.

«Капитанская дочка» была задумана и писалась как исторический роман. Именно эта жанровая структура определила его глубокое философско-историческое и нравственное содержание, общественно-актуальный смысл. К сожалению, давнее изучение «Капитанской дочки» отмечено произвольным толкованием жанра, недоверием к прямым пушкинским высказываниям о своем романе¹.

В середине XIX века родилась концепция «Капитанской дочки» как «семейного романа» (история двух патриархальных семейств — Гриневых и Мироновых). Ее создали Ап. Григорьев и Н. Страхов.

Не принимая пушкинского определения своего произведения как романа, некоторые исследователи именуют «Капитанскую дочку» повестью. Основание? Небольшой размер...

Другие предпочитают подчеркивать форму «Капитанской дочки» — «мемуар Гринева», его воспоминания, издателем которых выступает Пушкин. Рассмотрение

¹ Подробнее об этом в моей книге: «„Капитанская дочка“» А. С. Пушкина», с. 21—31.

(закономерное) мемуарной формы романа не столько помогло, сколько осложнило его изучение. Камнем преткновения оказался вопрос о взаимоотношениях автора и мемуариста. Если повествование ведет Гринев, то какова позиция Пушкина? Как он выражает свое отношение к событиям и самому мемуаристу? Не является ли Гринев фикцией? Пушкинисты противоречиво решают эти вопросы — оттого существует множество интерпретаций образа мемуариста, взаимоотношений рассказчика и Пушкина.

Наиболее плодотворной была точка зрения ученых, которые усматривали генетическую связь между жанром «Капитанской дочки» и романами Вальтера Скотта. Пушкин высоко ценил творчество и художественные достижения английского писателя, создателя жанра исторического романа. Но отношение к Вальтеру Скотту не было однозначным. Пушкин не только осваивал его опыт, — он преодолевал свойственные его романам недостатки, решительно обновляя жанр исторического романа.

Глубокое понимание художественных открытий Вальтера Скотта и высокая оценка его романов объясняются прежде всего тем, что Пушкин сам стал на позиции историзма. Оттого оказывались возможными и творческое усвоение достижений английского романиста, и творческий спор с ним.

Расхождение определялось различием художественных методов: Вальтер Скотт был романтиком, Пушкин — реалистом. Потому и характер историзма у писателя-реалиста был иным — исторический реализм позволял открывать и в современности, и в прошлом закономерности общественного развития. Знакомство с трудами французских историков, открывших причину революций в непримиримых социальных противоречиях классов феодального общества, обогащало Пушкина, повышало потенциал его художественного исследования действительности. Историзм, умноженный на реализм и социальный анализ человека и общества, в котором он живет, позволил Пушкину понять главную художественную слабость романов Вальтера Скотта. Его герои жили в среде, обусловленной характером и особенностями исторического и национального развития, они были точно вписаны в обстановку данной национальной культуры. Но судьбы их оказывались независимыми от обстоятельств социального бытия, от закономерностей общественного развития.

Их поступки, действия, их жизнь определялись в конечном счете любовными отношениями. Двигателем событий, таким образом, оказывался любовный сюжет.

Социологизм мышления Пушкина не мог не внести кардинальных изменений в структуру художественного произведения и прежде всего в понимание сущности и функции сюжета. Сюжет, как и характеры, необходимо обнаруживать в самой конкретно-исторической, исполненной социальных противоречий действительности. Любовный же сюжет привносился в произведения различных жанров, посвященных отличным друг от друга историческим эпохам. Художественное исследование грозного времени народной войны за свободу открыло Пушкину иные силы, которые определяли и поступки героев, и их жизнь, поэтому любовный сюжет не мог быть организатором и демиургом судеб героев исторического романа «Капитанская дочка».

Но внесение в произведение открытого в самой действительности сюжета вовсе не означало отрицания в романе или повести, в драме или комедии роли (иногда очень значительной) любовных отношений. Все дело в том, что сами эти отношения, как и частные судьбы людей, оказывались зависимыми от обстоятельств их социального бытия.

Программная новизна «Капитанской дочки» в том и состоит, что не любовь, а народная борьба стала «двигательницей событий» (Чернышевский) этого романа. Рывавшийся из родного гнезда Гринев, прибыв на службу в Белогорскую крепость, знакомится с дочкой капитана Миронова Машей и влюбляется в нее. Девушка отвечает взаимностью, рождается любовь — все происходит в духе традиции. Оттого и центральная глава этой части соответственно называется «Любовь». Читатель, воспитанный на традиции, и в частности на романах Вальтера Скотта, быстро догадывался, как будут развиваться события. И вдруг — неожиданность: любовный сюжет обрывается, все рушится. Петруша Гринев написал письмо родителям, прося благословения на брак с Марьей Ивановной Мироновой. Но получает исполненное угрозы письмо отца: отказывая в благословении, тот обещает: «... Собираюсь до тебя добратся да за проказы твои проучить тебя путем как мальчишку, несмотря на твой офицерский чин...»

Давая Маше прочесть ответ отца, Гринев признает: «Всё кончено». Маша соглашается: «Видно мне не судьба...

Родные ваши не хотят меня в свою семью. Буди во всем воля господня!», «Покоримся воле божией».

Так, по родительской воле, только было обозначившийся любовный сюжет романа завершает свое течение. Гринев точно определяет положение: «Всё дело пошло к черту!» Он признается: «Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума, или удариться в распутство». Такая реакция «несчастливого любовника» на окончание любовной истории подчеркивает слегка иронический характер названия главы — «Любовь».

Вот в этот момент крушения любовного сюжета вторгается в повествование неведомая читателю объективная сила, которая и определяет дальнейшее движение сюжета романа и судьбы героев. Гринев откровенно пишет, что не любовь станет направлять его в дальнейших «странных обстоятельствах жизни»: «Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение». «Неожиданным происшествием» явилась «пугачевщина!» Именно так и называется следующая глава.

Пугачевщина и имела решающее влияние на жизнь героев. Она обуславливала не только ход дальнейших событий, но и судьбы Гринева и Маши Мироновой. Более того, она способствовала (в этом с удивительной наглядностью проявилось новаторство Пушкина) благоприятному разрешению любовной коллизии (Гринев — Маша Миронова), грубо разрушенной старшим Гриневым. Пугачев «благословил» любящих.

Сюжет, являясь и историей характеров, полнее всего раскрывает духовный мир героев.

Гринев-мемуарист — один из главных героев романа. Он написал историю своей жизни за два года. Не любовь, но события восстания стали школой воспитания семнадцатилетнего офицера: он возмужал, многое узнал, душевно обогатился, сохранил свою честь, проявил отвагу в беспрецедентных обстоятельствах, оказался способным отстоять и защитить в трудных испытаниях свое счастье. Эти два года жизни надолго запомнились ему, оттого он счел себя обязанным рассказать о пережитом — и прежде всего о своих «странных» приятельских отношениях с Пугачевым.

Закономерно и Пугачев занял в романе центральное место. Его характер динамически раскрыт именно в событиях и перипетиях восстания.

Что же определило решение Пушкина придать своему историческому роману мемуарную форму? Ему нужен был свидетель событий крестьянского восстания — свидетель, не только наблюдавший восстание (штурм крепости, осаду Оренбурга, установление новых порядков, заседание «военного совета» Пугачева и т. д.), но и знакомый с фактами жизни Пугачева и его товарищей, взаимоотношениями руководителей восстания. Этому свидетелю в ходе «происшествия» следовало попадать в ситуации прямой зависимости от мятежников и благодаря вмешательству Пугачева выходить невредимым, да еще и благодетельствованным (плен и помилование, помощь в спасении Маши от притязаний Швабрина).

Вот почему так важен был «выбор» мемуариста. Мемуарист должен был отвечать многим требованиям, которые ставил перед ним его создатель Пушкин. Рассказчиком-свидетелем избирался дворянин. Для него было естественным неприятие и осуждение восстания и всех мятежников. В этом проявлялся социально обусловленный дворянский характер убеждений рассказчика. Конечно, данное обстоятельство обеспечивало цензурное прохождение «Капитанской дочки» — Гринев не принимал восстания, называл его руководителей, в том числе и Пугачева, в духе официальных документов «злодеями». Подобные оценки звучали совершенно искренне.

Но дело не только в цензуре. Пушкин ставил более важную задачу — показать двойственность позиции Гринева: осуждая, не принимая восстания, он принужден был свидетельствовать не только о кровавых расправах Пугачева, но и о его человечности, справедливости и великодушии. Ценность таких показаний Гринева увеличивалась именно оттого, что их давал противник мятежников.

Огромную роль при выборе рассказчика играли его нравственные качества. Гринев добр, честен, благороден — это признаки и его личности, и его дворянского положения. Пушкин подчеркивал данное обстоятельство эпиграфом к роману: «Береги честь смолоду». При этом он уточнял происхождение афоризма. Это пословица, в которой аккумулировалась народная мудрость.

Проблема чести, в понимании Пушкина, нуждается в пояснении. В одной из заметок, посвященных размышле-

ниям писателя о дворянстве, мы читаем: «Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (честь вообще). Не суть ли сии качества природные? Так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить. Нужны ли они в народе, так же как, например, трудолюбие? Нужны, ибо они охрана трудолюбивого класса, которому некогда развивать сии качества».

Итак, честь (независимость, храбрость, благородство) — основа нравственного кодекса людей всех классов, ибо она носит «природный» характер. Честь свойственна и дворянству, и «трудолюбивому классу» — оттого народ и сформулировал в пословице свое понимание «природной» морали. Но социальные условия жизни мешают и дворянам, и крестьянам воспитывать эти качества («образ жизни может их развить, усилить — или задушить»). Крестьянам, находящимся в рабской зависимости, нет времени воспитывать эти качества. Социальная практика дворян — их помещичья, военная и чиновная деятельность — душит эти качества. И дворяне слишком часто не исполняют своего долга — бережечь честь. Значит, «природные» качества менее всего «задушены» в юном возрасте, когда социальная практика еще не растоптала добрые начала личности только еще вступающего в жизнь дворянина.

Оттого-то Пушкин определяет возраст своего героя — семнадцать лет. Цифра эта не случайна. Вспомним «Повести Белкина»: юным героиням — Дуне Выриной, Лизе Муромцевой, Маше Г. — по семнадцать лет. Этот возраст счастливой юности, по Пушкину, как бы делал их свободными от социальной морали, способными на «бунт», на борьбу за свое счастье, на протест против деспотической воли родителей.

Семнадцатилетним юношей вступил в самостоятельную жизнь Гринев и волей обстоятельств — «пугачевщины» — попал в орбиту восстания, которое «чудесно» изменило его жизнь. Участвуя в событиях, он сохранил честь — проявил храбрость, благородство, честность. Сбереженная с молодости честь позволила Гриневу на склоне его жизни, когда он писал воспоминания, быть благородным в описании всего виденного, быть честным, быть благодарным за добро Пугачеву. Честь помогла быть искренним и в неприятии вооруженной борьбы народа, и в симпатиях к своему «странному приятелю» Пугачеву.

Отсутствие стройной системы убеждений определило известную свободу поступков — ему, юному офицеру-дворянину, еще чужд социальный стереотип мышления и поведения. И, несмотря на то, что социальный инстинкт подсказывал отрицательное отношение к «бунтовщикам», мятежникам, «преступникам», Гринев в реально возникавших ситуациях больше доверял личным впечатлениям. Как дворянин он считал, что бунтовщик Пугачев — злодей и враг. Как человек, испытавший на себе его милости, он полагал своим долгом сказать правду о его поведении, не считаясь с тем, что она противоречит официальному мнению о Пугачеве. Личный опыт оказывался более значимым, чем социальный. Именно такой честный свидетель-мемуарист и нужен был Пушкину. Создание образа рассказчика Гринева — замечательная победа Пушкина, автора «Капитанской дочки».

Честность Гринева-мемуариста позволила ему раскрыть никому не ведомую правду о руководителе восстания Пугачеве, а значит, и правду о народной борьбе за свободу. Попав в драматическую ситуацию — оренбургский губернатор отказывается помочь в освобождении Маши Мироновой из-под власти Швабрина, — Гринев принимает совершенно «неправильное», с дворянской точки зрения, решение — обратиться за помощью, за справедливостью к Пугачеву!

Вспомним сцену: Пугачев и Гринев едут выручать Машу. Пугачев спрашивает:

«— О чем, ваше благородие, изволил задуматься?»

— Как не задуматься, — отвечал я ему. — Я офицер и дворянин; вчера еще дрался противу тебя, а сегодня еду с тобой в одной кибитке, и счастье всей моей жизни зависит от тебя.

— Что ж? — спросил Пугачев. — Страшно тебе?

Я отвечал, что, быв однажды уже им помилован, я надеялся не только на его пощаду, но даже и на помощь.

— И ты прав, ей-богу прав! — сказал самозванец... — Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья».

Мемуарист ничего не скрывал от потомков — ни своих поступков, ни своих раздумий: «Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан».

Как видим, избрание рассказчиком Гринева себя оправдало — он отлично и честно выполнял ответственную роль свидетеля. Этому благоприятствовало и то обстоятельство, что рассказчиком был писатель. Гринева сообщал о себе, что еще в Белогорской крепости в нем «пробудилась охота к литературе. По утрам я читал, упражнялся в переводах, а иногда и в сочинении стихов». После пугачевского восстания Гринева продолжал свои литературные занятия — писал стихи. Он сообщает: «...Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков... очень их похвалял». Гринева «был освобожден от заключения в конце 1774 года». Сумароков, прославленный русский поэт, умер в 1777 году. Следовательно, со стихотворными опытами Гринева он познакомился в 1775—1776 годах.

Любовь к литературе и обусловила решение Гринева заняться написанием мемуаров. Избрание мемуарной формы романа — еще одно свидетельство необыкновенной исторической зоркости и исторической чуткости Пушкина. Дело в том, что характерной особенностью духовного развития людей XVIII века было их стремление вести автобиографические записки, писать мемуары, желание рассказать о своей жизни и своем времени.

Пушкин в течение всей своей сознательной жизни изучал историю русского XVIII века — политический и социальный строй самодержавного государства, быт, культуру народа и образованного общества, литературу, искусство, театр. Так он столкнулся с фактами ведения автобиографических записок и известными историческими лицами (Екатериной II, Е. Р. Дашковой), и известными писателями (Г. Р. Державиным, И. И. Дмитриевым), и простыми людьми.

Эта начатая в XVIII веке традиция была продолжена — многие писали мемуары в 1800—1820-е годы. Некоторые из них, например воспоминания Н. Дуровой, Пушкин подготавливал для публикации в «Современнике». Неопубликованными воспоминаниями поэта Ивана Дмитриева он пользовался при написании «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки».

В мемуарах история изображалась «домашним образом», и в этом была их главная «прелесть». В автобиографических записках оказывались запечатленными не только быт, обычаи, нравственная жизнь, частные и политические интересы и события, разговорный язык

эпохи, но и личность мемуариста. Запись воспоминаний о прожитом и увиденном с необыкновенной выразительностью и безыскусственностью передавала самосознание пишущего, его размышления не только о своей личной жизни, но и о ее связях со своим временем, с историей. Характерный пример — мелкий чиновник Винский, живший во второй половине XVIII века, создал записки о своей жизни и знаменательно назвал их *«Мое время»*.

Потребность рассказать о своем времени (а точнее, о самом главном событии своего времени — «пугачевщине») и явилась причиной, заставившей Гринева взяться за перо.

Мемуарист Гринева — истинный дворянин, убежденный противник «насильственных потрясений», верный присяге офицер, — он в то же время чувствовал себя обязанным сохранить память о важном «происшествии» русской истории, сообщить правду о восстании и его руководителе Пугачеве. Тем самым мемуары Гринева становятся важнейшим исторически конкретным документом, красноречиво характеризующим личность Гринева, его нравственные и политические убеждения. При этом, как мы уже видели, он не боялся отступать от официальных оценок Пугачева и пугачевщины и потому смело высказывал свою благодарность Пугачеву за добро, сделанное ему.

Обо всем этом необходимо говорить подробно, ибо в литературе, посвященной «Капитанской дочке», бытует несправедливое мнение о Гринева. Суждение, в свое время оброненное Белинским, что Гринева — это «ничтожный, бесчувственный характер», было некритически усвоено советским пушкиноведением. Гринева называют типичным недорослем, недалеким, но благородным дворянином, с узким умственным кругозором, сторонником «убогой философии истории», «бесхитрым выразителем охранительной идеологии» и т. д.

Подобное восприятие Гринева противоречит тексту романа. Мастерство Пушкина, проявившееся в создании сложного и уникального в русской литературе образа рассказчика — главного героя «Капитанской дочки» — оказалось непонятым.

Своеобразие же повествователя как летописца определяется его ролью в романе. Мы знаем, что он был свидетелем, и при этом свидетелем активным, ибо выступал главным героем описываемых событий, неразрывно связанным с сюжетом повествования. Сюжетное движение

романа осуществляется через него или с его помощью; он выступает нередко организатором событий (вся история спасения Маши Мироновой). Эта роль рассказчика в сюжете романа обуславливала его связи со всеми героями и, естественно, субъективное отношение к ним в его повествовании. Швабрина Гринев не только не уважает, но и ненавидит. Машу безоглядно любит. С Пугачевым завязывает «странные приятельские» отношения.

Подобное положение рассказчика в «Капитанской дочке» подсказывает нам понимание романа. Мы смотрим на мир глазами повествователя. Более того — мы не должны забывать, что этой его ролью в романе обосновывается отбор событий «происшествия»: здесь не объективный рассказ об истории пугачевского бунта (это сделал Пушкин в «Истории Пугачева»), но рассказ только о том, что видел рассказчик, в чем принимал участие.

Уже говорилось, как и почему было важно для Пушкина провести через весь роман гриневскую точку зрения на «пугачевщину», на «чудесные обстоятельства» его жизни, на всех участников трагических событий. Субъективность оценок передает, с одной стороны, «таинственную» для самого рассказчика очарованность Пугачевым, с другой — нескрываемое презрение к Швабрину. Именно эта субъективность повествователя объясняет однозначность и однокрасочность изображения Швабрина. Недооценка или непонимание роли рассказчика как главного героя во всем сюжетном развитии романа рождает несправедливые упреки Пушкину, что Швабрин изображен «мелодраматически», односторонне, необъективно.

Заслуживает внимания и еще одна особенность построения образа рассказчика — он дан в романе в двух временных измерениях. Мы видим двух Гриневых — семнадцатилетнего юношу, только что начавшего военную службу, и пятидесятилетнего мемуариста, литератора, умудренного опытом, много повидавшего человека. Между ними не только временная, но и нравственная дистанция.

Гринев неоднократно сообщает, что записки свои он пишет в эпоху александровского царствования. Так, например, вспоминая о жестокой расправе капитана Миронова с башкирцем, Гринев сообщает: *«Когда вспомню, что это случилось на моем веку и что ныне дожил я до кроткого царствования императора Александра*

(курсив мой.— Г. М.), не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия». Текст романа ясно свидетельствует, что записки свои Гринев писал, видимо, в самом конце 1800-х или в начале 1810-х годов (до Отечественной войны). Следовательно, мемуаристу было за пятьдесят лет.

Вот этот пятидесятилетний мемуарист, стараясь быть объективным, описывает и оценивает семнадцатилетнего юношу. Вспоминая прожитое, честно и правдиво рассказывая о прошлом, он снабжает нарисованные картины сентенциями. Сентенции эти идут от лица многоопытного мужа — дворянина, помещика, литератора.

Гринев рос, воспитывался и жил во второй половине XVIII века, то есть в эпоху расцвета литературы. Его стихи заметил и похвалил Сумароков. Другой писатель — Фонвизин — более близок ему: своим творчеством он способствовал его самосознанию. В замечательной комедии «Недоросль» Фонвизин, с присущей ему иронией, даже сарказмом, изобразил жизнь провинциального дворянства. И Гринев, вспоминая, смотрит на свою юность через призму фонвизинского восприятия жизни. Оттого в гриневских воспоминаниях сильно фонвизинское начало. Оно проявляется различно. Так, образ Савельича писался с учетом того, как Фонвизин изобразил своего дядьку Шумилова в стихотворении «Послание слугам моим» и Еремевну — мамку Митрофана в «Недоросле». Картина жизни мальчика в родном доме невольно заставляет вспомнить об условиях жизни и обучении Митрофана, о его отношениях с учителем Вральманом. Но фонвизинское начало проявилось с наибольшей полнотой в стихии иронии, пронизывающей первые страницы воспоминаний Гринева.

Как известно, Фонвизин тоже писал мемуары, которые назвал «Чистосердечные признания в делах моих и помышлениях». Они не были закончены писателем, а напечатали их только в 1830 году наследники писателя. Пушкин был знаком с записками. Писатель-сатирик насмешливо описывал свое детство, свои занятия, свою юность. Пушкин наделил своего героя Гринева-мемуариста редким даром иронии. Именно так написано начало воспоминаний, посвященных годам, проведенным в родительском доме.

«Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом, по милости майора гвардии князя Б., близкого нашего родственника.

Если бы паче всякого чаяния матушка родила дочь, то батюшка объявил бы куда следовало о смерти неявившегося сержанта...». «С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля». Затем появился учитель-француз, который не понимал «значения этого слова», ибо в своем отечестве он был парикмахером, а попав в Пруссию, служил там солдатом.

Весь эпизод об учителе французского языка Бопре выписан Гриневым в фонвизинском духе. «Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности», — свидетельствует Гринев. «Мы тотчас поладили, и хотя по контракту обязан он был учить меня *по-французски, по-немецки и всем наукам*, но он предпочел наскоро выучиться от меня кое-как болтать по-русски, — и потом каждый из нас занимался уже своим делом. Мы жили душа в душу...»

Вспомним эпизод занятий Гринева-мальчика географией. В доме висела «безо всякого употребления» географическая карта. «Я решился сделать из нее змей и, пользуясь сном Бопре, принялся за работу. Батюшка вошел в то самое время, как я прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды...» В таком духе написана вся первая глава. Стилистическая доминанта главы — ирония — вынесена даже в ее название — «Сержант гвардии»!

Бопре согнали со двора. «Сержант гвардии» обрел полную свободу бездельничать и проказничать. «Тем и кончилось мое воспитание. Я жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками». Слово «недоросль» употреблено здесь в точном значении этого термина XVIII века — молодой дворянин, обучавшийся дома и еще не получивший свидетельства об образовании.

Непонимание пушкинского изображения Гринева в двух временных измерениях в конечном счете привело некоторых исследователей романа к тому, что они не замечают иронического восприятия мемуаристом своего детства. Оттого, между прочим, описание им своей жизни воспринимается слишком прямолинейно — вот каков этот неуч-недоросль, дворянский сынок, гонявший голубей и научившийся здраво судить о свойствах борзого кобеля... Не менее странен и вывод, что Гринев (а следовательно,

и Пушкин) с умилением описывает патриархальные нравы гриневского дома.

Ирония — любимый пушкинский метод изображения человеческих характеров. Наделение Гринева иронией — свидетельство сознательного стремления Пушкина подчеркнуть объективность рассказчика, его насмешливость по отношению к себе и помещичьим нравам той эпохи, его характер, лишенный тщеславия, гордыни и эгоизма. Ирония первых страниц записок Гринева призвана была сразу же вызвать доверие к его показаниям, к его летописи событий «пугачевщины».

Время работы Гринева над воспоминаниями имело для Пушкина важное значение: он писал их в начале XIX века, то есть до восстания декабристов. Его записки Пушкин «получил» после восстания 14 декабря — в середине 1830-х годов. «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом», — так пишет в заключении романа Пушкин от своего имени — издателя. Следовательно, внук Гринева, передавший Пушкину рукопись, — его современник и ровесник: он родился в конце 1790-х годов. Приближение грозных событий «пугачевщины» ко времени написания «Капитанской дочери» входило в замысел Пушкина.

3

После того как мы выяснили композиционную и сюжетную роль рассказчика в «Капитанской дочке», естественно попытаться ответить на самые трудные, до сих пор не решенные пушкиноведением вопросы: какова же *позиция Пушкина* в записках, написанных от имени Гринева, как соотносятся взгляды на изображаемые события двух «авторов» — Гринева и Пушкина?

Рассматривая проблему «автора», М. Бахтин подчеркивал значение того случая, когда «условный автор», или рассказчик, вводится как носитель «особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций...». Именно такой случай мы наблюдаем и в «Капитанской дочке». И, хотя М. Бахтин об этом романе не говорит, выводы, сделанные им из подобных случаев, поучительны и их стоит помнить при решении нашей проблемы.

Далее М. Бахтин писал: «Эта особенность, это отдаление условного автора или рассказчика от действительного автора и от нормального литературного кругозора может быть различной степени и различного характера. Но во всяком случае этот особый чужой кругозор, особая чужая точка зрения на мир привлекается автором ради ее продуктивности, ради ее способности, с одной стороны, дать самый предмет изображения в новом свете (раскрыть в нем новые стороны и моменты), с другой стороны, осветить по-новому и тот «нормальный» литературный кругозор, на фоне которого воспринимаются особенности рассказа рассказчика»¹.

Из всего написанного выше о причинах создания Пушкиным образа рассказчика Гринева ясно, какой «продуктивностью» обладает он в «Капитанской дочке», как он был нужен Пушкину. Теоретические соображения М. Бахтина подтверждают наши выводы о принципиальном отличии точек зрения условного и подлинного автора романа.

Пушкин не прятался за Гринева. Его позиция проявилась отчетливо в разных формах и прежде всего уже в факте создания образа рассказчика. Он наделен индивидуальным характером, ему как человеку присущи такие нравственные качества, которые позволяют выполнить роль летописца. Совершенно очевидно, что идеологическая программа рассказчика, в соответствии с правдой характера, заложена в этот образ самим Пушкиным. Гринева художественно оправданно делает все, что нужно Пушкину.

В этой связи полезно будет напомнить очень плодотворную мысль М. Бахтина: «Автор осуществляет себя и свою точку зрения не только на рассказчика, на его речь и его язык (которые в той или иной степени объектны, показаны), но и на предмет рассказа, — точку зрения, отличную от точки зрения рассказчика. За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 126.

всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом. Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказчике и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-акцентного авторского плана — значит не понимать произведения»¹. Можно признать, что этот обобщенный теоретический вывод ученого относится и ко многим авторам работ, посвященных «Капитанской дочке».

Продолжим рассмотрение проблемы взаимоотношений рассказчика и действительного автора «Капитанской дочки». Мы уже знаем, что Пушкин определил главную роль Гринева как роль свидетеля и летописца. Он ведет правдивый протокол происшествий, высказывая попутно свое мнение (всем памятные «сентенции»), но при этом должно учитывать, что он не властен в отборе и создании драматических ситуаций — их творцом является Пушкин. Гринев призван лишь честно засвидетельствовать, как в этих обстоятельствах вел себя он и как действовал Пугачев.

В ситуациях романа все дело! Именно их создание, их отбор, их расположение и выявляет особенно наглядно позицию Пушкина. Вспомним некоторые из них. Гринев едет в Белогорскую крепость и попадает в буран. Заблудившихся путников выводит к казацкому хутору неизвестный человек. Гринев достоверно рассказал о случившемся. Но сама драматическая, исполненная динамики ситуация обладает своей особой содержательностью, она несет читателю значительно большую информацию, чем запись Гринева.

Яркий пример расхождения этих двух рядов содержания — передача Гриневым беседы Пугачева с хозяином хутора. Хозяин, всматриваясь в лицо Пугачева, спросил: «Отколе бог принес?» «Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: «В огород летал, конопля клевал; швырнула бабушка камушком — да мимо. Ну, а что ваши?»

— Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая иносказательный разговор. — Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит; поп в гостях, черти на погосте. — „Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — будет

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 127—128. Интенция — замысел, идея, намерение.

дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит“».

Записав этот иносказательный поэтически-многозначительный разговор, Гринев констатирует: «Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора...» Искусство Пушкина в том и состоит, что читатель понимает больше Гринева-свидетеля: ситуация встречи двух казаков — красноречивый намек на готовящееся восстание. Происходит это потому, что Гринев записывает диалог, сочиненный Пушкиным, который и передает его точку зрения. Отношение Гринева к тексту диалога — нейтральное: он выступает в данном случае не «автором», а протоко-листом.

Обратим внимание и на слово «тогда» — как оно точно. Оно еще раз и в важном месте напоминает читателю о двух Гриневых. Семнадцатилетний участник событий не понимал тогда иносказательной речи Пугачева, а пятидесяти-летний мемуарист понимает и потому может точно передать текст диалога. Его поэтическая иносказательность и выявляла позицию Пушкина.

Рассмотрим сцену присяги Пугачеву — народному государю — в Белогорской крепости. Дошла очередь и до Гринева. Пугачев не успел задать ему вопроса, будет ли он присягать «своему государю», как Швабрин, подойдя к Пугачеву, «сказал ему на ухо несколько слов». Пугачев, не взглянув на Гринева, приказал: «Вешать его!» Гриневу уже накинули на шею петлю, как вмешался в ход событий Савельич. Пугачев, узнав его, а через него и Гринева, отменил свой приказ. Гринев же не догадался, что вожатый и самозванец — одно и то же лицо.

Тут-то и возникла напряженная ситуация. Пугачев осуществлял справедливый суд: кто присягал ему — того миловал, кто отказывался — казнил, как врага. Что было делать с Гриневым? Пугачев помнил о заячем тулупчике, подарке Гринева. Но нельзя было нарушать принятый им обряд присяги. Гринев записывает о происшедшем так: «Меня снова привели к самозванцу и поставили перед ним на колени. Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «Целуй руку, целуй руку!» — говорили около меня. Но я предпочел бы самую лютую казнь такому подлому унижению. «Батюшка Петр Андреич! — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня.— Не упрямясь! что тебе стоит? плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него

ручку». Я не шевелился. Пугачев опустил руку, сказав с усмешкою: «Его благородие, знать, одурел от радости. Подымите его!» — Меня подняли и оставили на свободе».

Перед нами протокол происшествия, правда, изложенный субъективно.— Гринев сосредоточен на своих чувствах, испытанных в роковую минуту жизни. Но созданная Пушкиным ситуация бесконечно богаче протокола: она построена на испытании не только Гринева, но и Пугачева. Самозванец, желая помиловать «знакомца», отступает от своего долга. Действуя по справедливости, он обязан казнить отказавшегося от присяги офицера, как только что казнил Миронова. Преодоление конфликтной ситуации рисует нам духовно богатую личность Пугачева. Он проявляет мудрость и доброту, нам открывается редкая деликатность души простого казака, драгоценное нравственное качество — *такт*, когда, понимая, что Гринев не поцелует руку, Пугачев произносит с усмешкой иронические слова о том, что его благородие «одурел от радости»... Пугачев умно и тонко вышел из создавшейся ситуации, он не уронил достоинства своего сана государя, он, мужик, проявил чуткость к переживаниям Гринева, нашел благородный выход, помиловав человека, сделавшего ему добро. Драматическая ситуация, созданная Пушкиным, оказалась, как всегда, глубоко содержательной; как бы минуя рассказчика, были показаны высокие нравственные качества личности самозванца.

Именно через эти ситуации оказывается непосредственное, прямое воздействие на читателя. В этой связи укажу на пример восприятия этих сцен Мариной Цветаевой. Известно, что она решительнее многих отрицает авторство Гринева и более других упрекает Гринева в недалекости. Цветаева вспоминает только что приведенный нами эпизод, когда Гринев, отказавшийся присягать самозванцу, не узнает в нем вожатого. Не узнает после того, как первая встреча произвела на него огромное впечатление (даже во сне приснился!). При этом более всего Гринева поразили «сверкающие», «живые большие глаза» Пугачева. И все же, встретившись вторично с Пугачевым, Гринев не узнает его.

Цветаева с волнением пишет: «...я в Пугачеве на крыльце комендантского дома с первого чтения Вожатого — узнала. Как мог не узнать его Гринев? И если действительно не узнал, как мне было не отнестись к нему

с высокомерием? Как можно было — после того сна — те черные веселые глаза — забыть?»¹

Упреки эти парадоксально вскрывают позицию Пушкина. Отказываясь понять характер взаимоотношений двух авторов, Цветаева с «высокомерием» относится к Гриневу. Но в том и состоял замысел Пушкина, чтобы противопоставить искреннее признание Гринева (да, не узнал вожатого, своего спасителя!) читательской памяти. Ситуация, созданная Пушкиным, так содержательна, так поэтически выразительна, что читатель — и современный Пушкину, и будущий (в том числе и Марина Цветаева!) — не мог не узнать в самозванце вожатого, а узнав, не упрекнуть Гринева в забывчивости. Забывчивость Гринева усиливала воздействие «черных веселых глаз» Пугачева, обостряла восприятие образа народного государя. Так наглядно проявляется прямой контакт действительного автора — Пушкина — с читателем. Читатель чувствовал себя выше Гринева — и это оправданно, ибо он оказывался единомышленником Пушкина, а не Гринева, ему открывались истины, неведомые Гриневу, но воодушевлявшие Пушкина. Он постигал правду Пушкина, его поэтическую веру в будущее. Эту гипнотическую силу воздействия поэтической концепции Пушкина отлично поняла Цветаева, была заморожена ею. Именно потому она и говорит о создании Пушкиным «чары Пугачева».

И еще пример. Пушкин, автор «Истории Пугачева», знал из документов о жестоких расправах с помещиками, офицерами. В той же «Истории» он многократно подчеркивал и описывал карательные меры правительственных войск, которые тысячами казнили и пытали мятежников. Потому этот сюжет не мог быть обойден в «Капитанской дочке».

В данном случае мы сталкиваемся с ведущим структурным принципом романа — сопоставлением рассказа рассказчика и созданной Пушкиным ситуации. Гринев сообщает, что накануне штурма Пугачевым Белогорской крепости был «схвачен башкирец с возмутительными листами» (манифестами Пугачева). Комендант крепости капитан Миронов приказывает привести башкирца на допрос и расправу. Гринев сообщает об этой страшной сцене в бытовом плане. Жена Миронова Василиса Егоровна говорит: «Дай уведу Машу куда-

¹ Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967, с. 114.

нибудь из дому; а то услышит крик, перепугается. Да и я, правду сказать, не охотница до розыска. Счастливо оставаться».

Гринев-мемуарист поясняет, что «пытка в старину... была укоренена в обычаях судопроизводства». И вот привели башкирца: «Я взглянул на него и содрогнулся. Никогда не забуду этого человека. Ему казалось лет за семьдесят. У него не было ни носа, ни ушей». Пленный не отвечал на вопросы коменданта. Тогда он приказал: «Ребята! сымите-ка с него дурацкий полосатый халат да выстрочите ему спину». Потом выясняется, что у него не было и языка — так бесчеловечно расправилось с ним правительство за участие еще в бунте 1741 года. «Все были поражены. „Ну,— сказал комендант,— видно, нам от него толку не добиться. Юлай, отведи башкирца в анбар“».

Так мы узнаем от Гринева о жестокостях правительственных чиновников или офицеров, изуверстве их пыток и расправ со своими врагами. Пушкин же счел необходимым эту сцену поставить первой и уже только после нее говорить о жестокости Пугачева. Началась «пугачевщина». Ситуация кардинально переменилась — крепость взята Пугачевым и ее пленный комендант стоит перед судом народного государя. Пугачев не подвергает пытке Миронова. Он действует логично и умно — идет борьба, и при народе должно творить справедливый суд. Самозванец спрашивает Миронова: «Как ты смел противиться мне, своему государю?» На этот вопрос многие дворяне-офицеры отвечали раскаянием и соглашались ему присягать. Миронов отказался. Пугачев «мрачно нахмурился и махнул белым платком. Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице. На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича, вздернутого на воздух».

И в данной сцене мы наблюдаем различие содержания протокольной записи Гринева о случившемся и предложенной Пушкиным ситуации. Информация Пушкина богаче, глубже, она наводит на размышления. Читатель не может не сделать вывод: нельзя говорить, как это делает правительство, об исключительной жестокости Пугачева. Есть жестокость борьбы, и ее проявляют обе борющиеся стороны. Правительство осуществляет расправы. Логика борьбы заставляет Пугачева жестоко и беспощадно

расправляться с теми, кто отказывается ему присягать. Потому глубоко символичен тот факт, что исполнителем приказа Пугачева — повесить Миронова — оказывается «изувеченный башкирец», которого еще накануне комендант велел пытать. И в то же время казнь Миронова с особой силой подчеркивает жестокость и беспощадность восстания.

Нет нужды перечислять все выразительные ситуации, созданные Пушкиным, — весь роман состоит из них.

Каков же художественный принцип и механизм проявления пушкинской позиции в мемуарах Гринева? Соотнесение рассказа условного автора с драматической ситуацией, создаваемой Пушкиным, носит динамический характер. При их пересечении, по законам индукции, возникает новая, особая, «возбудительная», по меткому слову Гоголя, сила — поэтическая концепция событий и характеров в романе. Поскольку же пушкинские ситуации, предложенные Гриневу для честного описания, в большинстве случаев посвящены «испытаниям» Пугачева, то главное содержание «Капитанской дочки» обусловлено поэтическим характером Пугачева, и через него оказалось возможным раскрытие пушкинской поэтической концепции будущей русской революции.

Закон поэтической индукции позволяет не только отчетливо представить себе разность уровней понимания «пугачевщины» Гриневым и Пушкиным, но и решить такой трудный в пушкиноведении вопрос, который до сих пор еще является камнем преткновения, — как толковать фразу Гринева: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» Какво отношение Пушкина к этой сентенции?

Обратим внимание на ее начало: «Не приведи бог видеть...» Здесь подчеркивается реальный факт — Гринева действительно наблюдал, видел начало и конец восстания, его поражение, казнь Пугачева с товарищами. Рассказчик констатировал и жестокость бунта, и его бессмысленность, то есть безрезультатность, что еще больше подчеркивало бесполезность жестокой борьбы. Вывод этот выражал эмпирическую правду о восстании и позицию дворянина.

Позиция Пушкина иная. В первой главе я уже говорил, что обреченность «русского бунта» открыта была в «Истории Пугачева». Потому не случайно Пушкин заставляет Гринева записать эту сентенцию — честный и добросовестный свидетель формулировал правду о ха-

рактуре восстания. Читатель должен был знать этот объективный вывод: историзм убеждений Пушкина не допускал какой-либо идеализации событий, искажения истории. Но в то же время взгляды Гринева и Пушкина *не совпадают*. Правда Гринева эмпирична, однозначна; Гринев констатирует факт — что видел, то и записал. Правда Пушкина глубоко исторична, прочно опирается на понимание социальной природы противоречий дворянства и крестьянства. И главное — Пушкин видит и понимает трагизм русского бунта.

Точка зрения Пушкина на события проявляется отчетливо в самых различных ситуациях. Вспомним еще раз сцену готовившегося допроса башкирца под пытками. Гринев, потрясенный видом изуродованного властями мятежника, записал очередную сентенцию, которая кончалась словами: «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».

Эта фраза была перенесена Пушкиным из незавершенного «Путешествия из Москвы в Петербург» (глава «Русская изба»). На этом основании пушкинисты устанавливают общность взглядов Путешественника и Гринева на социальный вопрос. Но делать этого нельзя, поскольку сам текст сравниваемых фраз не идентичен. Фраза эта имеет историю (что не учитывается), которая и раскрывает нам изменившиеся за два года взгляды Пушкина.

Давно установлено, что герой пушкинского «Путешествия», рассуждая о положении русского крепостного, по воле Пушкина использует мысль Карамзина: «Всякие же насильственные потрясения губельны, и каждый бунтовщик готовит себе эшафот» («Письма русского путешественника», запись от апреля 1790 года). Таково мнение Карамзина о революции. Путешественник же (пушкинский), рассуждая о судьбе крепостных, возлагает надежды на просвещение: «Судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения... Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопить времени, и без того уже довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества...»

Работая над «Капитанской дочкой», Пушкин, перенося в роман часть фразы Путешественника, не только убирает

ее конец — «страшных для человечества» (что уже очень важно!), но, главное, решительно *меняет содержание этой декларации* — Гринев применяет ее не к социальным вопросам, как это делал Путешественник, но к *смягчению нравов!* Увидев изуродованного жестокой пыткой башкирца, Гринев замечает, что, дожив до царствования Александра I, он видит «успехи просвещения и распространения правил человеколюбия», в результате чего бесчеловечные пытки более не применяют. Оттого он и восклицает: «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений».

Слова эти произносит Гринев, и они выражают его взгляды. Но поскольку мы знаем, что эта формула претерпела изменения благодаря Пушкину, она характеризует и его новые убеждения. Вернее, она проясняет позицию автора романа по коренному вопросу: Путешественник в 1834 году утверждал, что насильственные политические потрясения страшны для человечества (почти так же думал и Пушкин); в 1836 году Пушкин резко корректирует сентенцию Гринева: убирает определение «политические», оставляя нейтральное — «насильственные потрясения», и, главное, снимает общую характеристику этих потрясений — «страшные для человечества». Этот мотив, так волновавший Пушкина в 1833—1834 годах, теперь снят, в своем идейном развитии Пушкин сделал шаг навстречу будущему.

При этом сохраняется просветительская вера в могучую силу нравов, в их преобразующий общественную жизнь характер, в способность формировать правила человеколюбия и гуманности.

4

Пожалуй, наиболее отчетливо авторская интенция выражается в диалоге. Роль диалога в русском романе XIX века изучена недостаточно, формы и средства выявления в диалоге точки зрения автора почти не привлекают внимания исследователей¹.

¹ Наиболее интересно теоретические вопросы рассматривались в работах В. В. Виноградова — «О художественной прозе» (1930), «О языке художественной литературы» (1959), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963); Г. О. Винокура — в статье «„Горе от

Диалог в пушкинской прозе был рассмотрен в свое время В. В. Виноградовым¹. В последние годы диалогами «Повестей Белкина» занимался В. В. Одинцов². Специального исследования диалога в романе «Капитанская дочка» нет. Вот почему необходимо остановиться на этой теме — правда, главным образом в плане выявления авторской позиции в диалоге.

Диалог есть органическая часть повествования, он связан с ним и в то же время занимает в нем особое место. Место это не всегда было одинаковым — диалог как элемент художественной прозы исторически развивался. Развитие шло по линии его усложнения, повышения роли в развертывании и раскрытии идейного содержания и конфликтов художественного произведения в целом.

Диалог в художественном прозаическом произведении обладает множеством функций, которые также формировались исторически. Он может служить чисто информативным целям — выяснять прошлое героя, предысторию событий, о которых ведется повествование, характеризовать действующих лиц и т. д. Диалог может способствовать развитию сюжета, создавать и раскрывать тайны и сложности отношений героев. Диалог, возникая непосредственно из повествования, в начальной стадии носил простейшие формы: обмен репликами, вопросы и ответы, автохарактеристики, рассказ о событиях, прерываемый репликами-вопросами другого участника диалога и т. д.

Художественное совершенствование прозы проявлялось наиболее отчетливо в усложнении и совершенствовании диалога. Наивысшего уровня он достиг в реалистической прозе. Тем самым Пушкин становится в начале нового этапа в развитии диалога. Реалистический характер человека — это сложная индивидуальность, личность со своим самосознанием. Ее отношения с другими лицами не нейтральны. Сюжетные перипетии часто ставят ее в конфликтные отношения с другими лицами. Диалог

ума» как памятник русской художественной речи» (Учен. зап. МГУ, 1948, вып. 128, кн. 1; М. М. Бахтина — в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и посмертно опубликованной статье «План доработки книги „Проблемы поэтики Достоевского“» (Контекст, 1976. М., 1977).

¹ Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. М.—Л., 1936; Стиль Пушкина. М., 1941.

² Диалог у Пушкина. — Изв. АН СССР, т. XXV, 1966. Сер. литературы и языка, вып. 5; О языке художественной прозы. М., 1973, с. 63—100.

обретает драматическую силу. Формируется новый его тип — диалог-спор, столкновение идей. Именно в подобном диалоге полно раскрывался характер, выявлялись убеждения, цели, стремления героев. Диалог начинал выражать главный идейный смысл произведения.

Усложнение структуры диалога, обогащение его новыми функциями не приводило к отказу от прежних, пусть примитивных форм — они продолжали использоваться и выполнять свою роль в произведении (информативность, средство характеристики и т. д.). Так устанавливалась своеобразная иерархия диалогов. Центральное, ведущее место начинал занимать диалог-спор, диалог, в котором сталкивались две правды, два убеждения. Именно в этих диалогах и проявляла себя авторская позиция. Своего полного развития диалог пушкинской прозы — усложнение его структуры и формы выявления замысла автора — достиг в «Пиковой даме» и «Капитанской дочке».

При этом надо учитывать, что диалог как и само содержание произведения — его сюжет, его идейная концепция, его характеры в конечном счете обуславливаются самой действительностью, ее противоречиями, ее конфликтами, которые именно реализм художественно исследует и воплощает всей внутренне связанной системой эстетических средств. В романе «Капитанская дочка» это проявляется особенно отчетливо.

Раскол нации на два враждебных лагеря в условиях великой гражданской войны XVIII века определил содержание и идейную проблематику романа; его композиция послужила основанием для создания двух главных героев, находящихся в остроконфликтных отношениях, — Гринева и Пугачева. Эта конфликтность породила новый тип исполненного драматизма диалога между ними. Теми же чертами отличается и диалог Маши Мироновой и Екатерины II.

Данные диалоги и предстоит рассмотреть, чтобы понять их особую роль в развитии и разрешении идейного содержания романа, а значит, тем самым выявить и определить авторскую позицию, которая именно в них выступает активно и отчетливо. Познание авторской позиции определяет понимание глубокого идейного содержания «Капитанской дочки». Лев Толстой писал: «цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни,

есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»¹. Каким же было отношение Пушкина к проблемам, поднятым в диалогах-спорах романа?

Программных диалогов в романе три: в главе восьмой и одиннадцатой — диалоги Гринева с Пугачевым и в главе четырнадцатой — диалог Маши и Екатерины II.

В первых двух случаях это не мирные беседы Гринева и Пугачева, но конфликт, столкновение двух враждующих сторон: России дворянской и России народной, спор двух правд. Не информативный, а конфликтный диалог-спор имеет свои, ему только свойственные структурные особенности. Когда конфликтный спор исключает компромисс, то содержание диалога не сводится к высказыванию его участниками двух противоположных мнений — оно шире, глубже и значительнее суммы двух суждений. Новая содержательность возникает из художественной структуры диалога как определенной эстетической категории — *диалогических отношений*.

Диалогические отношения — это конкретное и специфическое проявление закона истинного искусства — закона сцепления, сформулированного Львом Толстым. В письме Н. Страхову в апреле 1876 года он писал: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»².

Диалог-спор создает диалогические отношения, в которых осуществляется сцепление противоположных и враждебных мыслей, которое рождает новые мысли, новые идеи, и они не могут быть выражены словами. Новая идея, выраженная не текстом, а контекстом, сцеплением различных идей, высказанная не словами, а описанием, и является авторской позицией.

Диалог, как и все произведение, рассчитан на чье-то

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, с. 18—19.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 62, с. 269.

восприятие. Оно может носить качественно различный характер. Простейшее восприятие диалога — это согласие с точкой зрения одного из спорящих. Восприятие же диалогических отношений есть уже понимание диалога, проникновение в глубину спора, к рождающемуся в споре смыслу столкновения идей, который включает в себя иную, более глубокую правду, чем правда каждого участника диалога, всегда односторонняя и в той или иной мере — субъективная.

Данная особенность диалогических отношений (рождение третьей идеи) эмпирически давно замечена и обозначена в афоризме: в споре рождается истина. Диалогические отношения и порождают эту истину, которая постигается не участниками спора (каждый остается при своем), а третьим участником диалога, в тексте не выраженным. Этот третий — автор, его восприятие есть понимание той истины, которая рождается в диалогических отношениях. Читатель тоже является тем третьим, на кого рассчитан диалог, кто призван понимать глубинный смысл спора. Но он выступает, так сказать, вторым «третьим» — у него есть предшественник и помощник — автор: он понимает истину, рождающуюся в диалогических отношениях, через автора.

Как же без текста выражается авторская позиция, эта извлеченная из диалогических отношений истина?

Первый путь — создание некоего неравенства вступающих в спор и извлечение из него нужного художественного эффекта. Неравенство это особое, чисто психологическое, ибо в главном спорящие равны — у каждого своя правда. Неравенство достигается тем, что один из спорящих — Гринев — подготавливается к диалогу, формулирует или, вернее, программирует свое поведение в споре. Пугачев принуждается действовать экспромтом, он не знает «правил», которых придерживается Гринев. Подобное неравенство приводит к различным результатам в выявлении характеров в диалоге.

Диалог в восьмой главе проходит в комендантском доме, куда «великий государь» приказал привести Гринева, после того как помиловал его под виселицей. Напомнив об этом происшествии, Пугачев задает вопрос, который и определит дальнейший разговор: «Обещаешься ли служить мне с усердием?»

Пушкин создает психологически напряженную ситуацию испытания (признать или не признать Пугачева

государем?), обуславливая выработку Гриневым тактики своего поведения в диалоге: «Я смутился: признать бродягу государем был я не в состоянии: это казалось мне малодушием непростительным. Назвать его в глаза обманщиком — было подвергнуть себя погибели; и то, на что я был готов под виселицею в глазах всего народа и в первом пылу негодования, теперь казалось мне бесполезной хвастливостию. Я колебался. Пугачев мрачно ждал моего ответа. Наконец (и еще ныне с самодовольствием поминаю эту минуту) чувство долга восторжествовало во мне над слабостию человеческою».

Вступление в диалог рекомендовало Гринева как человека благородного, мужественного, верного долгу. В этом ключе и строились ответы на вопросы Пугачева. Он говорил правду и отказывался признать в нем государя («Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смысленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую»), он не согласился служить Пугачеву («Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу»). Он не может обещать не сражаться против него, после того как будет отпущен из крепости («Как могу тебе в этом обещаться? — отвечал я. — Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего»).

В споре Гринев отстаивает свою честь, свою правду «природного дворянина». Назначение слов, реплик в диалоге — характеризовать Гринева таким, каким он «вошел» в него, — благородным, смелым, верным чести. Диалог не прибавил ничего нового — он был иллюстрацией уже известного, заранее данного.

В иной функции выступает диалог для Пугачева, вступившего в него без подготовки, но с целью привлечь честного, «добродетельного» дворянина на свою сторону. Роль Пугачева в диалоге иная — он исполнен действия. А это означало новое осложнение диалога, повышение его идеологического потенциала. Рассматривая такую качественно новую структурную особенность диалога, М. Бахтин писал: «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть...»¹.

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 338.

Подобную структуру диалога М. Бахтин увидел, исследовал и описал у Достоевского. Но впервые она была создана Пушкиным в «Пиковой даме». Исполненный экспрессии диалог Германна с графиней, который перешел в монолог (на все иступленные вопросы и просьбы Германна графиня отвечает молчанием), — есть действие, безумный, почти бредовый поступок, являющий впервые нам Германна таким, каков он есть на самом деле. Известно, как высоко ценил, как глубоко понимал Достоевский эту повесть Пушкина.

Открытое в «Пиковой даме» было развито в «Капитанской дочке» и наиболее полно раскрыто в диалогах Гринева с Пугачевым. Отказ Гринева признать Пугачева государем удивил мятежника. Создавалась ситуация, требовавшая действия: «Пугачев взглянул на меня быстро. „Так ты не веришь,— сказал он,— чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня что хочешь, а от меня не отставай. Какое тебе дело до иного-прочего? Кто не поп, тот батька“».

Сложность душевного состояния Пугачева, способность его быстро оценивать создавшееся положение и немедленно принимать решение великолепно и попушкински точно и емко передано просторечным выражением — «Ну, добро». Он смело отказывается от игры в государя и переводит разговор в иной, серьезный уровень — исторический. Открывался новый Пугачев — обосновывающий свои действия философией истории, философией русского самозванства. Он называет только Гришку Отрепьева, — но это знак огромного явления. На Руси немало было самозванцев. Ведь игра в Петра Федоровича была обусловлена политической историей России. Его убили, а на престол незаконно села вдова убитого, в то время как по закону царствовать должен был наследник — сын Петра III — Павел. По сути дела, самозванкой и была Екатерина II. Об этом нельзя было сказать, но в философии истории Пугачева и в его стремлении «заместить» Петра Федоровича данное политическое явление присутствует. Присяга Гринева Екатерине II в свете этой философии — фикция!

В философию истории Пугачева входит и высокая оценка человека («А разве нет удачи удалому?»). Он сам предстает перед нами таким «удалым» человеком. Удалый, в его понимании, это свободный, чуждый рабской

покорности человек, презирающий смирение и страх смерти мятежник, умеющий дерзко идти навстречу поставленной цели.

В другом, и, пожалуй, главном, диалоге (в главе одиннадцатой) этот принцип проявляется с еще большей выразительностью. И в данном случае диалог предваряется нравственным обоснованием поведения Гринева. Преддиалогическая ситуация на этот раз принципиально другая: Гринева просит Пугачева освободить Машу от притязаний Швабрина. Он решается на это не оттого только, что в помощи ему отказал оренбургский губернатор, а потому, что уже знал нравственную позицию Пугачева. Действуя наверняка, он заявил ему, что едет в Белогорскую крепость «избавить сироту, которую там обижают». Реакция Пугачева была именно такой, которую предвидел Гринева: «Глаза у Пугачева засверкали: „Кто из моих людей смеет обижать сироту? — закричал он. — Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет“».

Но, главное, обращаясь к Пугачеву с просьбой о помощи, Гринева обманывает его — он не называет имени сироты. И вот, сидя в кибитке вместе с Пугачевым, по дороге в Белогорскую крепость, Гринева с тревогой думает, что обман его может обнаружиться, что Швабрин может назвать имя сироты — Миронова, дочь повешенного Пугачевым коменданта крепости.

И здесь раскрывается нравственное неравенство участников начинающегося диалога — Гринева неискренен с Пугачевым и сам боится раскрытия своего обмана, Пугачев же исполнен желания помочь сироте, выручить ее из беды. Он и заводит разговор, видя озабоченного Гринева: «О чем, ваше благородие, изволил задуматься?» «— Как не задуматься, — отвечал я ему. — Я офицер и дворянин; вчера еще дрался противу тебя, а сегодня еду с тобой в одной кибитке, и счастье всей моей жизни зависит от тебя.

— Что ж? — спросил Пугачев. — Страшно тебе?

Я отвечал, что, быв однажды уже им помилован, я надеялся не только на его пощаду, но даже и на помощь.

— И ты прав, ей-богу прав! — сказал самозванец. — ...Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья».

Гринева ведет дипломатический разговор, Пугачев искренне и простодушно радуется, что хоть один дворянин

будет знать о нем истинную правду. Успокаивая Гринева, исполненный благожелательства, Пугачев по-детски начинает хвастаться своими военными успехами. Это наивное бахвальство выливается в озорной вопрос: «Как ты думаешь: прусский король мог ли бы со мною потягаться?» Гринева лукавит, он убежден, что Фридрих, конечно, не только бы смог «потягаться» с Пугачевым, но и победить его, но своего мнения не высказывает, боится рассердить Пугачева и отделяется вопросом: «Сам как ты думаешь? — сказал я ему, — управился ли бы ты с Фридрихом?» Пугачев отвечает умно и логично, вновь опираясь на опыт истории: «С Федор Федоровичем? А как же нет? С вашими енаралами ведь я же управляюсь; а они его бивали. Доселе оружие мое было счастливо. Дай срок, то ли еще будет, как пойду на Москву».

Диалогические отношения отчетливо рисуют различие нравственных позиций Гринева и Пугачева. Обман, лукавство, дипломатизм — одного, искренность, сердечность, детскую непосредственность в похвальбе — другого. Это различие создает определенную тональность восприятия речей участников диалога. Понимание этой тональности помогает определить авторскую позицию.

Высказанное Пугачевым намерение идти на Москву обусловило перелом в диалоге. Развивая свою мысль, Пугачев доверительно признается Гринева, что достичь Москвы трудно: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают... при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою». На искренность в данном случае Гринева отвечает искренностью — он не может более хитрить. Чувство благодарности Пугачеву делает его способным тревожиться о дальнейшей судьбе своего благодетеля. «Тото! — сказал я Пугачеву. — Не лучше ли тебе отстать от них самому, заблаговременно, да прибегнуть к милосердию государыни?» Гринева человек добрый, благодарный и честный. Он сердечно советует положиться на милость императрицы. Социальная неопытность выявляет наивность и бессмысленность совета. Пугачев это объясняет: «Нет, — отвечал он; — поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою».

С высоты истории мерит Пугачев свою жизнь, и Гринева со своим сочувствием и состраданием остается где-то далеко-далеко внизу... «А знаешь ты, чем он кончил? Его

выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушку и выпалили!»

Так в непреодолимом, бескомпромиссном конфликте столкнулись две правды, две философии жизни. И опять диалогические отношения не только проявили нравственную дистанцию между идейными противниками, но и породили новый конфликт между прозаическим и поэтическим отношением к жизни, который и служил основанием для формирования авторской позиции. Конфликт обострился до предела реакцией Пугачева на поучения Гринева: «Слушай,— сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением.— Расскажу тебе сказку...» Дикое вдохновение — это захватившее всю натуру Пугачева *действие* — желание объяснить истинный смысл человеческой жизни, увлечь в свою веру собеседника. Калмыцкая сказка как финальный аккорд диалога не была самохарактеристикой или иллюстрацией к известному, не была узнаванием — такого поэтически высокого, мудрого Пугачева мы не знали — *он впервые таким явился, явился, каков он есть на самом деле...*

В сложной структуре данного диалога таится могучая энергия утверждаемого (средствами поэзии) идеала. Неожиданность явления в диалоге личности такого масштаба обладает почти гипнотической силой. Это почувствовала Марина Цветаева, написав, что «все бессмертные диалоги Достоевского» отдаст она за один подобный диалог. Она увидела в нем силу Достоевского. Достоевский эту силу открыл у Пушкина.

Этот новый Пугачев и действует в последующей сцене, когда освобождает сироту. Он рушит все страхи Гринева, ожидавшего крушения плана спасения Маши,— Швабрин, как и предполагал Гринев, выдал его и назвал имя сироты («Государь! — закричал он в исступлении.— Я виноват, я вам солгал, но и Гринев вас обманывает. Эта девушка не племянница здешнего попа: она дочь Ивана Миронова, который казнен при взятии здешней крепости»). Пугачев, узнав об этом, прощает Гринева. Нет, пожалуй, не прощает, а *понимает*. Понимает и большее — он чувствует (способен сердцем своим почувствовать), что от его действий зависит счастье двух людей. И он оказывается на высоте своего призвания — нести людям свободу и счастье жизни. Он благословляет любящих. Свершилось неслыханное — в огне гражданской войны дворянин Гринев обретает счастье с помощью мятежника. Поступок этот не

просто знаменательный, но и символический. Его совершает (может совершить) тот Пугачев, который явился нам в диалоге с Гриневым.

Диалогические отношения Гринева и Пугачева открыли Пушкину иную правду, отличающуюся от правд, которые защищали идейные противники в споре. При этом автор вовсе не пассивный, способный лишь «монтировать чужие точки зрения, чужие правды, совершенно отказываясь от своей точки зрения, своей правды. Дело вовсе не в этом, а в совершенно новом, особом взаимоотношении между своей и чужой правдой. Автор глубоко *активен*, но его активность носит особый *диалогический* характер. Одно дело активность в отношении мертвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно, и другое — активность *в отношении чужого живого и полноправного сознания*. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возрождающаяся и т. п., т. е. диалогическая активность, не менее активная, чем активность завершающая, овеществляющая, каузально объясняющая и умертвляющая, заглушающая чужой голос не-смысловыми аргументами... Это, так сказать, активность бога в отношении человека, который позволяет ему самому раскрыться до конца (в имманентном развитии), самого себя осудить, самого себя опровергнуть. Это — активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мертвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды»¹.

Обозначение правды каждого участника диалога-спора *особым знаком* является *вторым путем* выявления авторского намерения, авторского отношения к событиям, героям, их убеждениям.

Правда Гринева *фактична*, опирается на социальный опыт и традицию, она *эмпирична и прозаична*. Гринев живет сегодняшним днем, для него важно сохранить существующий порядок, незыблемость устоев — вот его идеал. Правда Пугачева *сурова и жестока*, она утверждает необходимость ломки существующих социальных порядков, она вся устремлена в будущее, и она *поэтична*.

Проза и поэзия — вот те знаки, которые проставлены на убеждениях главных героев. Но это не значит, что Пушкин автоматическим образом становится на сторону поэтически-

¹ Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского», с. 298.

го миропонимания, отворачиваясь от прозаического, — каждое из них существует как полноправное сознание, одно вступает с другим в диалогические отношения. Во взглядах Гринева много важного, основательного — например, традиции дворянской чести. Разрушение этих традиций и страшно, и тревожно. В убеждениях Пугачева есть что-то отпугивающее, жестокое, дикое. Но поэтическое начало проявляется прежде всего в устремленности в будущее, к человеческой свободе. А эта устремленность к лучшему объективно оборачивалась верой в историю, в ее поступательное развитие. Между *поэтическим* у Пугачева и *историзмом* Пушкина устанавливалась своя внутренняя связь.

Но главное — это могучая сила обновления человека, обусловленная мятежом против существующего мира зла и социальной несправедливости, которая выявлялась в диалогах Пугачева с Гриневым и его действиях по спасению счастья любящих людей. Поэтическое мятежника и бунтовщика оказывалось внутренне слитым с человечностью его нравственных устоев.

Третий путь выражения автором своей позиции обусловлен диалогической природой самого слова, его многозначностью. В. Виноградов первым обратил на это внимание. «Субъектно экспрессивная многозначность пушкинского слова создается своеобразными формами отношений образа автора и героя в стиле Пушкина»¹. М. Бахтин показывает, как в связи с историческим развитием человека, открытием «человека-личности и его сознания», совершенствовались художественные методы изображения этого сознания, происходили «открытия в слове». «Раскрылся *глубинный диалогизм слова*»².

Гоголь в своей статье «Несколько слов о Пушкине» в качестве коренной особенности пушкинского слова отметил его необыкновенную «точность» и в то же время — «необъятность». В «необъятности» и была заложена многозначность, «диалогичность» слова, которая и создавала возможность проявления авторской позиции.

Остановлюсь на многозначности использования в самых различных контекстах трех слов — «*самозванец*», «*сирота*», «*тулун*» (заячий).

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 94.

² Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского», с. 306.

Начнем с рассмотрения слова «самозванец». Сцена суда в Белогорской крепости. Пугачев спрашивает коменданта капитана Миронова: «Как ты смел противиться мне, своему государю?» Тот отвечает: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец...» Такова исходная ситуация. Затем Пугачев вновь задает тот же вопрос уже Гриневу: «Или ты не веришь, что я великий государь?» Гринев уходит от прямого ответа и выражает свою мысль так: «Бог тебя знает; но кто бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку». Далее свою мысль он формулирует точнее: «...я присягал государыне императрице: тебе служить не могу». Опасаясь гнева Пугачева, Гринев не называет его самозванцем, но подразумевает это (присягал государыне).

Пугачев выступает как Петр Федорович — то есть как *законный* государь, который спася от покушавшихся на него сподвижников Екатерины II по захвату престола. Миронов его называет самозванцем вслух, Гринев — про себя. Но, оставаясь верными присяге государыне, они тем самым подтверждали свою верность *самозванной* императрице. Выше уже говорилось, что вдова убитого Петра Федоровича — немецкая принцесса Екатерина Алексеевна — незаконно заняла престол. В диалогах речь идет о верности государыне и отказе присягать самозванцу. Но каждый раз, когда возникают слова «государь» и «самозванец», они раскрываются в своей многозначности. Многозначность слова, способность его светиться разными смыслами и открывает глубину слова. В глубине этой и формируется авторская позиция.

Другой пример со словом «сирота». Оно в устах Гринева выражает конкретный смысл — слово-псевдоним, скрывающее подлинное имя Маши Мироновой. Вместе с тем это слово выражает крайнюю степень обездоленности человека, одиночества, обиженности судьбой. Для Пугачева слово это — своеобразный нравственный императив, призыв к действию. Его понимание этого слова характеризует убеждение мятежника как народного заступника, защитника слабых и обездоленных. На многозначности этого слова также держатся диалоги, которые обуславливают ход событий, помогают Пушкину выразить свое отношение к происходящему.

«Заячий тулуп», как известно, играет важную роль в системе взаимоотношений Гринева и Пугачева: получив с барского плеча шубу, Пугачев в последующем не

забывал об этом и оказывал милости Гриневу, когда тот попадал в трудные ситуации. Многих исследователей смущает несоответствие подарка и воздаяния за него: Гринев Пугачеву — тулуп, а Пугачев Гриневу — жизнь. Оттого часто основания столь необычной дружбы дворянина с мятежником не исследуются, замалчиваются. Они кажутся слишком шаткими, неоправданными. Те же, кто пишет, — косвенно упрекают Пушкина в условности, сказочности мотивировки отношений Пугачева и Гринева. Происходит это от восприятия однозначности пушкинского слова вообще, слова «тулуп» в частности. В тексте же слово это существует в своей многозначности.

Впервые оно выступает в своем прямом значении: тулуп — теплая одежда (в данном случае на заячьем меху). Гринев приказывает Савельичу: «сейчас неси сюда тулуп». Тут же, в связи с попыткой Пугачева надеть тулуп, слово это начинает утрачивать свое реальное бытовое значение. «Однако заячий тулуп явился. Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле тулуп, из которого успел и я вырасти, был немножко для него узок. Однако он кое-как умудрился и надел его, распоров по швам». Тулуп, распоротый по швам, утрачивал свою ценность и главное свое свойство. И, действительно, сразу же слово стало обретать новое значение. Пугачев благодарит не за подаренный тулуп: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. Век не забуду ваших милостей». Не за тулуп, а за добродетель и благодарит Пугачев Гринева; не тулуп дорог, а душевное намерение молодого дворянина, его искреннее желание отблагодарить за помощь, его доброта. Потому «добродетель» заместила первое значение слова «тулуп».

При встрече в Белогорской крепости Пугачев вспоминает о подарке Гринева, но опять пользуется не словом «тулуп», а его заместителем. «...Я помиловал тебя за твою добродетель, за то, что ты оказал мне услугу, когда принужден я был скрываться от своих недругов».

В слове «тулуп» засветились иные, нравственные смыслы, передававшие душевные движения Гринева, угаданные и понятые Пугачевым. Таким образом удивительная дружба офицера и мятежного казака покоится на прочном нравственном основании: за доброту, сердечность, искренность чувств Пугачев рассчитывается на *равных началах* — благодарностью, памятью о добре.

Вся эта трансформация слова «тулуп», его употребление в разных значениях, его способность замещать душевные порывы Гринева, и передает душевную деликатность и чуткость к добру Пугачева, способность понимать глубинный смысл слова. Автор первым «открывает» эту чуткость и этим своим отношением к слову, к событию и герою помогает читателю проникнуть в глубину слова, в микромир слова.

Аналогичный характер носит диалог Маши Мироновой с Екатериной II. Но его удобнее рассмотреть в разделе, посвященном анализу сцены их встречи.

Точка зрения автора, его правда естественно проявляется и во всем ходе повествования, и в сюжетном развитии действия, и в конфликтных отношениях героев, и в возникавших и решавшихся проблемах жизни России. Пушкин — автор «Истории Пугачева» понимал не только законность социального протеста угнетенного народа и жестокий характер всякого общественного «преоборота», но и трагизм русского бунта. Трагизм народного восстания и обусловил его поэтический ореол. Пушкин не знал и не мог знать возможного разрешения будущей русской революции. Только художественное исследование великих событий крестьянской войны могло приоткрыть завесу, скрывающую будущее родины. Вот почему создание образа народа стало в центре внимания Пушкина-романиста.

5

В 1835 году, во время работы над романом, Пушкин, готовя рецензию на собрание сочинений Георгия Конисского, записал важную мысль: «Одна только история народа может объяснить истинные требования оного». «Капитанская дочка» должна была в образах и характерах представить результаты художественного исследования истории народа в один из важнейших моментов его жизни.

О мятежном народе читатель «Капитанской дочки» узнает уже во второй главе романа из иносказательного разговора двух казаков: вожатого и хозяина умета.

Образ мятежного народа — еще смутный, возникающий только из разговоров, — станет с этого момента сопровождать Гринева. Приехав в Белогорскую крепость, он уже при первой встрече с капитаном Мироновым

заводит речь о восстании: «Я слышал... что на вашу крепость собираются напасть башкирцы...» «Пустяки! — сказал комендант. — У нас давно ничего не слышать. Башкирцы — народ напуганный, да и киргизцы прочены».

Но события развивались стремительно, и далекий, не очень тревоживший офицеров мятеж приближался к Белогорской крепости. Гринев, впервые сообщая о восстании, называет его «неожиданным происшествием». Затем это «происшествие» получает имя «пугачевщина».

Прежде чем рассказать о том, что он увидел вблизи, Гринев дает историческую «справку» о положении в Оренбургской губернии в 1773 году. «Справка» утверждала мысль, что тяжесть порабощения: угнетение «диких народов», обиды, нанесенные казакам, — обусловила сопротивление народа. В 1772 году «произошло возмущение». Принятые правительством жестокие меры по усмирению бунта не погасили пожара — именно они дали толчок зреющему мятежу: «лукавые мятежники» «выжидали удобного случая для возобновления беспорядков». В это время и появился «донской казак и раскольник Емельян Пугачев», который с непростительной дерзостью принял на себя имя покойного императора Петра III, — началось громадное восстание.

Весть о Пугачеве быстро облетела Оренбургскую губернию. О нем говорили тайно и явно, повсюду распространялись «возмутительные письма» — манифесты Пугачева. Вольное слово мятежников покоряло сотни и тысячи людей. Казак Белогорской крепости, урядник Максимыч, отправляется на тайное свидание с Пугачевым. Появляется в крепости первый пугачевец — пойманный с «возмутительными письмами» башкирец. Встреча с ним потрясла Гринева: старый человек, жестоко наказанный еще за участие в бунте 1741 года, обезображенный пытками, он вновь пристал к восставшему народу.

Наконец вооруженный народ подступил к Белогорской крепости. Штурмующих не напугали залпы пушки, заряженной картечью, — они ворвались в крепость. Весь гарнизон (за исключением Миронова, Гринева и поручика Ивана Игнатьича) сдался и бросил оружие. Гринев становился свидетелем массовости восстания, народности Пугачева: «...Жители выходили из домов с хлебом и солью. Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали

в толпе, что государь на площади ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на площадь...»

На крыльце комендантского дома, сидя в креслах, Пугачев на глазах собравшегося народа творил суд и принимал присягу. После обряда присяги два казака посадили Пугачева на поданного белого коня. В это время из дома казаки «вытащили на крыльцо Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага». Увидев повешенного мужа, «бедная старушка» «закричала в иступлении»: «Злодеи!.. Что это вы с ним сделали?», назвала Пугачева «беглым каторжником». Пугачев не мог оставить без внимания этот оскорбительный выкрик. Он — государь, авторитет его не может быть поколеблен. Пугачев приказал: «Унять старую ведьму!» Молодой казак «ударил ее саблею по голове, и она упала мертвая на ступени крыльца». Мы видим, каким решительным и беспощадным может быть Пугачев.

Пушкин вновь создает критическую ситуацию. Всего три часа назад жители подносили Пугачеву хлеб и соль, а теперь стали свидетелями казни всем хорошо известных двух старых офицеров и грубой расправы над беззащитной женщиной.

Критическая ситуация должна была выявить отношение народа к своему государю, к жестокостям восстания. Вспомним аналогичную сцену в «Борисе Годунове» — в финале трагедии происходит расправа с Марией Годуновой и ее сыном Федором. Князь Мосальский объявляет народу: «Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы». В специальной ремарке Пушкин подчеркивает реакцию народа: «Народ в ужасе молчит». Народ не прощает преступления бояр, в борьбе за власть убивших безвинных людей.

Совершенно иная реакция народа на убийство Василисы Егоровны: «Пугачев уехал; народ бросился за ним». Народ в данном случае не осуждает: он прощает, или, точнее, принимает расправу над Мироновыми, как законную и необходимую меру.

Обстоятельства открыли Гриневу-летописцу возможность вблизи познакомиться с руководителями восстания. Вечером того же дня, когда пала Белогорская крепость, у попадьи был устроен пир. Гринева был приглашен Пугачевым. По разумению попадьи, это не пир: «...у злодеев попойка идет», — говорит она. По свидетель-

ству Гринева, это был «странный военный совет». Чувство страха и нервное напряжение испытывал Гринев, когда отправлялся на пир к «злодеям и разбойникам»: «Читатель легко может себе представить, что я не был совершенно хладнокровен».

Но Пугачев встретил Гринева приветливо: «А, ваше благородие!.. Добро пожаловать; честь и место, милости просим». Гринев сел за стол. «С любопытством стал я рассматривать сборище». «Сосед мой, молодой казак, стройный и красивый, налил мне стакан простого вина...» «Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком. Черты лица его, правильные и довольно приятные, не изъясляли ничего свирепого». «Все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтения своему предводителю. Разговор шел об утреннем приступе, об успехе возмущения и о будущих действиях. Каждый хвастал, предлагал свои мнения и свободно оспаривал Пугачева. И на сем-то странном военном совете решено было идти к Оренбургу: движение дерзкое...»

Читателю открывается тайный, неведомый мир духовной жизни простых людей, волею обстоятельств ставших во главе восстания. Их объединяет общая высокая цель, уверенность в своих силах, товарищество.

В последующем Гринеvu удалось присутствовать еще на одном «совете», где, кроме Пугачева, были народные полководцы — бывший капрал Белобородов и Афанасий Соколов (прозванный Хлопушей). Жалоба Гринева на Швабрина («обижает сироту») породила спор, который отчетливо выявил и политические, и нравственные позиции руководителей восстания. Пугачев реагирует быстро и изрекает решение: «Я его повешу». Решение это мотивируется принципиально: «Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ». Пугачев чувствует себя защитником народа. Хлопуша — умный и дальновидный политик, он умеет видеть связь явлений, он озабочен судьбой восстания, потому требует, чтобы все принимаемые решения были справедливы. Оттого он и возражает Пугачеву: «Ты поторопился назначить Швабрина в коменданты крепости, а теперь торопишься его вешать. Ты уж оскорбил казаков, посадив дворянина им в начальники; не пугай же дворян, казня их по первому наговору».

Иных взглядов придерживается Белобородов — он ненавидит дворян, потому и заявляет: «Нечего их ни

жалеть, ни жаловать!» — и предлагает «сказнить» и Швабрина, и Гринева. Открыто подозревая Гринева в том, что он «подослан от оренбургских командиров», Белобородов предлагает пытать его («свести его в приказную, да запалить там огоньку»). Гринева испытывал естественный страх, понимая, «в чьих руках он находился». Но в то же время он признает: «Логика старого злодея показалась мне довольно убедительною». В финале спора Белобородов вновь настаивает на казни Гринева. Хлопуша не соглашается с мнением народного «фельдмаршала». «Тебе бы всё душить да резать», — сказал он ему. Белобородов отвечает: «Да ты что за угодник?.. У тебя-то откуда жалость взялась?»

Хлопуша, беглый каторжник, опровергает идею оправдания любой жестокости, всякого произвола. Признав, что и он «грешен», Хлопуша заявляет: «Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутьи да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором».

Перед нами три мятежника, три человека с большим жизненным опытом, три руководителя восстания, — и каждый раскрыт как личность, со своим индивидуальным характером, со своим пониманием справедливости, жалости, жестокости и ответственности за исход восстания.

Создавая образы вождей восстания, Пушкин следовал за народными представлениями о смелых людях, поднимавших бунт, использовал поэтические представления народа о своих защитниках из пословиц и песен. Вспомним некоторые сцены. После принятия решения идти на Оренбург Пугачев предлагает: «Ну, братцы... затянем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков! начинай! — Сосед мой затянул тонким голоском заунывную бурлацкую песню, и все подхватили хором». Пели песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка, Не мешай мне доброму молодцу думу думать».

Песня рассказывала об удалом, смелом и отважном «разбойнике», «крестьянском сыне». Пойманный, он должен был «держатъ ответ» перед «православным царем». «Добрый молодец» знает, что спрашивать будет грозный судья и что станет он ему отвечать. Не выдаст он своих товарищей, не покается в совершенном и без страха примет приговор. А «пожалует» его царь «Среди поля хоромами высокими, Что двумя ли столбами с перекладиной».

Песню эту не зря любил Пугачев — она выражала не только бесстрашие перед лицом смерти, но и открывала его понимание жизни. Работая над «Историей Пугачева», Пушкин узнал из различных источников, что Пугачев предчувствовал поражение и неминуемую свою гибель. И это не остановило его. Продолжая возглавлять восстание и после поражения на Урале, перейдя Волгу, он поднял на бунт крепостных Центральной России. В «Истории Пугачева» Пушкин раскрыл трагизм судьбы Пугачева. В романе именно сцена исполнения песни поэтически обнажала трагизм жизни народных героев.

Гринева это почувствовал сразу и потому пришел в смятение от увиденного и услышанного. «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— всё потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Гринева правдиво рассказал о пережитом им во время исполнения песни. Но подлинное содержание всей этой драматической сцены бесконечно глубже гриневского ее восприятия. Рассказчика потрясает непостижная его уму духовная свобода и смелость мятежников, преступивших законы самодержавного государства, бросивших вызов власти. Но, не понимая происходящего, Гринева почувствовал значительность, поэтичность, непохожесть этих удивительных мятежников, «злодеев», на всех известных ему людей.

Каждому читателю «Капитанской дочки» очевидно, что главное внимание Пушкина приковано к руководителю восстания Пугачеву. Создавая образ самозванца, Пушкин принципиально отказывается от предваряющей события обобщающей его характеристики. Пугачев входит в роман в ореоле тайны, поэтически. В вихре метели Гринева видит «что-то черное». «Должно быть, или волк или человек», — пытается догадаться ящик. Неизвестный из метели, выведя заблудившегося Гринева на дорогу, именуется «вожатым», «бродягой», который с хозяином умета ведет странный, «воровской разговор».

Второй раз Пугачев появляется в романе уже в образе государя. И опять он изображен со стороны — так, как он виделся народу. «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий

кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза». В первом и втором появлении Пугачева дается описание его «наружности». Только одна выразительная деталь портрета — «живые большие глаза», «сверкающие глаза» — словно бы предупреждала читателя о значительности этого человека, вышедшего из метели.

Характер Пугачева строится динамически — в движении от «наружного» портрета к портрету глубоко-психологическому, в нарастающем открытии читателю все новых и новых фактов его деятельности и прежде всего его нравственной жизни. Узнавание Пугачева осуществляется как открытие его духовного обновления, обусловленного событиями восстания. Метаморфоза Пугачева: «бродяга» — «государь»; лукавый, плутоватый казак — мудрый народный вождь, деликатный человек, живущий трагически прекрасной жизнью, — наглядно вскрывала творческий характер народной борьбы за свободу. Еще раз на примере судьбы Пугачева подтверждался важнейший принцип пушкинского реализма: именно в борьбе, в протесте против несправедливых или враждебных обстоятельств человек может реализовать себя как личность.

Первый важный разговор Пугачева с Гриневым происходит в Белогорской крепости после окончания «военного совета». Неожиданно для рассказчика Пугачев предлагает Гриневу служить ему с усердием, великодушно обещая щедро наградить за верную службу: «...Я тебя пожалую и в фельдмаршалы и в князья». Но Гринева тверд в своих убеждениях: «Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу». Пугачев проявляет милость и доброту — отпускает Гринева. Но мы чувствуем, что отказ Гринева его огорчает...

Новые встречи с Пугачевым продолжают «странные приятельские» отношения дворянина с мятежником. Когда губернатор Оренбурга отказался помочь Гринева выручить Машу Миронову, он дерзко решается ехать за помощью, за справедливостью к Пугачеву в Бердскую слободу. Такова была первоначальная редакция одиннадцатой главы («Мятежная слобода»). По цензурным соображениям Пушкин отказался от этого плана и в новом варианте главы указал, что в ставку Пугачева Гринева попал случайно.

Узнав, что защищаемая Гриневым «сирота» — его невеста, Пугачев вновь возвращается к своей идее изменить жизнь Гринева к лучшему, сделать его счастливым

(предлагал же он пожаловать Гринева в фельдмаршалы и в князья!): «Твоя невеста! — закричал Пугачев.— Что же ты прежде не сказал? Да мы тебя женим и на свадьбе твоей попируем!»

Испытывая естественную благодарность к Пугачеву, Гринев начинает его жалеть. Чем откровеннее с ним Пугачев, тем большее чувство жалости испытывает к нему Гринев. Жалость эта и от непонимания Гриневым Пугачева. Оттого она, по контрасту, усиливает читательское восприятие нравственных убеждений Пугачева.

Рассказывая о смелом замысле идти на Москву, Пугачев тут же признается: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо остро; при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою». Так вновь, уже открыто, подчеркивается трагизм судьбы Пугачева. Становится ясным, почему была любима им песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка». Гринев даже в эту минуту не может не сказать ему несколько наставительных слов: «То-то!.. Не лучше ли тебе отстать от них самому, заблаговременно, да прибегнуть к милосердию государыни?»

Гринев в жалости своей и мил, и мал. Желание добра Пугачеву, конечно, не может не вызвать симпатии к нему. Но в то же время эта жалость к отважному человеку, жизнь которого вдохновенна и трагична, выявляет заурядность, прозаичность натуры Гринева, способного руководствоваться только философией здравого смысла.

Вся сцена разговора Пугачева с Гриневым в кибитке, когда они ехали выручать Машу Миронову, носит программный для понимания романа характер. Сам Пугачев, мудрый и смелый вождь восстания, признается, что предчувствует поражение поднятого бунта и свою казнь. В его признании заложена важнейшая идея, открытая и сформулированная Пушкиным еще в «Истории Пугачева»: народное восстание закономерно, но оно не приведет к желаемым результатам. Гринев сформулирует эту истину со своих, к тому же чисто эмпирических позиций: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Пугачев знает, что восстание кончится поражением, но не считает бессмысленной борьбу за свободу. И не только потому, что надеется на возможную и временную победу («Авось и удастся!»). Им

выстрадана иная, высокая вера, и выражена она в калмыцкой сказке.

Эпизод со сказкой — кульминационный в раскрытии образа Пугачева. Он многозначен, и потому нельзя его сводить (как это нередко делается) к извлечению морали из сказки, заявлять, что в ней аллегорически прославляется смелая короткая жизнь. Сказка обнаруживает глубину духовного обновления Пугачева.

Вся сцена построена так, что сказка поэтически-непосредственно передает тайный смысл реальной жизни Пугачева: все известное о нем убеждает нас — не может этот человек орлиной природы жить по законам ворона, не видит он смысла в долгой жизни, если нужно питаться мертвечиной. Есть иная жизнь — пусть недолгая, но свободная: «...лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!»

Рассказанная Пугачевым сказка есть народно-поэтический аналог гимну Вальсингама, созданного Пушкиным. В гимне раскрыта пушкинская неистовая вера в человека и обретенное Вальсингамом новое понимание смысла жизни:

Есть упоение в бою...

.
Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Пушкин поэтизирует способность и возможность человека быть сильнее враждебных обстоятельств. Смысл бытия — в свободе распоряжаться своей жизнью (еще раз вспомним любимую песню Пугачева о виселице, которая потрясла Гринева «пиитическим ужасом»). Нет безвыходных положений, ибо, по своей природе, человек способен начать битву и обрести «неизъяснимы наслажденья» упоения боем.

Так на поэтической почве оказалось возможным сближение пушкинской и пугачевской точек зрения. Чуткая к художественному слову Пушкина, Марина Цветаева заметила эту близость и справедливо пишет, что разговор этот проходит («как весь Пугачев и весь Пушкин») под эпитафией: «Есть упоение в бою И бездны мрачной на краю...». «В «Пире во время чумы» Пушкин

нам это — сказал, в «Капитанской дочке» Пушкин нам это — сделал»¹.

Но многое и отличает «Пир» и «Капитанскую дочку». В романе идеал жизни Пугачева раскрыт как выражение убеждений народа. И самое главное: национально и социально обусловленная приверженность к свободе и непримиримость к рабству порождали представление о трагически прекрасной жизни — в сражениях за свободу, в готовности бросать вызов несправедливой власти, в отказе от покорного и, может быть, долголетнего существования. Философия жизни Пугачева, сформулированная в сказке поэтически, преодолевала драму русского бунта: он может кончиться поражением, но он не лишен смысла, ибо правда истории на стороне свободного человека, истина в свободолюбии народа, в его ненависти к угнетателям.

Пугачев оттого и находится в центре внимания Пушкина, что в нем — выразителе надежд и чаяний народа — ярко проявляется национальный характер. Этим объясняется и широкое использование Пушкиным песен, сказок, пословиц для раскрытия взглядов и убеждений Пугачева.

Первое появление Пугачева (вторая глава) предваряется эпиграфом — стихами из «старинной» рекрутской песни. Ее герой, размышляя над тем, что завело его в «сторону незнакомую», отвечает: «Завезла меня, доброго молодца, Прытость, бодрость молодецкая, И хмелинушка кабацкая». Эпиграф задавал тон рассказу о Пугачеве как народном герое, «добром молодце», с его «прытостью, бодростью молодецкою». Глава шестая с выразительным названием «Пугачевщина» тоже сопровождалась песенным эпиграфом: «Вы, молодые ребята, послушайте, Что мы, старые старики, будем сказывать». Песня эта историческая — в ней дается версия героического взятия Казани. Смысл эпиграфа в подчеркивании народной памяти о знаменитейшем в истории России событии.

Пословицы Пушкин ценил не только за их высокие художественные достоинства. В них в поэтической форме запечатлелся исторический, социальный, нравственный опыт народа, его жизнь, его быт, его интересы, его воззрения и идеалы, его мудрость. Они воссоздавали огромный, глубоко содержательный мир народной жизни.

¹ Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967, с. 118.

Вот почему речь Пугачева пересыпана пословицами и поговорками. Они отлично и органично выражали его русский, народный образ мысли и склад речи. Складно и хитро, с намеком и иносказательно, умно и поэтически говорит Пугачев. Вольная мысль вожатого Пугачева, его окольный разговор о главном: о том, что захватила душу, — о свободе. Это остро почувствовала Цветаева: «А Вожатого — поговорки! Круглая как горох самокатная окольная речь наливного яблочка по серебряному блюдечку — только покрупнее! Поговорки, в которых я ничего не понимала и понять не пыталась (речь идет о детском восприятии.— Г. М.), кроме того, что он говорит — о другом: самом важном. Это была первая в моей жизни иносказательная речь... — о том самом — другими словами...»¹

Поэтичность образа Пугачева обусловлена и открытием Пушкиным-реалистом поэзии мятежа. Оттого, показывая борьбу двух враждебных лагерей расколовшейся нации, Пушкин противопоставляет образ жизни народа образу жизни дворянства. Вспомним, как живут старики Гриневы и пошлый, недалекий губернатор Оренбурга, как, например, изображается военный совет в Оренбурге. Заседание это нарисовано очень колоритно. Городу грозит смертельная опасность. Но даже это испытание не меняет поведения людей. Военный совет происходит во время чаепития с ромом. Чиновники обсуждают предложенный генералом вопрос, какую тактику борьбы с Пугачевым должно избрать: наступательную или оборонительную? Побеждает неожиданно высказанное «старичком в глазетовом кафтане» третье предложение: «Ваше превосходительство, двигайтесь подкупательно». Смысл этого предложения — «обещать за голову бездельника (Пугачева.— Г. М.) рублей семьдесят или даже сто... из секретных сумм». Таков умственный уровень руководителей обороны Оренбурга, представляющих самодержавную власть, защитников интересов дворянства.

В противопоставлении двух лагерей, как справедливо заметил еще сорок лет назад В. Александров, «народное движение выступает как смелое, талантливое, как поэтическое в самом серьезном и значительном смысле этого слова»². Лагерь дворянства

¹ Цветаева М. Мой Пушкин, с. 109—110.

² Лит. критик, 1937, № 1, с. 25.

начисто лишен поэтического начала. Его жизнь прозаична, бездуховна, примитивна, а подчас откровенно ничтожна.

Историзм мышления Пушкина, реализм, с его глубокой и беспощадной правдой, делали невозможной, при высокой оценке исторической роли народа, его идеализацию. Ни в «Истории Пугачева», ни в «Капитанской дочке» Пушкин не скрывает темных сторон восстания и поведения мятежников: мелкие грабежи (например, в Белогорской крепости «несколько разбойников» «таскали перины, сундуки, чайную посуду, белье и всю рухлядь»); возможность предательства Пугачева его же товарищами; жестокость Пугачева и народа в борьбе со своими мучителями. Жестокость часто бессмысленная, как, например, расправа с женой капитана Миронова. Стоит также вспомнить хотя бы судьбу Харловой, которую Пугачев после убийства ее мужа, офицера, делает своей наложницей, а потом, по требованию казаков, отправляет на расстрел вместе с маленьким братом («История Пугачева»). В «Капитанской дочке» этот реальный эпизод крестьянской войны упоминается в письме Маши к Гриневу. Швабрин, сообщала она, «обходится со мною очень жестоко и грозитя, коли не одумаюсь и не соглашусь, то привезет меня в лагерь к злодею, и с вами-де то же будет, что с Лизаветой Харловой».

Пушкин ничего не скрывает. *Он объясняет.* Именно это чувство жестокости и накопившейся за века угнетения ненависти обнаженно выступает в требовании Белобородова — вешать всех дворян.

Изображая народ в «Капитанской дочке», Пушкин «помнил» о Радищеве, первым указавшем на народ как на ту политическую силу, которой предстоит обновить Россию. Он категорически утверждал, что свободы должно ждать от самой тяжести порабощения. Но, героизируя крестьян, Радищев никогда не впадал в их идеализацию. Оттого, например, он описал в главе «Медное» холуйство крепостного, «раба духом», который, угождая помещику, отдал ему на поругание свою молодую жену, став «спутником мерзостей» господина.

Изображение народа в «Капитанской дочке» преемственно соотносится с радищевским в «Путешествии...». Но в то же время оно принципиально отличается от радищевского — и не только художественным уровнем. Радищев был революционером, Пушкин, веря в народ, не призывал к революции.

Подчеркивая свободолюбие и мятежность народа, Пушкин видит, показывает и объясняет и другую сторону национального характера, сформированную рабством, — смиренность и послушание. Реализм писателя позволил ему раскрыть и величие народа, его историческую миссию, и глубоко драматичную, исполненную острых противоречий судьбу народа в самодержавном крепостническом государстве.

Савельича и Миронова, при всем различии их судеб, объединяет и нечто общее — отсутствие самосознания. Они живут во власти традиции, их отличает стереотипность мышления. Постоянно, из поколения в поколение повторяющийся образ жизни представляется им единственно возможным. Незыблемость существующего положения, освященного к тому же религией, — только эта истина доступна им. Оттого они никогда не смогут ответить на обиду и оскорбление, не смогут преступить рубеж, за которым их держит власть — помещицья или правительственная.

В. Ф. Одоевский после первого прочтения «Капитанской дочки» понял замысел Пушкина. Он писал поэту: «Савельич чудо! Это лицо самое трагическое, т. е. которого больше всех жаль...» Отчего же Савельича жаль? Он ведь честно прошел через все испытания, выпавшие на его и Гринева долю; никаких несчастий и происшествий, которые бы изменили его судьбу, с ним не произошло, он был и остался верным слугой молодого барина. Но В. Одоевский прав — Пушкин написал Савельича так, что его действительно жаль и нам, нынешним читателям. Надо только понять, почему мы жалеем Савельича, что таится за этой жалостью.

Крепостной, дворовый человек, Савельич исполнен чувства достоинства, он умен, смьшлен, ему присуще чувство ответственности за порученное дело. А доверено ему многое — он фактически занимается воспитанием мальчика. Он научил его грамоте. Насильственно лишенный семьи, Савельич испытывал к мальчику и юноше поистине отцовскую любовь, проявляя не холопскую, но искреннюю, сердечную заботу о Петре Гринева.

Но чем больше мы узнаем в Савельиче подлинно русский, народный характер, тем полнее постигаем страшную правду о его смирении, тайну этой проповедуемой добродетели народа.

Подробное знакомство с Савельичем начинается после отъезда Петра Гринева из родительского дома. И всякий

раз Пушкин создает ситуации, в которых Гринев совершает проступки, оплошности, а Савельич его выручает, помогает, спасает. Но он не слышит слов благодарности. На другой же день после отъезда из дома Гринев напился пьяным, проиграл Зурину сто рублей, «отужинал у Аринушки». Савельич «ахнул», увидя пьяного барина. Гринев же обозвал его «хрычом» и приказал уложить себя спать. Наутро, проявляя господскую власть, он велит уплатить проигранные деньги: «Я твой господин, а ты мой слуга», — говорит он. Такова мораль, оправдывающая поведение Гринева.

Когда Савельич узнает о дуэли Гринева со Швабриным, он мчится к месту дуэли с намерением защитить своего барина. «Бог видит, бежал я заслонить тебя своею грудью от шпаги Алексея Иваныча». Гринев не только не поблагодарил старика, но еще и обвинил его в доносе родителям. Если бы не вмешательство Савельича в момент суда и присяги, Гринев был бы повешен. Вот как он сам рассказывает об этой сцене: «Вдруг услышал я крик: «Постойте, окаянные! погодите!..» Палачи остановились. Гляжу: Савельич лежит в ногах у Пугачева. «Отец родной! — говорил бедный дядька. — Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради, вели повесить хоть меня старика!» Пугачев дал знак, и меня тотчас развязали и оставили».

Савельич совершил подвиг. Он готов был занять место Гринева под виселицей. Барин остался глух к самоотверженному поступку старика. Бессознательно усвоенное право крепостника распоряжаться чужой жизнью делало его равнодушным. А Савельич покорно принимает это равнодушие к себе своего барина... Становится не только жалко старика, но и страшно за него.

С наибольшей полнотой характер Савельича и природа его смиренности раскрываются в эпизодах, связанных с дуэлью. Гринев-отец, узнав о дуэли сына, пишет Савельичу грозное и оскорбительное письмо. Гринев-сын обвиняет старика в доносе. Особенность созданной Пушкиным ситуации состоит в том, что Савельича обвиняют и оскорбляют ни за что!

Письмо Гринева-старшего — письмо помещика, действующего по произволу: «Я тебя, старого пса! пошлю свиней пасти за утайку правды и потворство к молодому человеку». На дуэль вызывает дворянин Гринев, другой

дворянин — Швабрин — тайно и подло доносит родителям своего соперника, а отвечает за все безответный, ни в чем не виноватый Савельич.

Узнав правду, Петр Гринев не считает нужным написать отцу и защитить верного ему человека. Письмо пишет сам Савельич. Письмо это — замечательный образец пушкинского проникновения в психологию, обнаруживающую глубинные чувства человека.

«Государь Андрей Петрович, отец наш милостивый!

Милостивое писание ваше я получил, в котором изволишь гневаться на меня, раба вашего, что-де стыдно мне не исполнять господских приказаний;— а я, не старый пес, а верный ваш слуга, господских приказаний слушаюсь и усердно вам всегда служил и дожил до седых волос... А изволите вы писать, что сошлете меня свиной пасти, и на то ваша боярская воля. За сим кланяюсь рабски.

Верный холоп ваш Архип Савельев».

Письмо дышит смирением и покорностью «верного холопа», и в то же время оно глубоко печально: оскорбленный человек проявляет искреннюю заботу о матери Петра Гринева, которая «с испугу слегла»; он успокаивает и утешает барыню, сообщая о здоровье ее сына после ранения, обещает «за ее здоровье бога... молить». Но письмо потрясает драматизмом подавления в себе гордости и достоинства, естественного и оправданного возмущения несправедливыми, грубыми оскорблениями и угрозами.

За готовностью принять барское наказание («свиной пасти») мы чувствуем затаенную обиду оскорбленного человека. Это понял Гринев: «Очевидно было, что Савельич передо мною был прав и что я напрасно оскорбил его упреком и подозрением. Я просил у него прощения; но старик был неутешен. «Вот до чего я дожил,— повторял он,— вот каких милостей дослужился от своих господ! Я и старый пес, и свинопас, да я ж и причина твоей раны?..» Образ Савельича открывал великую истину: смирение не добродетель, но навязанная властью мораль, которая превращает человека в раба.

Таким мы узнаем Савельича до начала «пугачевщины». Мы не можем не жалеть его, не сочувствовать его горькой судьбе. Но наша жалость обретает иной смысл, когда Савельич, как и его барин, попадает в «метель» стихийного русского бунта. Братья Савельича по судьбе воспрянули духом, преступили закон, который обездоливал их, бросили вызов господам и власти. Савельич видит

восстание, знает самого Пугачева, но он глух к провозглашенной мятежниками вольности, он слеп к событиям и судит о них с позиций своих хозяев. Оттого Пугачев для него — «злодей» и «разбойник».

Пушкин создает пронзительную по своему эмоциональному воздействию трагикомическую сцену: Савельич подает «реестр барскому добру, раскраденному злодеями...». Пугачев и Савельич сведены в одной ситуации, и поведение их в создавшихся обстоятельствах обнаруживает пропасть между двумя народными характерами.

Пугачев — народный государь — мудр, по-детски наивен, строг и отходчив в гневе, комичен в своей роли «амператора» и великодушен в своем решении. Сцена начинается с того, что Пугачев, выйдя на крыльцо, приветствует собравшийся народ, мечет пригоршнями деньги в толпу, напутствует отпущенного Гринева: «Ступай сей же час в Оренбург и объяви от меня губернатору и всем генералам, чтоб ожидали меня к себе через неделю. Присоветуй им встретить меня с детской любовью и послушанием; не то не избежать им лютой казни».

В этот момент Савельич и вышел из толпы, чтобы передать Пугачеву свой реестр. Холоп Савельич знает грамоту. Мятежник и вождь восстания неграмотен. «„Это что?“ — спросил важно Пугачев. — Прочитай, так изволишь увидеть, — отвечал Савельич. Пугачев принял бумагу и долго рассматривал с видом значительным. „Что ты так мудрено пишешь? — сказал он наконец. — Наши светлые очи не могут тут ничего разобрать. Где мой оберсекретарь?“»

Комизм поведения Пугачева и детскость его игры не унижают мятежника, но по-доброму высвечивают его личность, весело и светло раскрывают его духовный мир.

Но и Савельич благодаря созданной Пушкиным ситуации не унижает себя холопской просьбой вернуть украденные барские халаты, полотняные голландские рубашки с манжетами, погребец с чайной посудой.

Масштабы интересов Пугачева и Савельича несоизмеримы. Но, защищая разграбленное добро, Савельич по-своему прав. И, главное, читателя не могут оставить равнодушным смелость и самоотверженность старика. Дерзко и бесстрашно обращается он к самозванцу, не думая, чем грозит ему требование вернуть вещи. Еще и еще раз мы становимся свидетелями самоотверженности

Савельича: то бежал, чтобы подставить грудь под удар шпаги. Швабрина, то предлагал Пугачеву повесить себя вместо Гринева, а теперь вот отстаивает добро своего воспитанника. В этом проявляется уже не холопство, но высокие достоинства личности Савельича, его преданность любимому человеку.

Из другого мира обращается к нему Пугачев: «Что за вранье?.. Какое мне дело до погребцов и до штанов с манжетами?» (Прекрасно это презрительное — «штаны с манжетами!» — Г. М.). «Как ты смел лезть ко мне с такими пустяками?» «...Заячий тулуп! Я-те дам заячий тулуп! Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы?» Пригрозив, Пугачев «отворотился и отъехал, не сказав более ни слова». «Народ пошел провожать Пугачева. Я остался на площади один с Савельичем. Дядька мой держал в руках свой реестр и рассматривал его с видом глубокого сожаления».

Народ с Пугачевым — пошел его провожать. Одинокий Савельич остался со своим господином. Он, только что совершивший героический поступок, искренне сожалеет, что не добился возвращения гриневских вещей. Сцена эта исполнена символического смысла: характеры, подобные Савельичу, не исключение — их миллионы, от них во многом зависит будущее России...

Писатель сочувствует Савельичу; показывая его драму, он заставляет нас полюбить старика. Но восхищается и любит он Пугачевым.

При рассмотрении образа капитана Миронова исследователи, стремясь подчеркнуть художественную удачу Пушкина, обычно ссылаются на мнение Гоголя. Высоко ценя «Капитанскую дочку», он утверждал, что пушкинский роман «решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде». При этом, по мнению Гоголя, главная заслуга Пушкина состоит в создании русских характеров. Что имел в виду Гоголь? «В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственной пушкой, бестолковщина времени и простое величие простых людей, всё — не только самая правда, но еще как бы лучше ее»¹.

В самом деле, «честный и добрый», скромный, лишенный амбиции и честолюбия, «беспечный», готовый

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 384.

подчиняться жене («Василиса Егоровна и на дела службы смотрела, как на свои хозяйские, и управляла крепостию так точно, как и своим домком»), капитан Миронов был мужественным солдатом, получившим офицерское звание за храбрость, проявленную в прусском походе и в сражениях с турками. Миронову свойственно чувство верности долгу, слову, присяге. Он не способен на измену и предательство — примет смерть, но не изменит, не отступится от исполнения службы. В этом и проявляется его русская натура, истинно русский характер.

Таков Миронов, ценимый Гоголем. Многое в его оценке справедливо, верно угадано. И все же нельзя смотреть на Миронова глазами Гоголя, да еще Гоголя 1846 года, когда было высказано приведенное суждение (из статьи «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»). Именно в это время Гоголь считал нужным распространять и утверждать миф о примирении Пушкина с Николаем, о благоговейном отношении поэта к самодержавию.

В рамках этих убеждений Гоголя и следует воспринимать восхищение Мироновым, образцовым исполнителем своего долга перед государыней императрицей. Характерно, что в 1833 году Гоголь, прочтя «Историю Пугачева», пришел в восторг от образа Пугачева. В 1846 году он Пугачева не вспомнил, а на первое место в романе выдвинул Миронова.

На капитана Миронова мы обязаны смотреть глазами Пушкина. Созданный им образ и богаче, и сложнее, и, главное, драматичнее, чем его понимал и толковал Гоголь.

Изучение жизни русского народа помогло Пушкину понять сложность и динамичность такой категории, как национальный характер, волновавшей и русских писателей XVIII века, и декабристов.

Образцовое послушание Миронова для Пушкина не добродетель, но тот психологический склад, который ему навязывается. В послушании фокусировались предрассудки исторически складывающегося национального характера. Добрый по природе, он буднично прост в своей жестокости, когда отдает приказ пытать башкирца. Он храбр, деятелен, но все его действия не освещены сознанием. Восстание Пугачева сделало его участником исторических событий — он ни разу не задумался о том, что происходит; им движет образцовое послушание своему начальству, своей государыне. Послушание открывает нам

плененную мысль. Отражая приступ мятежников, Миронов проявляет героизм, но защита крепости не воодушевляет его, не поднимает к новой жизни.

Всмотримся в эту сцену. Миронов готовит гарнизон к вылазке против отрядов Пугачева. «„Ну, ребята,— сказал комендант,— теперь отворяй ворота, бей в барабан. Ребята! вперед, на вылазку, за мною!“»

Комендант, Иван Игнатьич и я мигом очутились за крепостным валом; но обробелый гарнизон не тронулся. „Что ж вы, детушки, стоите? — закричал Иван Кузмич.— Умирать, так умирать: дело служивое!“» Призыв Миронова не выражает его убеждений. Это увещевание исполнить службу. Оттого ни героическая вылазка лишь трех офицеров, ни приказ коменданта не находят отклика у солдат гарнизона. Нет ни в этом призыве, ни в личном примере Ивана Кузмича той увлекающей и возбуждающей силы, которая преобразует человека, открывая в нем скрытые нравственные резервы богатой личности.

Иначе изобразил Пушкин последние минуты жизни коменданта. Поведение Миронова под виселицей не может не вызвать восхищения — он тверд в своих ответах и решении принять смерть, но не изменить присяге и долгу. Верность и спокойное мужество перед лицом смерти совершенно с новой стороны раскрывают нам характер старого солдата Миронова.

Патриархальность быта Мироновых, следование народным традициям (например, великолепная сцена прощания Ивана Кузмича с женой и дочерью перед штурмом крепости), речь коменданта, исполненная идиомов и народных словечек,— все это только оттеняет, подчеркивает драматизм судьбы человека из народа, занятого защитой несправедливого строя. На таких, как Миронов, держится государство. Его храбрость, верность долгу и присяге, его героизм без аффектации, будничный, повседневный труд и удивительное терпение, его нравственная цельность и глубокая человечность есть черты характера глубоко русского, по-человечески симпатичного. Пушкин открыл этот характер русской литературе, и он будет в дальнейшем показан и раскрыт в новых и иных условиях Лермонтовым и Толстым. Но, подчеркивает Пушкин, судьба Миронова драматична. Это с особой эмоциональной силой выражено в сцене прощания Василисы Егоровны с повешенным мужем.

Увидев Ивана Кузмича на виселице, она «закричала в иступлении»: «Что это вы с ним сделали? Свет ты мой, Иван Кузмич, удалая солдатская головушка! не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот...»

Василиса Егоровна оплакала мужа по обряду народному, как в пленница, проводила мужа в последний путь солдатским причитанием, нарекла погибшего поэтическим именем «удалая солдатская головушка». Смерть от своих обнажала трагизм столкновения двух стихий — мятежности с послушанием.

После смерти в первый и последний раз русский человек, капитан Миронов, предстал перед читателем, овеянный поэзией прощания народа со своим сыном. И в этом прощании отдавалась дань всему лучшему в погибшем — о плохом не вспоминалось, народ отпускал грехи усопшему. Ему, народу, самому предстояло решать свое будущее, преодолевать драму своей исторической судьбы.

Вопрос о народе после поражения декабристского восстания и начавшегося кризиса дворянской идеологии велением времени становился главным в русской общественной жизни. Без понимания этого нельзя было представить себе пути дальнейшего развития страны. Историческая заслуга Пушкина состоит и в смелой, решительной постановке этого вопроса перед обществом и литературой, и в утверждении веры в творческие силы народа, и в определении главной доминанты русского национального характера. Русская литература навсегда усвоила завет Пушкина — народ станет ее главным героем.

Пониманию пушкинского, подлинно исторического, отношения к народу поможет суждение умнейшего русского писателя Щедрина: «Итак, источник сочувствия к народной жизни, с ее даже темными сторонами, заключается отнюдь не в признании ее абсолютной непогрешимости и нормальности (как это допускается славянофилами), а в том, что она составляет конечную цель истории, что в ней одной заключается всё будущее благо, что она и в настоящем заключает в себе единственный базис, помимо которого никакая человеческая деятельность немыслима»¹.

¹ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. 5. М., 1937, с. 323.

Сочувствие к народной жизни, понимание, что народная жизнь составляет конечную цель истории, что и в настоящем она является той основой, которая наполняет человеческую деятельность высоким смыслом, начинается с Пушкина. В романе «Капитанская дочка» это понимание роли народа выражено с наибольшей полнотой. При этом существенно важно, что формированию такого понимания способствовал Радищев.

6

Стремление человека к счастью закономерно. Но, верный правде жизни, Пушкин показывал трагическое разрешение любовной коллизии. Не смогли стать счастливыми герои романтических поэм. Роман «Евгений Онегин» раскрыл драму двух любящих и нужных друг другу людей, но навсегда разделенных. О гибели счастья Пушкин писал и в «Повестях Белкина», и в «Дубровском», и в «Медном всаднике», и в «Пиковой даме». В 1834 году в лирическом стихотворении поэт с горечью констатировал: «На свете счастья нет...»

В своем последнем романе Пушкин вновь вернулся к этой так волновавшей его проблеме. Любовь Гринева и Маши — это любовь юных, чистых, только еще вступающих в жизнь людей. Оттого она так естественна, искренна и человечна. И она разрушается вмешательством Гринева-отца. Деспотический родительский запрет выявлял нелепость идеалов общества, в котором отец, движимый заботой о благополучии единственного сына, не позволяет ему жениться на той, которую он любит.

Действие отца вызвало соответствующую реакцию сына: «Чтение сего письма возбудило во мне разные чувствования. Жестокие выражения, на которые батюшка не поскупился, глубоко оскорбили меня. Пренебрежение, с каким он упоминал о Марье Ивановне, казалось мне столь же непристойным, как и несправедливым».

Жизнь подсказала Пушкину еще один типичный случай крушения счастья. Но на этот раз Пушкин продолжил рассказ о судьбе любящих и об их любви после того, как жестокой родительской волей они были разлучены. Продолжение это носило эстетически новаторский характер: Пушкин подверг любовь Гринева и Маши Мироновой беспримерному испытанию — испытанию народной войной.

«Неожиданные происшествия» («пугачевщина») круто изменили судьбу героев. Бессобытийная, тихая жизнь внезапно кончилась. Беспреданно менявшиеся обстоятельства жизни требовали мужества и стойкости, они проверяли убеждения и нравственные принципы героев романа. Обрушившееся на Машу горе — казнь родителей — не сломило ее: она оказалась способной проявить сопротивление домогательствам Швабрина.

Испытания нравственно закаляли, душевно обогащали и Гринева, и Машу Миронову. Сами того не замечая, они становились иными, — грозные события войны подрубали те устои, на которых держались их верования. Обстоятельства требовали от них сопротивления, отстаивания своих прав, своей независимости. Отправляясь в Бердскую станицу к Пугачеву с просьбой выручить из беды «сироту», Гринев на его вопрос: «...Какое тебе дело до той девушки, которую Швабрин обижает?» — естественно и честно отвечает: «Она невеста моя». Самое удивительное в этом ответе, что Гринев не замечает своего ослушания, что он преступил через родительский запрет.

Но Пушкин стремится сосредоточить на этом внимание читателя. Поэтому он показывает, как дальнейшие события и «перевоспитывают» героев, и обновляют их. Освободив Марию Ивановну из заточения, Пугачев, довольный, что сделал доброе дело, весело говорит Гриневу: «Выручили красную девицу! Как думаешь, не послать ли за попом, да не заставить ли его обвенчать племянницу? Пожалуй, я буду посаженным отцом...»

Гринев испугался этой милости самозванца: недостойно и неприлично для дворянина, чтоб на его свадьбе посаженным отцом был мужик и «злодей». Он попросил: «Ты мой благодетель. Доверши как начал: отпусти меня с бедной сиротою, куда нам бог путь укажет». Пугачев и на этот раз удовлетворил просьбу Гринева.

Этот эпизод открывает и Гриневу, и читателю удивительную человечность морали Пугачева. Узнав, что двое молодых людей любят друг друга, он стремится содействовать их счастью. Любите? Тогда соединяйтесь, женитесь, будьте счастливы: «Возьми себе свою красавицу; вези ее, куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!»

Первый раз в художественном мире Пушкина любящие отстояли свое счастье. Обстоятельства перестали быть им враждебными. Человек, от чьей воли они зависели, не помешал их женитьбе, не расстроил ее, но уничтожил все

возникавшие на пути трудности и препятствия и благословил. *И этими обстоятельствами оказалась народная война, а этим человеком — Пугачев.* Не по обряду, а по самой сути он стал посаженным отцом Гринева и Маши Мироновой.

Гринева осознал, что именно Пугачев помог ему и Маше Мироновой преступить порог послушания. Оттого он объявляет Маше, что считает ее своей женой — здесь же, в крепости Белогорской, где было получено запретное письмо отца. «Милая Марья Ивановна! — сказал я наконец. — Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить».

Но испытания любви Гринева и Маши продолжались и после их благословения Пугачевым. Гринева увозит нареченную жену из крепости, поручает Савельичу доставить Марью Ивановну к своим родителям, а сам остается в императорских войсках исполнять «долг чести». После нескольких месяцев борьбы восстание было жестоко подавлено. Гринева получил отпуск для поездки к родителям. «Вдруг неожиданная гроза меня поразила» — командир отряда получил секретный приказ арестовать Гринева и отправить в Казань в Следственную комиссию по делу Пугачева.

Суд был быстр и несправедлив — несправедлив потому, что Гринева приговорили к казни по обвинению в измене присяге и переходе на сторону Пугачева, то есть в преступлениях, которых он не совершал. Читатель отлично знает, что Гринева отказался присягать Пугачеву и не служил у него. «Позорная казнь» была заменена Екатериной II на ссылку «в отдаленный край Сибири на вечное поселение». Это известие едва не убило отца Петруши. Он был потрясен и оскорблен сыном: «Не казнь страшна... — говорил он. — Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями!.. Стыд и срам нашему роду!..»

Гринева-отец поверил обвинениям, поверил приговору суда, поверил в возможность измены своего сына и потому примирился с судьбой. Он покорно принял известие о ссылке в Сибирь сына, обвиненного в измене.

В это тяжелое для семьи Гриневых время на авансцену романа выходит Маша Миронова. Воспитанная в покорности, унаследовавшая от отца образцовое послушание чужой воле, чужим приказам, чужим решениям, она сейчас

отреклась от покорности и послушания. Уверенная в невинности Гринева, она взбунтовалась против обвинения и приговора и твердо решила спасти любимого человека. При этом она вступала в борьбу не только за свое *счастье*, но и за *справедливость*. Приговор, подписанный Екатериной II, она считала несправедливым.

Последние страницы романа, его финал посвящены Марье Ивановне. Она едет в столицу добиваться правды у императрицы. Но, чтобы понять поступки и действия дочери капитана Миронова, нужно разобраться в том, зачем Пушкин вводит в роман Екатерину II, как ее изображает?

За многие десятилетия изучения «Капитанской дочки» на эти вопросы давались самые различные и часто противоречивые ответы. В конце XIX века, например, А. Д. Галахов объяснял введение сцены свидания Маши с Екатериной II простым «подражанием» Пушкина Вальтеру Скотту: «Дочь капитана Миронова поставлена в одинаковое положение с героиней «Эдинбургской темницы», героиня которой Дженни Динс «выпрашивает прощение» у королевы»¹.

Толковали изображение Пушкиным Екатерины II и с реакционных позиций, как стремление автора романа продемонстрировать глубокое уважение к самодержице всероссийской.

Советские пушкинисты долгое время объясняли и введение в роман императрицы, и особенности ее изображения цензурными обстоятельствами. В свое время Д. П. Якубович писал: «Попытавшись показать Екатерину «домашним образом», Пушкин в заключение вынужден был все же дать ее образ и в традиционно-официозном, почти лубочном тоне как образ милостивой царицы, видимый глазами героев-дворян. Этот образ находится в вопиющем противоречии с обычными резко отрицательными мнениями самого Пушкина о «развратной государыне»... Понятно, без условно-сусального лика Пушкин не мог бы и думать о проведении своего романа в печать»². В последующем мысль об отрицательном и сниженном изображении Екатерины в романе стала господствующей.

Несомненно, подобные трактовки изображения Пушкиным Екатерины II в силу своей противоречивости

¹ Русская старина, 1888, № 1, январь, с. 27.

² См. в кн.: Пушкин: Временник, кн. 4—5. М.—Л., 1939, с. 192—193.

и прямолинейности не могли не вызвать протеста. Ю. М. Лотман справедливо писал, что «приходится решительно отказаться как от упрощения от распространенного представления о том, что образ Екатерины II дан в повести как отрицательный и сознательно-сниженный»¹.

Ответ на вопрос, как изобразил Пушкин Екатерину II в своем романе, зависит от понимания причин, зачем было нужно автору вводить в повествование императрицу. А сделано это было (как мы уже видели) для того, чтобы на конкретном примере осуждения Гринева царским судом и его помилования показать органическую чуждость самодержавию идеи справедливости, неспособность самодержцев-монархов осуществлять справедливый суд.

Соответствует подобной цели изображения Екатерины и стилистика образа императрицы. Еще в 1937 году Виктором Шкловским было сделано тонкое наблюдение: «Пушкин дает Екатерину по портрету Боровиковского. Портрет относился к 1791 году, был обновлен в памяти гравюрой Уткина в 1827 году. Эта гравюра ко времени написания «Капитанской дочки» была у всех в памяти. На портрете Екатерина изображена в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собака; за Екатериной деревья и памятник Румянцеву. Лицо императрицы полно и румяно»².

Тем, что Пушкин воссоздавал в романе черты императрицы, запечатленные Боровиковским, подчеркивалась официальная «версия» портрета. Более того, Пушкин демонстративно отказывался от своего личного восприятия императрицы и давал читателю копию с копии. Боровиковский рисовал с живой натуры. Пушкину было достаточно представить копию с высочайше одобренного портрета. Он изображал не живую модель, но мертвую натуру. Екатерина II в романе не образ живого человека, а «цитата», как остроумно заметил Шкловский. От этой вторичности — *холод*, окружающий Екатерину в пушкинском романе. «Свежее дыхание осени» уже изменило лик природы — листья лип пожелтели, императрица, выйдя на прогулку, надела «душегрейку». «Холодно» лицо ее,—

¹ Лотман Ю. М. Идеальная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, с. 17.

² Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1953, с. 64.

«полное и румяное», оно «выражало важность и спокойствие». С той же холодностью связано и «строгое выражение лица», появившееся во время чтения прошения Маши Мироновой. Это даже подчеркнуто авторской ремаркой: «— Вы просите за Гринева? — сказала дама с холодным видом». Холодность и в поступках Екатерины: она затевает «игру» с Машей, выдавая себя за даму, близкую ко двору, — она играет, а не живет.

В таком изображении Екатерины II вскрывается намерение Пушкина противопоставить образу Пугачева, «мужицкого царя», образ правящей императрицы. Отсюда *контрастность* этих двух фигур. Милости Пугачева, основанной на справедливости, противопоставлена «милость» Екатерины, выражавшей произвол самодержавной власти.

Эту контрастность, как всегда, остро, художнически осознала и воспринимала Марина Цветаева: «Контраст между чернотой Пугачева и ее (Екатерины II.— Г. М.) белизной, его живостью и ее важностью, его веселой добротой и ее — снисходительной, его мужичеством и ее дамством не мог не отвратить от нее детского сердца, едино-любивого и уже приверженного „злодею“».

Цветаева не просто излагает свои впечатления, — она анализирует роман и тщательно аргументирует свой тезис о контрастности изображения Пугачева и Екатерины II и отношении Пушкина к этим антиподам: «На огневом фоне Пугачева — пожаров, грабежей, метелей, кибиток, пиров — эта, в чепце и душегрейке, на скамейке, между всяких мостиков и листиков, представлялась мне огромной белой рыбой, белорыбицей. И даже несоленой. (Основная черта Екатерины — удивительная пресность.)».

И далее: «Сравним Пугачева и Екатерину въяве: «— Выходи, красная девица, дарю тебе волю. Я государь». (Пугачев, выводящий Марью Ивановну из темницы). «— Извините меня, — сказала она голосом еще более ласковым, — если я вмешиваюсь в ваши дела, но я бываю при дворе...»

Насколько царственнее в своем жесте мужик, именующий себя государем, чем государыня, выдающая себя за приживалку».

Ю. М. Лотман прав, когда возражает против грубо прямолинейного определения взгляда Пушкина на Екатерину II. Конечно, Пушкин не создавал отрицательного образа Екатерины, не прибегал к сатирическим краскам.

Но противостояние Пугачева и Екатерины II нужно Пушкину, такая композиция позволяла ему обнажить важные истины о природе самодержавия. Особенности изображения Пугачева и Екатерины II позволяют понять, на чьей стороне симпатии Пушкина. «Любит ли Пушкин в «Капитанской дочке» Екатерину?» — спрашивала Цветаева. И отвечала: «Не знаю. Он к ней почтителен. Он знал, что все это: белизна, доброта, полнота — вещи почтенные. Вот и почтил»¹.

Окончательный ответ на вопросы, зачем Пушкин ввел в роман образ Екатерины и как изобразил ее, дает последняя сцена — встреча Маши Мироновой с императрицей в царскосельском саду. Здесь читатель узнает истинные причины, по которым Екатерина признала Гринева невиновным. Но сцена эта важна не только для понимания образа Екатерины: во время свидания окончательно раскрывается характер капитанской дочки и завершается любовная линия романа, поскольку именно Маша Миронова отстояла свое счастье.

Для понимания этой принципиально важной сцены нужно помнить, что она написана с расчетом на эффект присутствия читателя: Марья Ивановна, например, не знает, что беседует с императрицей, а читатель уже догадывается; «дама» обвиняет Гринева в измене, но читатель отлично знает, что обвинение это ни на чем не основано. Этот прием Пушкин счел нужным обнаружить: в решительный момент беседы он сообщает: Маша Миронова «с жаром рассказала всё, что уже *известно* (курсив мой. — Г. М.) моему читателю».

Диалог Маши и Екатерины II внутренне сложен, он совмещает в себе разные функции и потому обладает огромной идейной содержательностью. Оба участника заранее подготовлены Пушкиным к диалогу, их поведение — запрограммировано. Маша — просительница, скромная, робкая девушка, решившаяся во имя любви обратиться за милостью к императрице. Императрица выписана согласно официальной версии — портрету Боровиковского — добрая, милая женщина, пожилая дама, ласково взирающая на людей. Тем самым создана преддиалогическая ситуация — *просительница* беседует с милой и отзывчивой *дамой*. Диалог потому построен на коротких репликах — дама спрашивает, Маша отвечает.

¹ Цветаева М. Мой Пушкин, с. 133—134, 135.

Одна просит, другая проявляет участие¹. Диалог характеризует каждого участника в заранее заданном ключе.

« — Вы верно не здешние? — сказала она.

— Точно так-с: я вчера только приехала из провинции.

— Вы приехали с вашими родными?

— Никак нет-с. Я приехала одна.

— Одна! Но вы так еще молоды.

— У меня нет ни отца, ни матери.

— Вы здесь конечно по каким-нибудь делам?

— Точно так-с. Я приехала подать просьбу государыне.

— Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?

— Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия».

Диалог характеризует каждый заданный образ, оказывается *иллюстрацией к известному*. Дама, узнав, что просительница — сирота, дочь капитана Миронова, казненного Пугачевым, «казалось, была тронута». Она предлагает свою помощь и читает прошение Маши.

Пушкин создает еще одну чрезвычайную ситуацию, поручая Гриневу запротоколировать (со слов Маши Мироновой) все происходящее: «Сначала она читала с видом внимательным и благосклонным; но вдруг лицо ее переменилось, — и Марья Ивановна, следовавшая глазами за всеми ее движениями, испугалась строгому выражению этого лица, за минуту столь приятному и спокойному». Изменение лица дамы сказывается на течении диалога, который вдруг обретает остро драматический характер, становится конфликтным.

Пушкину очень важно подчеркнуть мысль, что, даже надев маску частного человека, Екатерина не оказывалась способной смирить в себе императрицу. « — Вы просите за Гринева? — сказала дама с холодным видом. — Императрица не может его простить. Он пристал к самозванцу

¹ Примером поразительной глухоты к пушкинскому тексту, пушкинскому слову является парадоксальная статья С. Лурье «Ирония и судьба» (Заметки о «Капитанской дочке» А. С. Пушкина). В ней «повесть» объявляется «произведением таинственным». «Невозможно узнать вполне намерения автора, понять его взгляд на происходящее, услышать его голос». Пушкин «доверил повествование Гриневу», но «доверенность эта неполная» — «он дергает за нитки, управляя персонажами». В диалоге с Гриневым Пугачев задает вопрос «неискренний до бессмысленности», а Маша в беседе с Екатериной II «на вопросы отвечает по-солдатски: «Точно так-с», «Никак нет-с» и т. д. («Автора», 1978, № 6).

не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй».

Отповедь дамы полностью подтверждает принципиально несправедливое правосудие императрицы. Утверждение приговора Екатериной II и безапелляционно оскорбительное объявление «дамой» (частным человеком) Гринева «вредным негодяем» находятся в одном ряду. Пушкин сознательно уравнивает действия императрицы и «человека».

Диалог Марьи Ивановны с Екатериной II достигает — после этой отповеди «дамы» — кульминации: капитанская дочка неожиданно для себя — возражает «даме», уличает ее во лжи:

« — Ах, неправда! — вскрикнула Марья Ивановна.

— Как неправда! — возразила дама, вся вспыхнув.

— Неправда, ей-богу, неправда! Я знаю всё, я всё вам расскажу».

Диалог, превратившись в спор, обрел новое качество, сделался способным являть спорящих такими, какие они по сути своей есть. Диалог уже не иллюстрирует известное, но *открывает* новые и истинные лица Маши Мироновой и Екатерины II. Капитанская дочка из робкой просительницы превращается в отважную защитницу справедливости. Она смело отстаивает свою веру, свою правду, обнаруживая в себе неизвестную ей дотоле силу характера. На ее личности мы видим как бы ответ тех великих событий, которые разрушили ее смиренность и покорность.

С Екатерины II слетает официальная маска милой дамы — перед читателем является характер властной императрицы, не терпящей чьего-либо свободного мнения, не допускающей возражений. Вспышка гнева (« — Как неправда! — возразила дама, вся вспыхнув») раскрыла истинный характер самодержицы российской.

Ход дальнейших событий оправдан всем течением сюжета. Ложность мнения Екатерины II точно известна читателю романа — ведь действительно Гринев не «приставал к самозванцу», не изменял присяге, оставался верным долгу на всем протяжении восстания.

Знающий истину читатель не случайно упомянут в этой сцене — он призван быть свидетелем, перед которым императрица оказалась принужденной держать ответ. Что ей оставалось делать? Настаивать на несправедливом своем приговоре? Но в создавшихся условиях это выглядело бы проявлением безрассудного деспотизма.

Подобное изображение Екатерины противоречило бы правде истории. И Пушкин не мог пойти на это. Ему же важно было другое: показать сначала несправедливость осуждения Гринева и демагогического по существу помилования его Екатериной II, а потом — вынужденное исправление ею своей ошибки.

Марья Ивановну вызывают во дворец. «Дама», представляющая уже в образе императрицы Екатерины II, сказала: «Дело ваше кончено. Я убеждена в невинности вашего жениха». Заявление это примечательно. Сама Екатерина II признается, что она освобождает Гринева потому, что он невиновен. А его невинность доказана Машей Мироновой, и эта истина подтверждена читателем. Поэтому исправление ошибки не есть милость. Милость Екатерине II приписали пушкинисты. В действительности честь освобождения невинного Гринева принадлежит капитанской дочке. Она не согласилась не только с приговором суда, но и с решением Екатерины II заменить Гринева казнь вечной ссылкой в Сибирь. Она отважилась поехать в столицу, чтобы лично просить императрицу о помиловании осужденного ею Гринева. Но обстоятельства сложились так, что она оказалась вынужденной просить не о милости, но отстаивать справедливость.

Маша Миронова вступила в поединок и выиграла его. Приписывая милость Екатерине II, исследователи обедняют образ капитанской дочки, отнимая у нее главный в ее жизни поступок. Она в романе была «страдательным» лицом, верной дочерью своего отца, усвоившей его мораль покорности и послушания. «Чудные обстоятельства» не только подарили ей счастье соединения с любимым — они обновили ее душу, ее жизненные принципы.

Впервые у Пушкина появилась героиня, борющаяся за счастье. И борьба эта была лишена эгоистического начала, как у Дуни Выриной (предавшей своего отца) в «Станционном смотрителе». Потому Пушкин и назвал свой роман именем Маши Мироновой — «Капитанская дочка».

Несомненно, когда Пушкин исследовал «русский бунт», он думал и о недавнем восстании декабристов. Это восстание тоже закончилось трагически. Но дело декабристов воистину не пропало. Они не только завещали будущим поколениям борьбу с самодержавием и рабством. Своей героической жизнью они утвердили высокий идеал человека.

Борьба декабристов способствовала обновлению многих душ. Это обновление беспримерно проявилось и в подвиге жен декабристов, который долгие годы будет служить примером истинно человеческого поведения в труднейших обстоятельствах. Пушкин высоко ценил отвагу слабых женщин, вступивших в поединок с Николаем I. Обобщение этого опыта помогло ему создать образ Капитанской дочери.

7

Историзм и социологизм мышления Пушкина-реалиста помогли ему, как мы видели, понять условность любовного сюжета в исторических романах Вальтера Скотта и обнаружить в изображаемой им эпохе народную борьбу как «главную двигательницу» событий (Н. Г. Чернышевский). Реализм делал возможным воссоздание эпохи во всей ее исторической истине.

В 1830-е годы Пушкин обогатил реализм новым фундаментальным открытием — диалектической взаимосвязью обстоятельств и человека: среда, утверждал он, не всемогуща, человек может противостоять ей. Иначе он станет жертвой обстоятельств, покорно и смиренно принимающей все удары судьбы. Это открытие подтверждал опыт истории: между угнетенными и угнетателями существуют антагонистические отношения, тяжесть порабощения неминуемо рождает бунт и протест.

Пушкин в эти годы, объясняя человека условиями его социальной жизни, стал показывать не только влияние среды на человека, но и его способность восставать против враждебных ему условий жизни. В протесте, в бунте осуществлялось воспитание человека. Мятежность делала его свободным в рабской стране, вселяла веру в собственные силы, «выпрямляла» личность, наполняла ее чувством собственного достоинства¹. Этот обновленный реализм проявил себя в «Капитанской дочке» в изображении народа, в создании образа Пугачева.

«Капитанская дочка» — не только исторический роман, написанный реалистом, это и роман психологический. Пушкинский психологизм аскетичен, но он играет важную роль в раскрытии характеров, в выявлении идейного

¹ Об этом подробнее в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 241—313.

богатства исторического повествования. Психологизм проявляется в сложных, противоречивых поступках героев, в диалогах, в гриневских описаниях поведения человека в определенных ситуациях, в прямых размышлениях мемуариста о своих чувствах и поступках.

В центре психологического исследования — Гринев и Пугачев.

Мемуарная форма романа позволяла Пушкину использовать *самораскрытие героя*. Мы узнаем о думах Гринева, о его тревоге по поводу противоречивости своего поведения — дворянин вступает в «странные приятельские» отношения с Пугачевым и даже испытывает к нему симпатию.

«Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба, и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан. Я вспоминал об опрометчивой жестокости, о кровожадных привычках того, кто вызывался быть избавителем моей любезной!» Размышления Гринева передают нам неосознаваемое им стремление найти оправдание Пугачеву, отсюда эти знаменательные слова — *«опрометчивая жестокость»*.

Приведу еще пример. Гринев в конце романа описывает свое состояние, когда уже стало известно о полном разгроме Пугачева: «Но между тем странное чувство отравляло мою радость: мысль о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожила меня поневоле: «Емеля, Емеля! — думал я с досадою, — зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучше ничего не мог бы ты придумать». Что прикажете делать? Мысль о нем неразлучна была во мне с мыслию о пощаде, данной мне им в одну из ужасных минут его жизни, и об избавлении моей невесты из рук гнусного Швабрина».

Психологический анализ душевного состояния Гринева, вскрывая искренность и человечность мемуариста, укреплял доверие к его рассказу, увлекал читателя в открытый им мир духовной жизни мятежника, заставляя отказываться от официального представления о Пугачеве. Этот мир раскрывался прежде всего в *психологически напряженных столкновениях* Гринева и Пугачева.

Вспомним сцену помилования Гринева Пугачевым. Освобожденный от виселицы, Гринев должен присягнуть самозванцу. Создается драматическая ситуация. О своих переживаниях Гринев рассказал довольно подробно. Он не

в состоянии поцеловать руку Пугачева. Но Пугачев терпеливо ждет исполнения обряда. Что думает самозванец? Гринев не сообщает об этом — Пушкин не допускает, чтобы Гринев говорил о том, чего он знать не может. Как же в данном случае поступает Пушкин?

Чаще всего он в жесте, в мимике, в движении, в поступке обнаруживает перед читателем скрытый мир внутренних чувств и переживаний героя. И в данном случае он как будто бы прибегает к своему приему. Описывается многозначительная пауза — Пугачев сидел с протянутой для поцелуя рукой, Гринев стоял перед ним на коленях.

Пугачев нарушил напряжение, разрядил грозную ситуацию — опустил руку, усмехнулся, сказал, чтобы Гринева подняли... Но Пушкин не ограничивается на этот раз изображением жестов и движений. Он открывает еще новую возможность проникновения в тайный мир сокровенных чувств — возможность *угадывания* читателем состояния героя. Для этого нужно создать условия, чтобы читатель мог догадаться, что думает, как переживает человек то или иное событие. И в данном случае эти условия созданы. Мы не можем не радоваться за исход столкновения двух волей, двух убеждений, не можем не чувствовать благодарности к Пугачеву за его поступок, ибо мы догадываемся о нравственном такте Пугачева, о его благородстве, уме и доброте.

Прием угадывания в *остро конфликтных ситуациях* используется на всем протяжении романа. Психологически интересен эпизод обнаружения Швабриным гриневского обмана. Обратившись к Пугачеву с просьбой спасти сироту, Гринев сознательно обманывает его, не говоря, что сирота — дочь повешенного капитана Миронова. Швабрин обличает Гринева в том, что тот солгал Пугачеву. Вновь создается взрывоопасная ситуация.

«Пугачев устремил на меня огненные свои глаза. «Это что еще?» — спросил он меня с недоумением.

— Швабрин сказал тебе правду, — отвечал я с твердостью.

— Ты мне этого не сказал, — заметил Пугачев, у коего лицо омрачилось.

— Сам ты рассуди, — отвечал я ему, — можно ли было при твоих людях объявить, что дочь Миронова жива. Да они бы ее загрызли. Ничто ее бы не спасло!

— И то правда, — сказал смеясь Пугачев».

Нам не сообщается, что чувствовал Пугачев, узнав о лжи и обмане Гринева. Но диалог, но интонации говорящих, но внешние признаки переживания Пугачева так выразительны, что мы *догадываемся* о душевной буре самозванца. Пушкин обозначает три момента психологического состояния Пугачева: узнав о лжи Гринева, он устремил на него *«огненные свои глаза...»* Он *гневен* и ждет разъяснения. Гринев подтверждает — да, обманул, солгал. И у Пугачева *«лицо омрачилось»*. Нельзя не догадаться, что чувствует оскорбленный Пугачев, — его грубо обманывает человек, которому он верит, которого полюбил, которому с открытым сердцем делал добро. Но Гринев объясняет свой обман страхом, что товарищи Пугачева не пощадили бы любимую им девушку. И умный, душевно деликатный Пугачев понимает справедливость его поступка — он *засмеялся*.

Создавая психологически острые конфликты, Пушкин принуждал читателя самого убеждаться в благородстве, доброте, человечности самозванца. Неожиданность открываемого духовного мира мятежника, обаяние его личности, невольная симпатия к делам, поступкам и думам Пугачева и рождали ту «чару», по словам Цветаевой, которая завораживает читателя.

Психологизм помогал Пушкину раскрывать природный ум обновленного в процессе восстания Пугачева. При этом Пушкин нередко прибегал к контрастному сопоставлению Пугачева и Гринева. В этом плане характерна беседа в кибитке по дороге в Белогорскую крепость. Пугачев, желая увлечь Гринева в иную жизнь, искренне и с «диким вдохновением» рассказывает калмыцкую сказку, завершив ее торжествующим восклицанием: «Какова калмыцкая сказка?»

Как же реагирует на это проявление душевной щедрости Гринев? Чем обернется для него это испытание? Что ответит? Предоставим слово Гриневу: « — Затеялива, — отвечал я ему. — Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину». Читателя не может не поразить примитивность мышления Гринева, убийственная прозаичность его представлений о жизни, его неспособность понять глубокий поэтический смысл сказки, его неволе и не ко времени высказанное нравоучение. -

Произошло столкновение двух сознаний, двух характеров, двух уровней нравственности, и возникла оглушающая читателя пауза. Пугачев замер, пораженный

услышанным. Гринев записал его реакцию: «Пугачев посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал. Оба мы замолчали, погружаясь каждый в свои размышления. Татарин затынул унылую песню; Савельич, дремля, качался на облучке. Кибитка летела по гладкому зимнему пути...»

Читатель не мог не угадать скорбной мысли Пугачева — посмотрел же он «с удивлением» на Гринева. Читателя тоже удивляла подобная реакция (по замыслу Пушкина, читатель всегда «догадливей» мемуариста-рассказчика!) на поэтический рассказ Пугачева. Контрастность идеалов мятежника и дворянина, столкновение различных представлений о жизни требовали ответа: кто же прав? Пушкин заставлял читателя самостоятельно, обращаясь к калмыцкой сказке, решать, на чьей же стороне правда — орла или ворона? Пугачева или Гринева?

Открытая Пушкиным трагедия русского бунта не позволяла приблизиться к пониманию судьбы будущей революции. На этот вопрос ни история, ни современность ответа не давали. Но роман, художественно исследовавший самый крупный в русской истории «бунт», не мог проповедовать идею бессмысленности борьбы за свободу. История для Пушкина не была царством случайностей. Опыт французской революции свидетельствовал о поступательном ходе истории, о торжестве прогресса, о подрыве устоев того режима, который держался на открытом угнетении народа. Великая крестьянская война, возглавлявшаяся Пугачевым, — это исторически оправданная и важнейшая в истории России акция народа. Социальная активность народа должна быть понята и исторически справедливо оценена.

Утопизм был чужд реалистическому мышлению Пушкина. Споря с Полевым по насущным вопросам истории, он писал: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения...» Ум писателя-реалиста, его историческое мышление позволяли не только видеть, но и понимать общий ход вещей. Потому он мог делать такие «предположения», которые бы позволяли угадывать будущее.

Литература реалистическая, по словам Щедрина, провидит законы будущего. Оттого, указывая он, Пушкина отличает стремление «проникнуть в тайности современно-

сти»¹. Как же художественно, поэтически можно было осуществить это проникновение «в тайности современности», скрывающей семена будущего?

Как уже говорилось (см. гл. 2-ю), Пушкин открыл способность и возможность реализма использовать фантастическое и символическое начала в исследовании действительности и в познании тенденций ее исторического развития.

Всякий художественный образ в известной мере символичен. Символическое начало расширяет познавательные потенции образа. Сохраняя предметность, опору на реальность, он в то же время обретает способность освещать неведомое. Символизм придает образу многозначность, глубину, возможность высветить скрытый важный, а иногда и тайный смысл явления. Символический образ как бы приоткрывает завесу, скрывающую от нас мир незнаемого.

Чем больше Пушкин размышлял о будущем России, о революции, о «русском бунте», о нарастающем отпоре насилию, тем больше испытывал нужду в символических образах, в постижении хотя бы контуров этого незнаемого мира. Символические образы, как мы видели, определили поэтику «Медного всадника» и повести «Пиковая дама». Огромна идейная роль символических образов и в реалистической структуре «Капитанской дочки».

Прежде всего следует подчеркнуть, что символическое начало Пушкин связывает только с образом Пугачева. Поэтическое в нем сливается с символическим. И то, и другое нужно Пушкину для глубокого познания обновленной в жестокой борьбе личности простого казака, ставшего вождем крестьянской войны, крупным историческим деятелем, символом «русского бунта».

В «Историю Пугачева», как уже говорилось, Пушкин внес многозначительный ответ Пугачева на вопрос допрашивавшего его генерала Панина: «Я не ворон, я вороненок, а ворон-то еще летает». Ответ — поэтический, исполненный символического значения, в нем отразилась народная вера в неминуемость новых восстаний, которые не могут не победить.

Поэтическое и символическое в своей слитности выступают в романе при первом же появлении Пугачева, при первом знакомстве с ним читателя. Гринев едет

¹ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. 14. М., 1937, с. 460.

в Оренбург. Зная, что в этих местах часто случаются опасные бураны (бывали случаи, когда метели заносили целые обозы), и, невзирая на приметы приближающейся метели, он приказывает ехать. Как и предвидел ямщик, их настигла беда: «В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем». Дорогу занесло снегом, кони, сбившиеся с пути, стали.

Все в этом будничном описании достоверно и конкретно. Так же реальна случайная встреча с появившимся из метели «добрым человеком». Естествен вопрос, заданный ему ямщиком: «Скажи, не знаешь ли, где дорога?» Ответ знающего эти места прост: « — Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе...» «Дорожный» выручает из беды, выводит заблудившихся к жилью. Вся сцена выписана в строго реалистических тонах, действия и поступки ее участников мотивированы обстоятельствами.

И в то же время образ метели в этой сцене лишен однозначности, многое в нем символично. Многозначность не проявляется сразу, она не дана, но она способна появиться, сформироваться позже. Постигание символики всегда требует от читателя напряжения, усилий его воображения и мысли. В данном случае особый, тайный смысл символического образа метели выступит, станет очевидным и явным после того, как читатель познакомится со всем романом и, обогатившись знанием, мысленно вернется к этому образу. Так, написанный симпатическими (бесцветными) чернилами текст проступает после его нагревания.

Метель — грозное проявление стихии природы — станет выражать и глубокий смысл могучей стихии народного мятежа, крестьянской войны за вольность. Пугачев, вышедший из метельной тьмы, не поверженный стихией (он не потерял дорогу), так же свободно будет жить и действовать в стихии восстания. Природная стихия как-то чудесно соотносится со стихией народного мятежа. Эта чудесная сила — символический образ.

В то же время просвечивает через этот образ и враждебный дворянству характер стихии — Гринев заблудился. В поэме «Медный всадник» показано буйство стихии наводнения. Наводнение соотнесено с бунтом Евгения и народным мятежом. Царя Александра Пушкин заставляет признать: «С божией стихией царям не совладеть». Тот же смысл включает в себя и символический образ метели в «Капитанской дочке».

Пугачев вошел в роман поэтически — из «тайного места», из метели. Прозанческий его разговор с ямщиком обретает вещий смысл. Незвестный из метели оборачивается человеком, *знающим дорогу*, способным выручить из беды. Читатель еще не знает, что это Пугачев. А когда узнает — он вернется к этой сцене, и тогда-то откроется для него глубокое значение ночного разговора Гринева с Пугачевым.

Гринев вначале называет неизвестного «дорожным», «мужичком», ямщик — «добрым человеком». По приезде на постоялый двор Гринев спрашивает Савельича: «Где же вожатый?» При прощании Гринев, благодаря за оказанную помощь, называет своего спасителя «вожатым». Реальное содержание слова «вожатый» однозначно: проводник. Намерение писателя придать Пугачеву символическое значение *образа вожатого* реализовано было в *названии главы*. В нем, как в фокусе, собирался тайный, глубокий смысл образов метели и человека, который *знает дорогу*. Заглавие подчеркивало возможность превращения однозначного слова в многозначный образ. Незвестный был вожатым потому, что вывел Гринева из метели к жилью. Но незвестный окажется Пугачевым, а обстоятельства сложатся так, что он станет вожатым того же Гринева в грозной метели восстания. Сквозь многозначный образ начинало просвечивать скрытое до времени, тайное и громадное значение человека, который может быть Вожатым с большой буквы.

Совершенно особую роль в романе играет сон Гринева, который он видит сразу же после первой встречи с вожатым — Пугачевым. Незученность реализма Пушкина 1830-х годов приводит к тому, что символическое начало в нем игнорируется, не принимается в расчет при анализе произведений, в частности «Капитанской дочки». Введение сна Гринева объясняется как предваряющая события информация: Пушкин-де предупреждает читателя, что будет с Гриневым дальше, как сложатся его отношения с Пугачевым.

Подобное толкование противоречит самому принципу повествования Пушкина — с его краткостью, с лаконизмом динамически развивающегося сюжета. Да и зачем, спрашивается, дважды повторять одно и то же: сначала во сне, а потом в реальной жизни? Правда, сон в известной мере наделен и функцией предсказания последующих событий. Но это «предсказывание» нужно

совершенно для особых целей: Пушкину необходимо заставить читателя при встрече как бы со знакомыми фактами возвращаться к сцене сна. Об этой особой роли возвращений будет сказано позже. Важно помнить при этом, что увиденный сон — вещий, пророческий: об этом предупреждает читателя сам Гринев: «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни». Давний сон свой Гринев помнил всю жизнь. И читатель должен был его помнить все время так же, как Гринев, «соображать» с ним все случившееся с мемуаристом во время восстания.

Подобное восприятие символического смысла сна обуславливается многовековой народной традицией. Исследователь сновидений в народных верованиях справедливо писал: «С самых древних времен человеческий ум видел в сновидениях одно из наиболее действительных средств для того, чтобы приподнять таинственную завесу будущего». Вещие, пророческие сны, пишет тот же исследователь, опираясь на богатейший материал наблюдений, «никогда не забываются человеком до тех пор, пока не сбудутся»¹. Пушкин знал эти верования. Оттого Гринев и не забывал свой вещий сон. Не должен был его забывать и читатель.

Какой же сон видел Гринев?

Ему снилось, что он вернулся домой: «...Матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Тише,— говорит она мне,— отец болен при смерти и желает с тобою проститься».— Пораженный страхом, я иду за нею в спальню. Вижу, комната слабо освещена; у постели стоят люди с печальными лицами. Я тихонько подхожу к постеле; матушка приподымает полог и говорит: «Андрей Петрович, Петруша приехал; он воротился, узнав о твоей болезни; благослови его». Я стал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?.. Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: — Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика? — „Всё равно, Петруша,— отвечала мне матушка,— это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...“»

¹ Балов А. Сон и сновидения в народных верованиях.— Живая старина, 1891, вып. 4, с. 208, 211.

Обратим внимание на подчеркнутую реальность событий сна и действующих лиц — все буднично, ничего символического в описанной картине нет. Она скорее нелепа и фантастична, как это часто и происходит в снах: в отцовской постели лежит мужик, у которого надо просить благословения и «поцеловать ручку»... Символическое в ней будет выступать по мере знакомства читателя с сюжетным развитием романа — тогда родится догадка, что мужик с черной бородой похож на Пугачева, что Пугачев так же ласков был с Гриневым, что это он устроил его счастье с Машей Мироновой... Чем больше узнавал читатель о восстании и Пугачеве, тем стремительнее росла многогранность образа мужика из сна, все отчетливее выступала его символическая природа.

Это становится особенно наглядным в заключительной сцене сна. Гринев не хочет исполнить просьбу матери — подойти под благословение мужика. «Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: „Не бойсь, подойди под мое благословение...“»

Мужик с топором, мертвые тела в комнате и кровавые лужи — все это уже открыто символично. Но символическая многозначность проявляется от нашего знания о жертвах восстания Пугачева, о многих мертвых телах и лужах крови, которые увидел Гринев позже — уже не во сне, а наяву.

Колоссальный образ чернобородого мужика с топором — это обобщенный поэтический образ могучего народного характера. Обобщенный — хотя он и дан в начале романа, до нашего знакомства с Пугачевым. Объясняется это особой природой символического образа — он лишен статики, Пушкин наделил его способностью «самостоятельно» жить во времени, развиваться, представлять в своей многозначности. Знаменательно, что роман завершался кровавой сценой, написанной уже самим Пушкиным — издателем мемуаров Гринева. Опираясь на «семейственные предания», он писал, что Гринев «присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

Реальная сцена казни Пугачева не может не вызвать

в памяти образа чернобородого мужика с топором. И, странное дело, казнь не воспринимается как возмездие, наоборот, она наполняет особым волнующим смыслом образ из гриневского сна — этому помогает калмыцкая сказка! Пугачев знал, что ждет его, и шел безбоязненно по избранной дороге. Соотнесенность с Пугачевым объясняет появление пронзительного по своей идейной неожиданности оксюморона — ласковый мужик с топором! Читатель наполняет этот образ содержанием, приобретенным в процессе знакомства с Пугачевым. «Ласковость» Пугачева к Гриневу и Маше Мироновой создает ему особый ореол. Оттого «ласковость» мужика с топором не кажется читателю страшной и странной.

И, наконец, эти слова мужика — «не бойсь!..», поражающие сначала своей как бы абсурдностью: ну как же не бояться человека с топором, которым он машет, наполняя комнату трупами? Нельзя не бояться такого мужика! Но возвращение читателя к сцене сна во всеоружии знания Пугачева кардинально обновляет смысл этого слова. Ведь все отношения Пугачева с Гриневым и строятся на том, что он ласково убеждал его не бояться восстания — затем и калмыцкую сказку рассказывал, и уговаривал перейти к нему.

Вещие сны человек помнит всю жизнь, и особенно остра память в период ожидания исполнения этого сна. Притягательная, гипнотизирующая сила символического сна такова, что читатель не может забыть его. Образ мужика с топором, сливаясь с поэтическим образом Пугачева, становится глубоко содержательным символом романа — в нем, как в накрепко сжатой пружине, сконцентрирован идейный смысл «Капитанской дочки».

Народу принадлежит огромная роль в истории. Даже когда он «безмолвствует», видна зреющая в нем энергия будущих мятежей. Восстание высвобождает и развивает громадные и грозные силы. Но стихия бунта неуправляема и в то же время закономерна. Жестоко подавленный в одном случае и в одном месте, бунт вспыхивает вновь и вновь. Нельзя без народа решать судьбу России. И мужик с топором в пушкинском романе выражал надежды и представления этого народа.

Мы видим — символика образа многозначна. И одно из его значений помогает поэтическому преодолению трагедии русского бунта. Борьба народа за свободу справедлива, она беспощадна, но не бессмысленна и не бесполезна.

Мужик с топором кличет Гринева — «подойди под мое благословение...» Гринева не подошел. «Ужас и недоуменно овладели мною», — признается он читателю. Нет, еще не скоро осознается истина, открытая Пушкиным. Возможность решения рокового конфликта таилась в будущем.

Символичны и слова ласкового мужика с топором — «не бойсь!..» Зная роман, мы понимаем парадоксальную справедливость этого призыва: Гринева действительно нечего было бояться Пугачева — он делал ему только добро. Но есть и другой, более глубокий смысл в этом призыве: революция — это не только кровь, жертвы и жестокость, но и торжество человечности. Читателю трудно не поверить мужику — ведь он сам видел проявление этой человечности в ходе восстания. И мы понимаем, зачем выбрал это слово мужик, как оно содержательно, какая устремленность в будущее ему свойственна.

8

Роман «Капитанская дочка», являясь итогом идейных и эстетических исканий писателя 1830-х годов, его завещанием, знаменовал наступление нового периода в творчестве Пушкина. В романе впервые с такой суровостью и категоричностью была художественно раскрыта социальная закономерность раскола нации, существование двух борющихся Россий. При всем трагизме прошлой и будущей борьбы за свободу Пушкин оказался способным смотреть вперед без боязни, чувство исторического оптимизма обуславливало его мысль о будущем. Тема народа становилась ведущей и все определяющей у Пушкина и его наследников.

Открывался этот новый период циклом стихотворений, который создавался после завершения работы над «Капитанской дочкой» летом 1836 года. На некоторых автографах стихотворений, написанных в эти месяцы, стояли римские цифры — II, III, IV, VI. Н. В. Измайлов обратил на это внимание, изучил стихотворения и сделал вывод, что Пушкин сознательно готовил единый цикл из шести стихотворений. Цикл этот представляется в следующем виде:

I — стихотворение неизвестно

II — «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июля)

III — Подражание итальянскому («Как с древа сорвал предатель ученик») (22 июня)

IV — «Мирская власть» (5 июля)

V — стихотворение неизвестно

VI — (Из Пиндемонти) (5 июля)

Исследуя цикл в его единстве и рассматривая написанные в эти же месяцы другие стихотворения, Н. В. Измайлов высказал предположение, что «отсутствующими стихотворениями могут быть: на I месте — «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (21 августа); на V — «Когда за городом, задумчив, я брожу» (14 августа)»¹.

Гипотеза Н. В. Измайлова о последнем пушкинском стихотворном цикле в общем плане была принята. Споры разгорелись лишь по поводу предложения ученого включить в цикл два стихотворения на место пропущенных — I и V. Против включения в цикл «Памятника» выступили академик М. П. Алексеев и Н. Л. Степанов. В то же время Н. Л. Степанов согласился, что V место должно занимать «Когда за городом, задумчив, я брожу»². Через двадцать лет, при перепечатке статьи в книге, Н. В. Измайлов указал, что «в настоящее время — и уже давно — автор настоящей статьи пришел к такому же заключению», как М. П. Алексеев и Н. Л. Степанов, оспорившие включение в цикл стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»³.

Какие же общие черты в пяти стихотворениях дают основание считать их циклом? Н. В. Измайлов называет их: а) они написаны в одно время — летом 1836 года; б) они написаны александрийским стихом (шестистопный ямб с парной — поочередно мужской и женской — рифмовкой, с цезурой после третьей стопы); в) «общность назначения и содержания — глубокие раздумья об окружающей поэта действительности, о жизни и смерти, о вопросах общественной и личной этики, о положении поэта».

¹ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976, с. 244. Вопрос о цикле поставлен ученым в статье: Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (Вновь найденный автограф). — Изв. АН СССР, Отд. литературы и языка, т. XIII, 1954, вып. 6. Впервые статья «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов» опубликована в кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 2. М.—Л., 1958.

² Подробнее об аргументации этих ученых и ответе им см. в указанной книге Н. В. Измайлова, с. 245.

³ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 245.

«Глубокие раздумья» Пушкина ученый в конечном счете объясняет биографическими обстоятельствами: «Это было время чрезвычайно трудное, тяжелое и мучительное для Пушкина», «Пушкина жестоко теснила подозрительная и придирчивая цензура», «тяжесть положения Пушкина усугублялась тем, что Гоголь, который мог бы быть ценным его помощником в журнале, — не столько как публицист, сколько автор, повествователь и драматург, — уехал в июне за границу...». «Не меньше, чем журнальная борьба вокруг «Современника», волновали Пушкина его положение в отношении Николая I и его ближайших помощников — Бенкендорфа и Уварова...»¹.

Выделение группы стихотворений в отдельный цикл, установление указанных общих им черт справедливо, понято и угадано верно. Только должна быть более подробно раскрыта содержательная, идейная сторона той общности стихотворений, которая и определила органическую необходимость их объединения в рамках единого цикла. Существование стихотворений в составе цикла не только с большей отчетливостью выявляло содержательное начало каждого из них, но рождало новое качество, присущее именно единству разных, а в главном внутренне связанных стихотворений. Цикл выступал и как некое самостоятельное произведение.

Написание его именно после практического завершения работы над «Капитанской дочкой» — закономерно. В романе решались, как мы видели, важнейшие и для Пушкина-поэта идейные, нравственные и эстетические вопросы. В условиях социально неизбежного раскола нации определение поэтом своей позиции было властным требованием времени. Ответом на это и явились стихи о долге поэта, его независимости, его месте в общественной жизни. Открытие существования двух России рождало потребность запечатлеть эти два лика родины. Тем самым с особой остротой вставали перед поэтом нравственные проблемы. Бескомпромиссная требовательность заставляла строго судить себя. Чтобы справиться с грядущими испытаниями, необходимо было искать путей к укреплению душевных сил.

Последние годы жизни измучили Пушкина — и преследования царя и жандармов, и нападки критики, и неприятности с изданием «Современника», цензурные

¹ Из м а й л о в Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 247, 248, 249.

издевательства и нападки графа Уварова, и семейные неурядицы... Поэт устал, но не сдавался и, ожесточившись, следовал по выстраданному пути...

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Однако вырваться из самодержавной столицы не удавалось, на пути задуманного побега возникали неодолимые препятствия. Спасала только поэзия. Побег в стихи выводил Пушкина в страну вдохновения и свободы. Когда пробуждалась поэзия, начиналась истинная, прекрасная, достойная человека жизнь...

Масштабность тем, поднятых в стихотворениях, помеченных цифрами II, III, IV, проявлялась с особой наглядностью оттого, что в конце цикла Пушкин поставил «Из Пиндемонти» (VI), посвященное теме независимости поэта. Именно потому и открываться цикл должен был программным стихотворением о месте поэта, о его позиции в обществе. Таким и был «Памятник», определявший в конечном счете идейную доминанту всего цикла, его внутреннюю тему, его сложность. То, что в «Памятнике» декларировалось и утверждалось в отточенных формулировках (а поэзия — это всегда и искусство формулировок) как выстраданная истина, как эстетическое и гражданское сгедо поэта, в последующих стихотворениях раскрывалось изнутри, как переживания и раздумья. В них высвечивались скрытая от чужих глаз сложность мучительно противоречивой душевной жизни поэта, горечь его дум о расколовшейся России, его надежды, его вера в будущее, его стремление к нравственному очищению и обновлению...

«Памятник» так же завершал идейную и эстетическую эволюцию Пушкина-поэта. Непонимание этого приводит к прикреплению стихотворения к непосредственным обстоятельствам 1836 года. Потому его и толковали то как «самозащиту от нападков критики», то как стремление написать свой «портрет» (А. И. Тургенев, Н. В. Гоголь), то упрекали в нескромности (Д. И. Писарев), то рассматривали как прощание с жизнью и творчеством, обнаруживая в нем предсмертную тоску поэта накануне гибели. Отзвуки подобных интерпретаций можно встретить и в современных работах...

Думаю, более справедливую мысль высказал Н. В. Измайлов: «Первые четыре (строфы «Памятника». — Г. М.) выходят по смыслу далеко за пределы журнальной полемики 1836 года и представляют широчайшее обобщение, подсказанное поэту не соображениями полемики, но всей общественно-политической и литературной обстановкой 30-х годов. В этом обобщении — значение стихотворения, и оно-то позволяет предположительно включить его в цикл „самораскрытий Пушкина“...»¹.

Понятие «обобщение» требует уточнения — в пушкинском стихотворении ясно видно обобщение как *исторического*, так и *личного* опыта. Исторически критерий оценки деятельности поэта изменялся. Обобщение движущихся в веках представлений о роли поэта в обществе и понимания его заслуг не столько современниками, сколько потомками определило избрание образцов, которым, выражаясь языком Пушкина, должно было следовать, чтобы дать им вторую жизнь, — «Памятник» Горация и «Памятник» Державина.

Гораций первым, обобщая собственный опыт и опыт предшественников, запечатлел в стихотворении определенный исторический уровень и норму понимания дела поэта как общественного служения. Что обеспечит поэту бессмертие? Память потомства, пока существует Рим. За что будут ценить и помнить поэта? За то, что незнатность происхождения не помешала ему первым «внести в Италию стихи Еоальски». За это увековечен он Делфийским лавром.

Державин — первый русский гениальный поэт — почувствовал необходимость сформулировать ту меру оценки вклада поэта в духовную жизнь нации, в общественное и национальное самосознание русских людей, которая подсказывалась новым временем. Для этого он избрал «Памятник» Горация, но не переводил его, а следовал ему для выражения своего личного опыта. Память о нем будет сохраняться и удерживаться в России («И слава возрастет моя, не увядая, Доколь славянов род вселенна будет чтить»). Поэт повторяет биографически совпавший момент — как и Гораций, он был незнатного рода и известным стал благодаря заслугам в области поэзии. Биографическое начало торжествует в перечне заслуг: во-первых — «Я дерзнул в забавном русском слогe

¹ Измайлов Н. В. Лирические циклы Пушкина 30-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 2, с. 37.

О добродетелях Фелицы возгласить»; во-вторых — «В сердечной простоте беседовать о боге»; в-третьих — самая главная заслуга поэта-гражданина — «И истину царям с улыбкой говорить».

Избирая «образцы», которым следовал (сразу двум стихотворениям — Горация и Державина), Пушкин вводил читателя в тот ряд уже знакомых представлений и ассоциаций, который и направлял его (читателя) внимание на то новое, что было у Пушкина, что явилось обобщением исторического и личного опыта нового поэта, что оказывалось новой нормой и критерием решения старой, вечной темы.

Этот замысел понял Чернышевский. Он писал: любопытно сравнить, как Державин и Пушкин «видоизменяют существенную мысль Горациевой оды «Памятник», выставляя свои права на бессмертие. Гораций говорит: «Я считаю себя достойным славы за то, что хорошо писал стихи»; Державин заменяет это другим: «Я считаю себя достойным славы за то, что говорил правду и народу и царям»; Пушкин — «за то, что я благотворительно действовал на общество и защищал страдальцев»¹.

При этом должно помнить, что Чернышевский цитирует исправленный Жуковским текст «Памятника», оттого вместо пушкинского «Что в мой жестокий век восславил я свободу» он приводил стих «Что прелестью живой стихов я был полезен». Но даже искажение главного стиха не помешало критику понять, что позиция Пушкина была новым шагом вперед по пути демократизации литературы и гражданского служения «поэзии на пользу общую». Подлинный же текст «Памятника» свидетельствует действительно о принципиально новом решении вечной темы — *поэт и народ*. Пушкин считает себя достойным славы и бессмертия за то, что его поэзия нужна народу. Вот почему «Памятник» помогал новым поколениям писателей определять свое место в общественной жизни.

Но «Памятник» был обобщением и своего личного опыта. Все творчество Пушкина запечатлело движение к народу, эволюцию его понимания народа и представления о его роли в истории. Решающим и этапным произведением явилась «История Пугачева», объясняв-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1947, с. 136. обстоятельно вопрос исследован М. П. Алексеевым в монографии «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...“» (Л., 1967).

шая закономерность и оправданность борьбы народа за свободу. Те же идеи отстаивались в романе «Капитанская дочка». Пушкин имел все основания сказать о себе, что в свой жестокий век он восславлял свободу. Но было бы заблуждением толковать это признание в том смысле, что Пушкин намекал на те произведения, в которых упоминалась идея свободы или слово «свобода». Бесконечно сужает смысл и значение пушкинского стиха бытующее и сегодня представление, что поэт в данном случае понимает написанную еще в юности оду «Вольность». Вся поэзия Пушкина была отстаиванием центральных идей века, идей гуманности, защиты человека, его прав, его свободы. Пушкинская вера в человека, в его природное величие, его высокое предназначение, в его способность любить, быть смелым и добрым, непримиримо относиться к злу и мерзостям жизни, быть милосердным — все это, запечатлевшись в стихах, оказывалось защитой свободы.

Оттого так высоко ценил Пушкин священный дар поэзии, оттого на протяжении десятилетий решительно и мужественно, с разных эстетических позиций, неутомимо отстаивал свою независимость. Независимость поэта — это его свобода, вне которой немислимо творчество. В грозные дни расправы с декабристами и ожидания решения царем его судьбы Пушкин твердо заявил: поэт — *пророк!* он исполнен волей бога, чтобы осуществить свое предназначение на земле — «глаголом жечь сердца людей».

Потому никто не мог и не смел указывать или подсказывать поэту, о чем ему писать, — ни враги, ни доброжелатели. «Подсказка» на деле оборачивалась лишением поэта свободы, желанием навязать ему свою волю («Нет, если ты небес избранник, Свой дар, божественный посланник, Во благо нам употребляй: Сердца собратьев исправляй. Мы малодушны, мы коварны, Бесстыдны, злы, неблагодарны; Мы сердцем хладные скопцы...»). Пушкин самоотверженно защищался:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы...

В отстаивании своей независимости-свободы он прибегал к романтическим образам и романтической

символике. Они помогали Пушкину объясняться с читателями современными и будущими: дарованный поэту талант позволяет зорче видеть жизнь, понимать ее глубже, чем это доступно другим людям, и, главное, ему свойственно открывать невидимое и неведомое им. Потому, прибегая к уже известному языку, поэт утверждал, что он слышит «божественный глагол»: «Восстань, пророк, и виждь и внемли, Исполнись волею моей...»

Уже в 1830 году позиция Пушкина определилась довольно категорически: он знает, что «шум восторженных похвал» быстро проходит и потом — «услышишь суд глупца и смех толпы холодной, Но ты останься тверд, спокоен и угрюм». Заклинанием звучали стихи:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд...

Те же мысли и в «Памятнике», но только в ином социальном контексте — речь шла уже не о «толпе», а о долге перед народом. Теперь Пушкин спокойно и мудро пишет о своем бессмертии, ибо открыл великую истину: «И долго буду тем любезен я народу...» Но и в «Памятнике» вновь и вновь Пушкин утверждает мысль о свободе поэта как условия выполнения им долга, возложенного на него природой самого священного дара:

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

Нет нужды доказывать, что поэтическая формула — «веленье божие» — лишена и тени религиозности в ее церковном понимании — это характерно пушкинский символ. «Памятник» вобрал в себя энергию и символику «Пророка». «Веленье божие» — емкий, многозначный образ, он утверждал свободу поэта от всех земных авторитетов — власти, критики, света; он как бы выдавал ему охранную грамоту, делал неподвластным требованиям, нормам, установлениям людей. «Веленье божие» освобождало и от земных страстей — угождать и добиваться хвалы, стремиться избегать хулы и клеветы, помышлять о венце. Болезненная чувствительность поэтов

опасна, она грозит их искусству, жажда хвалы и огорчения от хулы могут привести к измене своему дару, к рождению позорного желания угождать... У поэта есть иные обязанности, иной долг, иное предназначение. Выполнить его он сможет, только будучи свободным, независимым от чьей-либо воли, кроме своей: священный дар поэта подскажет ему, что, о чем и как надо писать. В четвертой строфе стихотворения Пушкин и подводил итог сделанному, рассказывал, как он выполнил свой долг, сумел в жестокий век восславить и отстоять высшие ценности человеческого бытия — которые нужны, дороги и любезны народу.

При этом образ-символ «вельня божьего» высвечивал глубинные смыслы и следующего стиха: «Обиды не страшась, не требуя венца». «Обида» здесь связана с «венцом», и связывает их та сила, незримо стоящая позади их, которая может наносить «обиды» (обиды страшные, но не смеет страшиться их истинный поэт) или венчать. Что это за сила? Контекст стихотворения помогает ее узнать — это власть. Черновой вариант этой строфы окончательно проясняет мысль Пушкина: вместо «обиды не страшась» поэт сначала написал — «изгнанья не страшась»! Изгнанье (пожалуй, самая страшная и изуверская обида) осуществляет власть. Образ «вельня божьего» включал в себя решимость и волю поэта защищать свою свободу от власти. Вырвавшееся в августе 1836 года признание Пушкина — «изгнанья не страшась» — красноречиво документирует отношения поэта и царя, горькое предчувствие новой ссылки.

О независимости поэта как условию сохранения верности своему таланту, призванию, идеалам с новой силой и в новом общественном ракурсе Пушкин говорил и в стихотворении «Из Пиндемонти». Оно писалось раньше «Памятника» — 5 июля, но ему было определено завершать цикл — на рукописи его, как мы знаем, Пушкин поставил цифру VI. И это оправдано — в нем та же проблема решалась обобщенно, — личный опыт помогал формулировать закон общественного поведения поэта.

Пушкиноведение закрепило традицию изолированного изучения стихотворения «Из Пиндемонти» от окружающих его произведений 1836 года. По существу, трактовка его обусловлена стремлением объяснить кажущееся неожиданным сочетание двух стихов: «Зависеть от царя (цензурный вариант — *«властей»*. — Г. М.), зависеть от народа — Не всё ли нам равно? Бог с ними».

Г. А. Гуковский писал: «Разумеется, это «от царя — от народа» — есть реальное переживание сдавленности личности и в условиях политического гнета самодержавия и в условиях социального гнета буржуазной демократии, буржуазного парламентаризма. Личность бунтовала, недовольная гнетом буржуазной «свободы», обратившейся в действительности в подавление свободы народа и свободы творчества во имя свободы эксплуатации и наживы. Это чуял Пушкин, сам уже чуждый эгоистических устремлений индивидуализма»¹.

В том же духе интерпретирует стихотворение и Н. Л. Степанов: «Разочарование в существующем порядке вещей, отрицание все настойчивей наступавшей буржуазной эры особенно сказались в лирике последних лет жизни поэта. Именно потому Пушкин отстаивает личную свободу, независимость как от произвола царя, так и от лицемерия буржуазного либерализма, пример которого показало ему развитие Запада». «Понятие «свободы» постоянно углубляется у Пушкина. Он разоблачает не только самодержавно-крепостнический полицейский режим, господствующий в России, но понимает и всю фальшь и лицемерие буржуазной демагогии». Далее цитируются стихи: «Не дорого ценю я громкие права...»²

Несомненно, в 1836 году Пушкин отлично понимал социальную сущность буржуазного парламентаризма, буржуазной демократии. В конечном счете возможно, что в стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин выражает и эту мысль. Но недопустимо сводить смысл стихотворения, с его глубокой философией, эстетически программным, характерно пушкинским пониманием позиции поэта и его места в обществе, в государстве к выражению недовольства личности буржуазным парламентаризмом.

Нельзя забывать, что главная и ведущая тема стихотворения — отстаивание верности поэта своему дару, осуществление которого требует свободы и независимости. Пушкин-поэт, живущий в России, хорошо знал губительность зависимости от царя. Изучение опыта буржуазной демократии Франции, Соединенных Штатов Америки позволило ему вскрыть ее «отвратительный цинизм». Оттого Пушкин и пишет: «Не дорого ценю я громкие права,

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 405.

² Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 31, 33—34.

От коих не одна кружится голова. Я не ропщу о том, что отказали боги Мне в сладкой участи оспоривать налоги». У Пушкина не «кружилась голова». Еще в 1831 году он писал: «О чем шумите вы, народные витии? Зачем анафемой грозите вы России...»

В стихотворении «царь» — символ самодержавной власти, «народ» — символ новой государственности, буржуазной, которая пришла на смену королевской, императорской власти. Других XVIII и XIX века не знали. Была революционно-буржуазная государственность якобинского плана, но и ее не принимал Пушкин. Потому он утверждал идеал истинной свободы поэта как условия творчества в любых известных и возможных государственных правлениях, посягающих на его независимость:

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

Сказано ясно и категорично — ни перед кем «не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи» (стих гениальный!), быть верным только своей совести, своим убеждениям, своей цели. Не угождать и народу, не заискивать перед ним, но выражать его идеалы и, обобщая исторический опыт, открывать ему будущее — только тогда поэт сможет исполнить свой долг и быть «любезным народу». Только тогда возможно истинное творчество, истинное счастье поэта. Мотив свободы-независимости поэта осуществлялся с особой настойчивостью в творчестве последнего десятилетия. В «Памятнике» и «Из Пиндемонти» он выражен как итог выстраданного идеала, как завет русским поэтам. Общность мотива двух этих стихотворений, при глубоко индивидуальном его воплощении, подчеркивает реальное их единство — только в единстве они полно раскрывают эстетическую программу поэта-гражданина. Вот почему можно полагать, что Пушкин и хотел включить в цикл «Памятник». Другого стихотворения, которое могло бы открыть цикл, нет.

Следует обратить внимание и еще на одно обстоятельство: внутренняя связь «Памятника» и «Из Пиндемонти»

позволяла Пушкину придать циклу особую его завершенность, подчеркнув ее кольцевой композицией. Этот принцип построения чисто пушкинский — вспомним поэму «Анджело». Мотив «Памятника» получает свое окончательное завершение в стихотворении «Из Пиндемонти». Мысль поэта, что никому он не подвластен, пишет свободно, воспринимая равнодушно хвалу и славу, повторена в другом контексте, на ином уровне в заключительном стихотворении: «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...» Тем самым композиционное кольцо замкнулось, цикл обретал цельность и самостоятельное существование.

Включение «Памятника» в состав цикла, конечно, вновь может вызвать возражения. Прежде всего возникает вопрос — почему же Пушкин не проставил номера на автографе? Вопрос этот нельзя оставлять без внимания — он требует ответа. Видимо, было несколько причин. Но не стоит забывать об одной — о времени написания стихотворений, на которых нет номеров. Оба — «Когда за городом, задумчив, я брожу» и «Памятник» писались *последними* — первое 14 августа, второе 21 августа. Очевидно, идея цикла родилась раньше, когда в июне-июле было написано четыре стихотворения. Тогда поэт и поставил цифры, определяя тем самым их место, порядок расположения в цикле, в котором, он уже решил, должно быть еще два стихотворения — они бы и заняли I и V место. Но после написания в августе последних двух стихотворений Пушкину стало ясно, что напечатать созданный цикл ему никто не позволит. Вот почему на этих двух автографах и не были поставлены цифры.

Действительно, о публикации «Памятника» нечего было и думать. И Пушкин не ошибся. «Памятник» был напечатан в 1841 году (в IX томе посмертно изданного собрания сочинений Пушкина) и только после того, как Жуковский внес искажавшие его смысл изменения. Вместо «Вознесся выше он главою непокорной Александрийского столпа» было напечатано: «Вознесся выше он главою непокорной Наполеонова столпа». Четвертая, центральная строфа пострадала более всего — Жуковский решительно исправил текст:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

Стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...» удалось опубликовать П. В. Анненкову лишь в 1857 году в VII дополнительном томе собрания сочинений Пушкина.

Кольцевая композиция цикла предусматривала внутреннее разделение шести стихотворений на тематически сближенные три пары «Отцы пустынноики и жены непорочны» и «Подражание итальянскому» — II и III (поведение человека перед лицом испытаний); «Мирская власть» и «Когда за городом, задумчив, я брожу» — IV и V (две России и отношение к ним поэта); «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» и «Из Пиндемонти» — I и VI (общественная позиция поэта).

В центре цикла находятся стихотворения, изображающие две России — Россию господ и Россию народа. Интересы и «выгоды» дворян и народа «были слишком противоположны». Противоположность выгод крестьян и дворян была показана в «Путешествии из Москвы в Петербург», в «Кирджали», в «Песнях западных славян». Фундаментально существование двух России раскрыто и объяснено в «Капитанской дочке».

Но в романе рассказывалось о прошлом, о гражданской войне ушедшего века. Опыт подсказывал: существование России господ и России-народа — объективный факт, оно порождено социальными отношениями, крепостным правом. Это было величайшим завоеванием Пушкина-мыслителя, Пушкина-художника. Начиналась новая эпоха в русской литературе: понимание существования двух России определяло проблематику будущих художественных произведений, особенность изображения русской действительности, вторжение темы народа, характер патриотизма писателя.

И, несомненно, понимание это требовало от писателя определения идейной позиции — с какой Россией связывал он свое общественное и художественное бытие? Выбор обуславливал характер творчества; от выбора зависело, будет ли написанное им «любезно народу», будет ли завоевано бессмертие... Пушкинское завоевание было немедленно освоено Гоголем и Лермонтовым; последующие поколения наследников Пушкина и разовьют; и обогатят его.

Первым в паре стихотворений, изображающих две России, стоит «Мирская власть». Поводом к созданию стихотворения послужило реальное событие, увиденное

поэтом (видимо, в Казанском соборе) — у распятия Христа была выставлена стража: двое часовых¹. Факт кощунственный и циничный — мирская власть вторгалась в заповедную зону религии и церкви, устанавливая там свои порядки. Событие это и послужило поводом для размышления и написания стихотворения. В основе его образ-символ — «мирская власть» и образ-миф — распятый Христос, искупивший своей смертью вину рода человеческого.

Легендарный образ Христа с юности привлекал внимание Пушкина и находил в его творчестве разное воплощение — и сатирически-ироническое, крамольно-антицерковное в «Гавриилиаде» и сочувственное в ряде стихотворений. Сочувствие рождалось от интерпретации Христа как символического выразителя народных чаяний, защитника униженных и оскорбленных властью, учителя добра, милосердия, справедливости. В 1823 году эта мысль была высказана, правда, в шуточной форме, при характеристике написанного только что стихотворения «Свободы сеятель пустынный...» — «написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа («Изыде сеятель сеяти семена своя»).

В 1821 году было написано декабристское по своему духу послание В. Л. Давыдову. В начале послания, при шуточном описании кишиневской жизни, между прочим говорится: «На этих днях, среди собора, Митрополит, седой обжора, Перед обедом невзначай Велел жить долго всей России И с сыном птички и Марии Пошел христосоваться в рай...» Завершалось стихотворение серьезно («Вот эвхаристия другая») — размышлением о будущей русской революции в связи с восстанием в Неаполе и революцией в Испании. Именно здесь — пожалуй, впервые в русской поэзии — образы революции и Христа оказались сближенными:

...Спасенья чашу наполняли
Беспенной, мерзлой струей,
И за здоровье *тех* и *той*
До дна, до капли выпивали!
Но *те* в Неаполе шалят,

¹ П. А. Вяземский указывал, что стихотворение «Мирская власть» «вероятно, написано потому, что в страстную пятницу в Казанском соборе стоят солдаты на часах у плащаницы» (Старина и новизна, VIII, 1904, с. 39).

А та едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет,
Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: Христос воскрес¹.

В «Мирской власти» образ-миф распятого Христа дан в этом демократическом ракурсе, в дымке легендарной истории:

Когда великое свершалось торжество,
И в муках на кресте кончалось божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и пресвятая дева,
Стояли, бледные две слабые жены,
В неизмеримую печаль погружены.

«Владыка», «царь царей» принял казнь, претерпел величайшее страдание за верность идеалу, предавший «плоть свою бичам мучителей, гвоздям и копию». Этот Христос — жертва мучителей, гонимый и страдающий — близок народу и чужд мирской власти, оттого она и ставит у распятия часовых, оттого способна надругаться над чувствами верующего народа.

Образ мирской власти строится из ее действий, устанавливаемых ею порядков, ее поступков. У креста с еще живым распятым Христом стояли две жены, исполненные печали, — грешница и мать. Так было. А вот как теперь поступает мирская власть:

Но у подножия теперь креста, честно,
Как будто у крыльца правителя градского,
Мы зрим поставленных на место жен святых
В ружье и кивере два грозных часовых.

¹ В своей революционной пропаганде, особенно среди солдат, декабристы постоянно использовали Библию и религиозные образы-мифы, доказывая, что бог создал человека свободным, а земные цари похитили эту свободу. С. Муравьев-Апостол написал прокламацию — «Православный катехизис», в котором, в частности, говорилось: «Бог наш Иисус Христос, сошедши на землю для спасения нас, оставил нам святое свое евангелие», Христос учил, что не надо «повиноваться царям», что для освобождения от рабства должно, «помолясь теплою надеждою богу», «ополчиться всем вместе против тиранства и восстановить веру и свободу в России» (Избранные социально-политические и философские произведения декабристов, т. 2. М., 1951, с. 191, 193).

Авторская позиция выявлена открыто, поэт вступает в спор с властью, он возмущен и раздражен, и это раздражение запечатлелось и в тональности (вопросительной) стиха, и в лексике, часто намеренно иронически оскорбительной в отношении властей, решивших охранять от народа распятие:

К чему, скажите мне, хранительная стража? —
Или распятие казенная поклажа,
И вы боитесь воров или мышей?
Иль мните важности придать царю царей?
Иль покровительством спасаете могучим
Владыку
.
Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
Того, чья казнь весь род Адамов искупила,
И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
Пускать не велено сюда простой народ?

Созданная Пушкиным картина (с одной стороны — взятое под стражу распятие и гуляющие господа, а с другой — отгесненный народ) исполнена глубокого значения. Автор восклицает: «Мы зрим» — это поэт зрит на происходящее с той стороны, на которой стоит «потесненный» народ.

Смысл столкновения двух образов-символов в том, чтобы выявить изначальную враждебность мирской власти народу. Достигается это использованием всей духовной мощи, таящейся в мифе-образе распятия Христа — заступника неправых и обездоленных¹, у которых власть отнимает даже право поклоняться святыне. Мирская власть поняла позицию Пушкина, потому и не разрешала печатать стихотворение несколько десятилетий. Его опубликовал только Герцен в своей «Полярной звезде» за границей.

В стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» описываются два кладбища — городское и деревенское, описываются подробно, взгляд поэта пристальный и пристрастный, из многих отобранных

¹ Горький указывал, что образ Христа — это «один из двух величайших символов, созданных стремлением человека к справедливости и красоте. Христос — бессмертная идея милосердия и человечности и Прометей — враг богов, первый бунтовщик против Судьбы, — человечество не создавало ничего величественнее этих двух воплощений желаний своих». — Новая жизнь, 1917, 24 декабря (6 января).

деталей формируются потрясающие неожиданностью и силой обобщения образы-символы двух Россий. Внутренняя связь «Мирской власти» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...» подчеркивается и усиливается парностью противостоящих друг другу образов в обоих стихотворениях. Раскол России раскрывается с удивительной наглядностью и суровой правдой.

Пушкин изображал не просто городское кладбище, но кладбище столицы империи, кладбище Санкт-Петербурга. И чем конкретнее было изображение, тем более емким, содержательным и многозначным становился этот образ. Кладбищенская тема высвечивала новый страшный облик столицы. В «Медном всаднике» Пушкин раскрыл два лика Петербурга. Сейчас императорская столица обрела третий лик — чиновно-дворянский и купеческий.

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,
Под конми гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нишенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах;
По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут...

Авторская позиция раскрывается здесь с удивительной откровенностью и дерзостью. Описание кладбища — места вечного покоя — лишено религиозного умиления, подобающей теме печально-высокой лексики. Лживый, бездуховный чиновно-купеческий мир столицы самодовольно воссоздает и на кладбище модель своего пошлого существования.

Стиль этих стихов исполнен презрения поэта к укладу жизни столицы. Он обнажает фальшь и лицемерие скорби и воздыханий («амурный плач вдовицы» по умершему, обманываемому при жизни мужу — «старому рогачу»), приподнимает покров над жизнью «столичных жильцов», ныне гниющих под нарядными гробницами, которые создаются по официальному ритуалу почитания знатных мертвецов. Пушкин жесток в описаниях, в определениях, в выборе красок — он не скрывает своего намерения подчеркнуть гнусный финал гнусной жизни.

Ничто не спасет от забвения и не сохранит памяти богатых купцов и знатных чиновников — мраморные гении и хариты будут разбиты, урны со столбов уже отвинчивают воры... Заслуживает внимания и тот факт, что Пушкин избрал кладбище для создания образа господской России. Символическая многозначность кладбищ включает в себя и глубокий смысл пушкинского противопоставления живого и мертвого, характерного для творчества последних лет. В калмыцкой сказке Пугачев противопоставляет живое мертвому. В стихотворении мертвое царство Петербурга («гниющие мертвецы столицы») оказывается синонимом России господ. Нет, не случайно Пушкин подвигнул Гоголя написать роман, подарив ему мысль о мертвых душах в ее не денежно-бытовом плане, но в символическом значении.

Финальные стихи первой части стихотворения целиком погружают нас в тревожные, больные, горькие и ожесточенные мысли поэта. После нарисованной картины «публичного кладбища» шло исповедальное признание поэта:

Такие смутные мне мысли всё наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

Многого стоит это признание. Не только умом, но и сердцем понимаем мы, какой ценой был выстрадан Пушкиным идеал жизни. Читая это стихотворение, понимаешь и то, почему Пушкин запретил хоронить себя на публичном кладбище столицы, завещая отвезти его в края родимые, в милую его сердцу Псковщину...

На той же эмоциональной волне доверительности осуществляется и переход к другой теме, к другому образу. Оттого шестистопный стих разрывается на две равные части, которые соединены контрастно:

Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне...

Последний полустих задает тональность второй части стихотворения, главным в ней оказывается слово-сигнал — *любо*. Поэту любо —

Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.
Там неукрашенным могилам есть простор;

К ним ночью темною не лезет бледный вор;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колебясь и шумя...

Образ деревенского кладбища строится полемически по отношению к образу публичного кладбища. Здесь «дремлют мертвые» — там «гниют все мертвецы стоилицы», здесь «неукрашенные могилы» — там «нарядные гробницы»... И самое главное — там исполненные надменной гордости памятники, «праздные урны», «пирамиды», «безносые гении», здесь только могучий «дуб над важными гробами».

Сделанный поэтом выбор сказывался не только в лексике, в полемичности образов, но полнее и глубже всего в преодолении идеи смерти, то есть изначального смысла понятия «кладбище». На публичном кладбище разгул смерти, разрушения, гниения, на деревенском — смерти нет, здесь даже мертвые — «дремлют в торжественном покое», здесь победа вечной жизни природы, воплощенной в мощно раскинувшемся дубе, который стоит, но весь в движении, стоит, «колебясь и шумя»...

В лирике Пушкина, замечал Герцен, «биография его души». Стихотворения цикла открывали новую страницу биографии души поэта, преступившего самый важный рубеж своей идейной жизни. Исполненный огромной силы и выразительности образ вечно живой жизни народного мира был дорог, люб и нужен поэту. С ним связывал он будущее России.

Необходимо остановиться на некоторых толкованиях этого стихотворения. Одни исследователи справедливо видят и подчеркивают контрастность образов двух кладбищ и говорят, что поэт во второй части изобразил «сельский погост»¹. Наиболее глубокая интерпретация стихотворения дана Г. А. Гуковским: «Здесь сталкиваются как бы две России: одна — петербургская, чиновничья, торгашеская, лживая, искусственная, страшная; и другая — народная, торжественно-величественная, мощная отчизна, где и смерть легка, мирна и не страшна, ибо смерти в сущности нет, а есть вечная жизнь природы и народа,

¹ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина, с. 33.

того общего, что благостно поглощает мятушуюся эгоистическую личность, ту личность, которая в городском, буржуазно-чиновном существовании выставляет себя нагло и пошло. Здесь именно *общее* побеждает морально и философски, ибо оно вечно, оно не знает смерти, обесмысливающей мелкие стремления личности»¹.

Контраст двух кладбищ подчеркнул и М. П. Алексеев: «Стихотворение основано на противопоставлении двух кладбищ — «стесненного», столичного, расположенного за городской чертой, и сельского, пустынного и поэтического; первое наводит «злое уныние» на поэта, второе, наоборот, манит его своим привольем»².

Иные пушкинисты интерпретируют стихотворение, основываясь на толковании определения, данного деревенскому кладбищу, — «родовое». Так, Н. В. Измайлов писал: «...кладбище, изображенное в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...», — не крестьянское, сельское кладбище... но приусадебное, помещичье («кладбище родовое, где дремлют мертвые в торжественном покое»; ср. «Старая близ могил родных В своих поместьях родовых» — в «Езерском»)»³.

В данном случае учитывается исследователем только одно значение прилагательного «родовое» — приусадебное, помещичье, — и на этом основании оно произвольно уравнивается с определением в поэме «Езерский» поместий как «родовых». Уже подобное уравнивание слова «родовой», употребленного в разных значениях в двух разных произведениях, неверно. Тем более что слово это вообще имеет несколько значений: и родовое *поместье*, и родовое *кладбище* у Пушкина имеют разный смысл. Первое и главное значение определения «родовой» — относящийся к роду. Оттого оно может передавать *национальную* характеристику — родом русский, немец, француз и т. д.; или *социальную* — знатный род, царский род, простого рода человек («Какого роду, племени»). Род — это и *поколения*, постоянно нарождающиеся и сменяющие друг друга (из рода в род, род людской — люди, человечество).

Уже говорилось, что соотнесение двух кладбищ дано контрастно и полемически. К тому же определение

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 405.

² Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», с. 154.

³ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 257.

столичного кладбища — «публичное» — означает не просто «открытое», «общее», доступное для различных слоев столичных жителей: есть в нем и некая оценочность, оттенок презрительности.

Публичному городскому и противостоит родовое, деревенское, сельское кладбище. Тут хоронят из рода в род, дети хоронят родителей и дедов. Да и реальное описание деревенского кладбища («*В деревне посещать кладбище родовое*») точно передает этот именно смысл слова *родовое* кладбище: здесь нет памятников, могилы не украшены (помещичьи кладбища существовали, но на них были и памятники, и мавзолеи, и часовни). Закономерно в центре картины сельского кладбища — селянин (крестьянин):

Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Проходит селянин с молитвой и со вздохом...

Появление крестьянина на деревенском кладбище «близ камней вековых» оправданно. Утверждение, что так ведет себя селянин на родовом помещичьем кладбище, может только, говоря словами Б. В. Томашевского, вызвать у читателя «паразитические ассоциации».

Толкование изображения второго кладбища как помещичьего решительно противоречит его реальному описанию у Пушкина, оно разрушает всю образную систему стихотворения, его идейный смысл. Из посылки, что второе кладбище — помещичье, делается совершенно неожиданный вывод: «Стихотворение, таким образом, связано с целым комплексом социальных размышлений Пушкина о положении передового, культурного (и материально падающего) дворянства, к которому он сам принадлежал, о его общественно-политической роли, о его судьбе»¹. Ничего подобного в стихотворении нет.

Наконец следует указать, что осмыслению пушкинского сельского кладбища как помещичьего (родового) противоречит и та устойчивая литературная традиция, на которую в данном случае опирался поэт. Я имею в виду традицию так называемой кладбищенской поэзии. И английские, и немецкие, и французские поэты конца XVIII и начала XIX столетия много писали о смерти — «уравнительнице» людей, разделенных при жизни сословной принадлежностью. Поэзия сентиментализма, моралистически трактуя

¹ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 257.

тему смерти, утвердила и противопоставление двух кладбищ — сельского, где похоронены крестьяне (селяне), и кладбища богатых и знатных, где высятся «надменные мавзолеи». Пожалуй, с наибольшей отчетливостью и пластичностью эта традиция получила выражение в образах широко известного стихотворения Томаса Грея «Элегия, написанная на сельском кладбище». В России наибольшим успехом пользовался ее прекрасный перевод, сделанный Жуковским («Сельское кладбище» — «Вестник Европы», 1802, XXIV). Пушкин хорошо знал эту элегию и прежде всего, конечно, в переводе Жуковского.

К 1835 или 1836 году относится пушкинский «план ненаписанного стихотворения», озаглавленного им по-французски «Prologue». В нем кратко обозначена тема: посещение городского кладбища, воспоминание о лицейской юности. В этом контексте упоминается и Грей. Текст плана сделан частью на русском и частью на французском языке. Даю этот план по-русски: «Я посетил твою могилу — но там тесно; покойники меня отвлекают — теперь иду на поклонение в... Ц[арское] С[ело]! (Грей). Лицейские забавы, наши уроки... Дельвиг и Кюхельбекер, поэзия — Баб[олово]».

М. П. Алексеев, показав общность мотивов «Памятника», «Пролога» и стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...», обратил внимание на то, что «к Грею и «кладбищенской» теме ведет нас так же имя итальянского поэта Ипполита Пиндемонте»¹.

Работая над стихотворением «Когда за городом, задумчив, я брожу...», Пушкин помнил «Сельское кладбище» Грея и, как всегда, намекая на определенную традицию или конкретный образец, писал совершенно новое, глубоко оригинальное произведение. Но для восприятия принципиально нового толкования европейски известной темы важно было сохранить антитезу социально отличных друг от друга кладбищ.

В элегии Жуковского у «рабов сует», «наперсников фортуны» свое кладбище, на котором «трофеи зиждутся, надгробия блестят, Вотще глас почестей гремит перед гробами»; но, утверждает поэт, — «не слаще мертвых сон под мраморной доскою; Надменный мавзолей лишь персть их бременит».

¹ См. об этом подробнее в кн.: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...», с. 152—159.

Иначе и социально точно выписывается Жуковским образ сельского кладбища: «здесь праотцы села, в гробах уединенных», здесь нет «мавзолеев», «мраморных досок», здесь лежит на могиле «камень гробовой» «с непышной надписью и резьбою простою, Прохожего зовет вздохнуть над прахом их». Умершие селяне («пахари» у Грея) «здесь спокойно спят под сенью гробовою»¹.

Нетрудно заметить, что Пушкин сознательно сохраняет традиционную антитезу двух кладбищ, открыто сближает свое описание деревенского кладбища с сельским кладбищем Жуковского, оставаясь верным даже в деталях. У Жуковского праотцы «спокойно спят», у Пушкина — «и дремлют мертвые», у Жуковского могилы «в приюте сосн густых», у Пушкина — «Стоит широко дуб над важными гробами»² и т. д. Соотнесен Пушкиным и образ селянина, проходящего «с молитвой и со вздохом» «близ камней вековых» с образом Жуковского: «усталый селянин» идет мимо «камня гробового» «с непышной надписью», которая «прохожего зовет вздохнуть над прахом...». Эта параллель убедительно свидетельствует, что пушкинский крестьянин проходит именно мимо сельского, а не родового помещичьего кладбища.

Подобное сближение — отнюдь не случайность у Пушкина. Уже давно В. В. Виноградов указал, что большая часть стихотворений зрелого Пушкина «намагничена литературными образами, цитатами, отражениями». Примером такой «намагниченности» является и стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Заключительный вывод В. В. Виноградова о стиле Пушкина позволяет понять, как в данном, конкретном случае происходило освоение образов европейской сентиментальной поэзии для раскрытия принципиально нового смысла древнейшей философской темы. Ученый писал: «старая канва традиционных или «общих» литературных тем, сюжетов, образных схем, заполнялась в стиле Пушкина яркими, нередко неуловимо-изменчивыми и сложными в своей поражающей простоте, разнообразными и многоцветными узорами, полными глубокого жизненного содержания, острых скрытых социально-политиче-

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М.—Л., 1959, с. 29—32.

² См. у И. И. Дмитриева в стихотворении «Две гробницы» (перевод французского вольного подражания Геснеру): «Смотри на оный дуб! Под ним его могила».

ских намеков и огромной художественно обобщающей силы»¹.

Третья пара стихотворений раскрывает нам тайный мир нравственной жизни Пушкина, его требований к себе, его жажду душевного очищения от той скверны и тех посрамлений, которыми общество унижает человека. Еще в 1827 году он писал:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Коренное преобразование лирики Пушкиным обуславливалось тем, что она впервые стала создаваться с позиций реализма. Принципиально изменился образ самого носителя речи, того «я», от лица которого рассказывалось событие или раскрывались чувства, страсти и думы. «Я» у Пушкина стало реальным, плотским и историческим человеком-личностью и человеком-типом, духовная и чувственная жизнь которого определялась временем и обстоятельствами жизни. Поэтому это «я» не один и тот же человек; у того или иного лирического героя есть своя индивидуальная и историческая биография. Когда Пушкин изображал себя, то это «я» не выступало неким «творцом», но было и реальной личностью, и типичным явлением.

Двуединое существование ипостаси поэта и человека драматично, а порой трагедийно, и тем трагичней, чем острее осознавалась поэтом внутренняя необходимость и потребность быть верным своему дару, таланту, быть чутким к «божественному глаголу».

В стихотворениях «Подражание итальянскому» и «Отцы пустынноики» это «я» определено временем, которое подвергало поэта жестоким испытаниям, причиняло страдание, погружало в заботы «суетного света», сталкивало с гонителями, от власти которых зависели вся частная жизнь и творчество Пушкина.

Оба стихотворения сюжетно и тематически связаны с религиозной мифологией, пожалуй, больше, чем другие стихотворения цикла. Обращение Пушкина к религиозным образам, темам, сюжетам есть явление типовое, не-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 408, 417—418, 435.

однократно разъяснявшееся поэтом. Господствующая религия, писал он в 1834 году, является «вечным источником поэзии у всех народов». Через два года он размышлял об уникальной судьбе одной книги, каждое слово которой истолковано, объяснено и «применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира», выражения которой стали «*пословицею народов*», и в то же время всякое новое обращение к ней «пресыщенных миром или удрученных унынием» людей вдохновляет и душевно обновляет. «Книга сия называется Евангелием».

Библейские образы и мотивы у Пушкина — это те «вечные источники поэзии», которые в силу их всеобщей известности открывают новые пути познания беспрестанно меняющейся действительности и душевной жизни человека, живущего в жестко детерминирующих его обстоятельствах.

Стихотворение «Отцы пустынноики» часто называют молитвою. Формальным основанием тому служит тот факт, что стихотворение является свободной обработкой известной великопостной молитвы Ефрема Сирина, о чем Пушкин и сообщает в тексте. Стихотворение тематически состоит из трех частей. Раскрытию нравственно исторических обстоятельств рождения молитв посвящено начало стихотворения:

Отцы пустынноики и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв...

Эти стихи являются ключом к пониманию идеи стихотворения и, прежде всего, самого существа понятия слова молитва: она призвана укреплять сердце «средь дольних [земных] бурь и битв», это заклинание быть стойким в испытаниях.

Во второй части Пушкин объясняет, почему он решил переложить именно молитву Ефрема Сирина:

Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого поста;
Всех чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой...

Слово «падший» наделено пушкинским многозначным смыслом — оно будет повторено в «Памятнике». Нравственно «падшим» может быть и поэт — и он тоже нуждается в укреплении своих сил.

Только после подобного объяснения с читателем Пушкин перелагает молитву:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Сравнение поэтического переложения с текстом молитвы позволяет понять смысл переработки. Пушкин освобождается от религиозно-церковного канона: он опускает обращение «господи» — в начале молитвы; удалено и заключение, обязательное в молитве: «Яко благословен еси во веки веков. Аминь». Но главное — текст молитвы составляет меньшую часть стихотворения — семь стихов из шестнадцати, он вписан в общую структуру произведения как эстетически единого целого, подчиняясь его внутренним законам.

Основное же содержание молитвы сохранено в стихотворении, и оно выступает как своеобразный нравственный кодекс, формирующий духовные стремления человека к достойной жизни. Он определяет поведение, помыслы, деятельность человека, освобождая от чувств и страстей («любоначалие», «празднословие», «прегрешения»), унижающих и искажающих его природу. Оттого и повторяет поэт, как заклинания, эти выверенные многовековым опытом человечества убеждения. Их существование как неких бесспорных и нужных людям истин как бы объединяет человечество, делает каждую отдельную личность частью громадного общего бытия.

Понимание истинного и ложного способствует душевному обновлению, нравственному очищению от скверны, возвращает человека к самому себе. Затем-то Пушкин и включил в стихотворение поэтически переложенную молитву, известную всему христианскому миру. Он разговаривает на доступном человеческому множеству языке, чтобы избранному образцу дать новую жизнь. В каноническом значении молитва — это *обращение к богу*, просьба человека о помощи, мольба вмешаться в его земные дела и беды. У Пушкина все иначе. Его поэтическая молитва — это *моление, обращенное не столько к богу, но к себе*, поэт взывал к своей душе, неистово веруя в способность человека преодолеть

нравственную слабость, побороть и не поддаться искушениям жизни, возникающим на страдном пути к высокой цели.

Поэтическая молитва выражала пушкинскую философию человека. Как лирическое стихотворение оно было обращено к людям, убеждало каждого черпать нужные для жизни душевные силы в самом себе, верить в себя, доверять воистину божественной природе человека.

Прежде чем перейти к рассмотрению стихотворения «Подражание итальянскому», необходимо остановиться на четверостишии, написанном тем же летом 1836 года, «Напрасно я бегу к сионским высотам». В пушкиноведении высказывалась мысль о его близости к циклу, в то же время спорят, является ли оно законченным стихотворением или неоконченным отрывком. Последняя работа на эту тему принадлежит Н. Н. Петруниной. Исследовательница доказывает, что это не отрывок, а законченное стихотворение и что возможно говорить о намерении Пушкина включить его в свой цикл. Разберемся в предложенной аргументации. Но сначала напомним это четверостишие:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Доказательства Н. Н. Петруниной о самостоятельности четверостишия строятся прежде всего на том основании, что оно записано на черновике стихотворения «Из Пиндемонта» и потому связано с ним: оно рассматривается как реплика на черновой вариант следующих стихов:

Пред силой [беззаконной] законной
Не гнуть ни совести, ни мысли непреклонной.

После этих строчек, убеждает исследовательница, Пушкин работу бросил и начал другое стихотворение — «Напрасно я бегу...». «Получилась своеобразная реплика на последние, написанные к этому времени стихи «Из Пиндемонта»: предавшись мечтам о независимости от светских и духовных властей, поэт тут же осознает их неосуществимость в реальных условиях своей эпохи»¹.

Четверостишие «Напрасно я бегу...» построено на библейских образах, его источником являются псалмы. Это, между прочим, хорошо показала Н. Н. Петрунина.

¹ Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 67.

Сион — это священная гора, путь к Сиону — путь к богу, олень — символ души человека, льву уподоблен преследующий праведника грех. Однако в стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин сознательно и принципиально не использует библейских образов. Именно потому психологически и эстетически трудно допустить, что «Напрасно я бегу...» — реплика к стихам «Из Пиндемонти». Оба стихотворения написаны в различной стилистической манере, они передают различный тип мышления, противоположный тематический ряд ни в чем не схожих мыслей, выразенных в чуждых друг другу образах.

Запись четверостишия на странице черновика «Из Пиндемонти» не может служить доказательством. Рукописи Пушкина свидетельствуют, что поэт часто делал на них заметки, рисовал портреты, картинки, никак не связанные с текстом, — тут действовал невосстановимый психологический процесс ассоциативного мышления.

Четверостишие «Напрасно я бегу» тематически, стилистически, образно связано со стихотворением «Отцы пустынноики и жены непорочны». Точнее — оно предсказывало это стихотворение. «Напрасно я бегу...» писалось одновременно со стихами «Из Пиндемонти» (5 июля 1836 года) и «Отцы пустынноики...» (22 июля). Четверостишие — не самостоятельное стихотворение, а отрывок начатого и брошенного стихотворения. Что в нем главное? Признание невозможности уйти от преследующего человека алчного греха. Неминуемость поражения человека передана выразительными образами — голодного льва, который гонится по следу оленя. Символика образов льва и оленя предвещает победу сильного над слабым.

Н. Н. Петрунина справедливо усматривает глубоко автобиографический смысл стихов «Напрасно я бегу...»: «За тщетными усилиями грешника, бегущего к «сионским высотам», угадываются обстоятельства земной жизни самого Пушкина»¹. Но именно потому Пушкин и не продолжил начатое стихотворение — образы и символика псалтири вступили в противоречия с его убеждениями.

В самом деле: псалмы утверждали слабость, беспомощность человека перед лицом врагов, испытаний, напастей. Слабый человек постоянно взывал о помощи бога, молил его о защите и спасении — это устойчивый и оправданный в религиозной системе мотив псалмов. «На

¹ Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина, с. 71.

тебя оставлен я от утробы; от чрева матери моей ты — бог мой. Не удаляйся от меня, ибо скорбь близка, а помощника нет. Множество тельцов обступили меня; тучные Васанские окружили меня, раскрыли на меня пасть свою, как лев, алчущий добычи и рыкающий». «Но ты, господи, не удаляйся от меня; сила моя! поспеши на помощь мне; избавь от меча душу мою и от псов одинокую мою; Спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов, услышав, избавь меня» и т. д.

Стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам» было начато и брошено 5 июля. Но поэт не оставил мысли написать молитву, которая бы укрепила веру человека в себя, в свои способности противостоять врагам, искушениям, «алчному греху». Библейская символика — рыкающий голодный лев настигает беззащитного оленя — не могла выразить пушкинский идеал, пушкинскую философию человека, и тогда 22 июля родилось стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны».

Из шести стихотворений, в последующем включенных в цикл, первым было написано «Подражание итальянскому» (22 июля 1836 года). Впервые оно было прокомментировано П. В. Анненковым, указавшим, что это — подражание сонету Франческо Джанни «*Sorga Giuda*»¹. Следуя за Анненковым, Н. О. Лернер в комментарии к стихотворению привел текст итальянского сонета².

Б. В. Томашевский внес в этот комментарий существенные уточнения, указав, что Пушкин переводил не с итальянского, а с французского: поэт Дюшан перевел итальянский сонет. Перевод этот — «*Sonnet de Gianni*» — опубликован в книге, которая находилась в библиотеке Пушкина. Б. В. Томашевский установил, что Пушкин при переводе с французского обращался с текстом довольно свободно — что-то сокращал, что-то вписывал, что-то изменял. Им названы некоторые изменения: во французском и итальянском текстах речь шла о *ветвях*, с которых сорвался повесившийся Иуда; — у Пушкина появилось «*древо*»; за Иудой в оригинале прилетает *демон*, у Пушкина — *дьявол* и т. д. Б. В. Томашевский приводит еще несколько подобных примеров — речь идет о незначительных частностях. Подводя итог, ученый указывал, что Пушкин «написал очень вольное подражание», «со-

¹ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, с. 312.

² Пушкин. Соч. Изд. Брокгауза-Ефрона, т. VI. СПб., 1910, с. 491.

вершенно самостоятельно развивал тему Дюшана», что он «не считал необходимым прилагать к нему точную библиографическую справку о своих источниках»¹.

История изучения «Подражания итальянскому» на этом установлении его источников и кончается. Как это ни странно, но прекраснейшее, исполненное глубокого смысла стихотворение не заинтересовало пушкинистов нескольких поколений. Без ответа остаются вопросы — что привлекло Пушкина в этом посредственном сонете Дюшана? Что побудило перерабатывать сюжет об Иуде? Что утверждалось в этом стихотворении? Ведь поэт стремился сказать что-то важное и нужное людям...

В центре стихотворения «Подражание итальянскому» библейский образ Иуды, Пушкин впервые обращается к нему. Но трактуется он необычно, в явном нарушении традиции. С выяснения этой необычности образа и следует начинать рассмотрение стихотворения. Дело в том, что в Евангелии рассказывается о предательстве Христа его учеником Иудой, его раскаянии после того, как он увидел осужденного учителя, которое приводит предателя к самоубийству, — Иуда повесился. На этом евангелический рассказ кончается. В пушкинском же стихотворении, как и у француза Дюшана и итальянца Джанни, речь идет о последующей судьбе Иуды. Вот почему необходимо внимательно рассмотреть итальянский сонет и его французский перевод, который послужил для Пушкина источником.

В основе сонета Джанни лежит апокриф о наказании Иуды в аду. Предательство — грех; все грешники, согласно христианской доктрине, попадают в ад, где подвергаются жестокому наказанию. Ад — царство сатаны, бесы являются исполнителями посмертной казни грешника.

Свой сонет Джанни и начинает с того, на чем кончается евангелический рассказ, — повесившийся Иуда падает с сучка; «его демон-подстрекатель подлетает к нему, взмахивая крыльями, красными, как огонь, и за петлю, которая скрутила шею предателя, тащит в кипящие недра раскаленной бездны. Едва лишь швырнул его цепкими когтями; как плоть его сгорела и кости просвистели». Заканчивался сонет встречей с сатаной: «Посреди пламени большой бури стало видно, как злая усмешка сатаны

¹ Пушкин и его современники, вып. XXXVIII—XXXIX. СПб., 1919, с. 81.

расправила морщины его надменного чела. Затем он привлек коварного [предателя] в свои объятия и дымящимся черным ртом возвратил ему поцелуй, данный Христу».

Дюшан довольно точно перевел Джанни, сохранив и форму сонета. Он лишь усилил натуралистическими деталями расправу над Иудой: демон «схватил его за волосы», «плоть Искарнота с треском сгорела, мозг изжарился». Несколько изменен и облик сатаны: он смотрит на «окаянного» «со смеющимся лицом», «сияющий», он «возвратил ему своим дымящимся ртом поцелуй, который предатель дал Христу».

Пушкин переработал французский текст итальянского сонета. Вот что написал он:

Как с древа сорвался предатель ученик,
Дьявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

Сопоставление пушкинского стихотворения с французским текстом (а поскольку он является точным переводом — значит, и с итальянским оригиналом) позволяет убедиться в его полной самостоятельности и резком отличии от того, чему он «подражал». Дело вовсе не сводится к частностям — вместо ветвей появилось древо, вместо демона — дьявол и т. д. Уже отказом от формы сонета Пушкин подчеркивал самостоятельность и оригинальность своего стихотворения. Заглавие — «Подражание итальянскому» — указывало на адрес апокрифического сюжета, на определенную культуру католического мира, придавало проблемам стихотворения всечеловеческий характер.

Отступления Пушкина от избранного образца (сонет Джанни) настолько серьезны, принципиальны, что они заслуживают внимательного рассмотрения. Это необходимо сделать и потому, что выясненные отступления и дадут нам ключ к пониманию стихотворения.

Содержание сонета Джанни (и его французского перевода) однозначно. Апокриф позволял иллюстрировать одну из догм христианской религии о наказании грешника.

Иуда — грешник, — вот и рассказывается о его наказании в аду. Новизна сонета — в его апокрифической теме: христиане не знали, что же стало с Иудой после того, как он повесился. Апокриф удовлетворял этот интерес — Иуда наказан, как все грешники. Назидательность идеи сонета Джанни подчеркивалась Дюшаном — он дает ему новое заглавие: «Наказание Иуды в аду». С этим заглавием и имел дело Пушкин.

Пушкин прежде всего отступил от религиозной однозначности (наказание в аду). Свое стихотворение он посвятил важнейшим нравственным проблемам. Соответственно он убирает из заглавия и текста имя Иуды. Поэт ведет рассказ о «предателе-ученике». Определение замещает имя и точно обозначает преступление. За всей образной системой стихотворения чувствуется где-то на заднем плане свечение мифа об Иуде. Но пушкинский рассказ, опираясь на апокриф, дает иную трактовку образа.

Пушкин отказался от натуралистического описания — как тащат за волосы труп висельника. Вместо этого поэт вносит совершенно другой, кардинально все меняющий мотив — прилетевший дьявол *оживляет* повесившегося предателя-ученика («Дьявол прилетел, к лицу его приник, Дхнул жизнь в него...») ¹. Последовательно меняются и все следующие сцены — у Пушкина нет дикой расправы над предателем, его не сжигают, брошенного «в гортань геенны гладной», но встречают с ликованием бесы («Там бесы, радуясь и плеща, на рога Прияли с хохотом всемирного врага») с тем, чтобы «понести» его «к проклятому владыке».

У Джанни и Дюшана сатана обнимает и целует душу Иуды. У Пушкина сатана встречает «труп живой». Сюжетно Пушкин следует образцу:

И сатана, привстав, с веселием на лике,
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

¹ Это решительное отступление Пушкина от версии Джанни — Дюшана, видимо, объясняется тем, что их апокрифический рассказ о наказании Иуды в аду принципиально расходится с рассказами Евангелия (от Луки и Иоанна). Там говорится, что Христос был предан по воле и указанию Сатаны («Вошел же Сатана в Иуду, прозванного Искариотом, и пошел, и говорил с первосвященниками и начальниками, как Его предать им»; «И во время вечера, когда диавол уже вложил в сердце Иуде Симонову Искариоту предать Его...»). Следовательно, Иуда был исполнителем воли Сатаны и потому никакому наказанию в царстве его подвергаться не мог. Пушкин в данном случае следовал за евангельским мифом.

Стилистически утверждается иная мысль — у Дюшана (особенно у Джанни) обряд носит *зловещий* характер, у Пушкина — *торжественный*. Отсюда — «с сиянием на лице», «лобзанием своим», «лобзавшие Христа». Отсутствие религиозной однозначности и назидательности определило и содержание последней сцены. Отчего радуются бесы? Почему сатана с сиянием на лице лобзает предателя-ученика и прожигает его уста?

В стихотворении как бы существуют и взаимодействуют два ряда поступков сатаны и поведения бесов. Первый ряд: труп предателя оживлен, его не сожгли, сатана с сиянием на лице облобызал его. В данном случае действия сатаны можно воспринимать только как благословение предателя за совершенное предательство. Другой ряд: оживленный предатель обрел новый лик — стал *«трупом живым»*, сатана *«прожиг уста»* живого трупа. Слова «прожиг уста» могут восприниматься и как наказание, и как одобрение (реализованная метафора «пламенный поцелуй»).

Какова же позиция Пушкина? Если страшный поцелуй воспринимается как возмездие, наказание — значит, Пушкин счел нужным намекнуть на концепцию стихотворения Дюшана, которое он перерабатывал. Но в то же время должно помнить, что главное у Пушкина — одобрение сатаной предательства Иуды¹.

Полнее всего эта пушкинская мысль выражена в многозначном образе «труп живой» — именно он властно переводит поэтическое повествование из сферы чисто

¹ Заслуживает внимания своеобразный параллелизм обряда целования в стихотворениях «Пророк» и «Подражание итальянскому». В первом стихотворении «шестикрылый серафим» совершил чудо и одарил пророка способностью все видеть, все слышать, все чувствовать в этом сложном мире. Более того — он наделяет его мудростью, освобождая от человеческих слабостей:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.

«Пророк» был опубликован — его знали читатели. В 1836 году Пушкин написал «Подражание итальянскому», в котором, видимо, сознательно, повторяет обряд целительного целования. Правда, при этом поэт кардинально меняет ситуацию: в «Пророке» серафим, от имени бога, «приник к устам» пророка; в «Подражании итальянскому» — посланец сатаны, дьявол, «приник» к лицу Иуды, «дхнул жизнь в него», а затем сам сатана «лобзанием своим насквозь прожиг уста».

религиозной в сферу нравственную, общечеловеческую. Созданный образ раскрывает принципиальное расхождение с сюжетом Джанни—Дюшана, объясняет своеобразие поведения сатаны и судьбы предателя-ученика, а следовательно, и глубоко оригинальное содержание стихотворения «Подражание итальянскому».

По евангельской версии, Иуда повесился оттого, что *раскаялся* в содеянном грехе. Сатана — враг Христа; предавший учителя ученик близок ему, но простить *раскаяния* он не мог, — потому и оживляет того. Отступление от веры вдохновляется сатаной. Раскаявшийся предатель обречен на существование в облике живого трупа. В этом акте и благоволение, и кара.

Тема предательства, отступничества остро переживалась Пушкиным в годы, следовавшие за поражением декабристов. Уже в 1826 году, сидя в Михайловском, он с болью воспринял письмо П. А. Вяземского: «Хотя ты и шалун и грешил иногда эпиграммами против Карамзина, чтобы сорвать улыбку с некоторых сорванцов и подлецов, но без сомнения ты оплакал его смерть сердцем и умом»¹.

Пушкин ответил: «Во-первых, что ты называешь моими эпиграммами противу Карамзина? довольно и одной, написанной мною в такое время, когда Карамзин меня отстранил от себя, глубоко оскорбив и мое честолюбие и сердечную к нему приверженность. До сих пор не могу об этом хладнокровно вспоминать. Моя эпиграмма остра и ничуть не обидна, а другие, сколько знаю, глупы и бешены: ужели ты мне их приписываешь?»

Во-вторых. Кого ты называешь сорванцами и подлецами? Ах, милый... слышишь обвинение, не слыша оправдания, и решишь: это Шемякин суд. Если уж Вяземский etc., так что же прочие? Грустно, брат, так грустно, что хоть сейчас в петлю». Так чувствовал измену Пушкин в 1826 году. Через десять лет, не прощая

Сознательность данного параллелизма обусловлена глубокой содержательностью созданного контраста — разность результатов обряда поцелуя.

Поцелуй серафима создал возможность для пророка быть выразителем бога. Поцелуй сатаны, по закону параллелизма, означает то же действие — благоволение (доброжелательство, изъявление удовлетворения, признательность). Формулы «вырвал грешный мой язык» (а далее — «и он мне грудь рассек мечом») и «прожег уста» метафоричны, в них запечатлен мученический характер метаморфоз пророка и Иуды.

¹ Пушкин. Сочинения. Переписка. Под ред. В. И. Сантова. Т. I. СПб., 1906, с. 356.

отступничества, Пушкин формулировал максималистские требования с позиций своего идеала.

Чем дальше жизнь уводила от расправы над лучшими людьми эпохи — тем интенсивнее шел процесс отречения, предательства. В этом смысле стихотворение Пушкина было современно и актуально. Но вряд ли в этом пафос и смысл написания «Подражания итальянскому». Для достижения цели — заклеить предательство — Пушкин мог спокойно следовать за сонетом Дюшана с его догматической религиозной идеей наказания грешника-предателя.

Но Пушкин, как было показано, отказался от этой идеи, преодолел однозначность сонета, решительно отступился от евангелической версии об Иуде, предавшем Христа за 30 сребреников. Сумма эта ничтожная — она, видимо, должна была характеризовать не только неблагодарность ученика, но и его жадность. Пушкин же говорит о судьбе предателя-ученика, оживленного дьяволом и обреченного быть живым трупом, рассматривая само предательство с позиций своей философии человека. Всякое предательство аморально, это самое бесстыдное преступление. Предательство учеником своего учителя вдвойне мерзко и гнусно. Это безусловные истины, выстраданные человечеством, и они не требуют доказательств. Пушкинская позиция выражена в имени человека, о судьбе которого он решил рассказать, — предатель-ученик.

Пушкин никогда не морализировал, не поучал, но открывал новое в известном. Тема наказания предательства раскрыта Пушкиным в программном для его философии человека ракурсе. Предательство Иуды таилось в возможности человека отречься от своей природы и пробудить в себе бесовское начало. Сатана-искуситель, наблюдая за людьми, возликовал, когда понял, что Иуда способен на предательство, потому и вложил в его сердце мысль пойти и предать Христа. Оттого он и послал дьявола исполнить свою волю — воскресить предателя. Живой труп предателя-ученика оказывается «всемирным врагом». Апокрифический образ-миф помогал объяснить бесчеловечность страшного бесовского мира, *опасность для человека отступления от своего призвания, предназначения, от своей природы.*

Предатель-ученик у Пушкина, предавая Христа, предал и себя. Обстоятельства жизни враждебны человеку. Враждебность эта проявляется и в искушениях человека,

и посулах ему награды за измену, за отступничество от своей веры, от своих убеждений. Посулы эти соблазнительны, но губительны для совести; и всегда ничтожно воздаяние за отступление от самого себя, всегда это только 30 сребреников — не больше!

Пушкин показал, к каким трагическим последствиям привело предательство своей природы Германном. Но Пушкин и открывал другое — как вера в себя, в свои идеалы делала человека способным преодолевать искушения жизни, ее посулы (Пугачев, Кирджали, поэт Франц, Георгий Черный). Писал и о себе, — например, в «Памятнике» и «Из Пиндемонти». Он показал, как жизнь, искушая поэта, предлагает за отречение от своего дара награды и «венцы», и как он находил в себе силы, чтобы не предавать самого себя и «не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». «Путешествие в Арзрум» утверждало доверие человека к самому себе, его способность преодолевать власть над ним враждебных обстоятельств. Созданные в «Путешествии» образы декабристов красноречиво говорили, к каким высотам духа ведет верность идеалам.

Пушкин верил, что человек может противостоять силе обстоятельств, что никакие искушения не заставят его предать самого себя. Но если все же предательство состоится — то виноват сам человек, а не обстоятельства, не люди, окружавшие его. И ему нет оправдания. Он становится «добычей смрадной» сатаны, который превращает его в живой труп, обреченный на вечную жизнь. Громадный пушкинский символический образ «живого трупа» — «всемирного врага» — был предупреждением человечеству.

Символические образы-мифы позволяли Пушкину решать всемирные проблемы, объяснять условия жизни человека и его борьбу за самосохранение в окружении бесовского мира. Так на новом этапе пушкинской эволюции появляются образы, известные нам по стихотворению «Бесы». Бесовское царство, бесовское кружение метели, сбивающей человека с пути, всю жизнь преследовало Пушкина. Изображая его, он объяснял день сегодняшний и день завтрашний. Тем самым «Подражание итальянскому» закономерно входило в цикл (под номером III), в котором глубоко личные, исповедальные темы перевоплощались в темы всемирные.

Настойчивое использование Пушкиным в стихотворениях последнего цикла евангельских образов-символов для

выражения насущных и важных современных явлений и идей было оценено последующими поколениями русских писателей — стоит назвать лишь имена Достоевского и Толстого. Непосредственным и своеобразным комментарием к «Подражанию итальянскому» может служить «предание» Салтыкова-Щедрина «Христова ночь».

В предании рассказано о воскресении Христа, о его учении, о его помощи людям. Христос изображается как защитник угнетенных: «Воскрес поруганный и распятый бог! воскрес бог, к которому искони огорченные и негодующие сердца вопиют: господи, поспешай!» Христу навстречу вышли «люди плачущие, согбенные под игом работы и загубленные нуждою». «Всех их он видел с высот Голгофы, как они метались вдали, окутанные сетями рабства, и всех он благословил, совершая свой крестный путь, всем обещал освобождение». Христу, говорится в предании, поверили угнетенные, потому что проповедь его «заключает в себе правду, без которой вселенная представляет собой вместилище погубления и ад кромешный».

Пушкин преодолевает давнюю традицию ориентации на античную мифологию — она все более приобретала элитарный характер. Евангельские образы-символы были хорошо известны массам — это знал Пушкин, об этом писал он, это понимали все русские писатели. Благодаря своей многозначности они обладали способностью наполняться нужным поэту содержанием. Факт использования этих образов — свидетельство важного процесса поиска и выработки поэтического языка, исполненного энергии и силы правды, доступного широким человеческим массам, обладавшего способностью вселять людям веру в собственные силы, укреплять сердце человека, живущего в «аде кромешном». Этот язык и создавал стилевое единство стихотворений цикла — «Памятник» и «Отцы пустынноики», «Мирская власть» и «Из Пиндемонта».

Заканчивая «предание», Салтыков-Щедрин так же, как и Пушкин, воскрешает Иуду! Вряд ли можно сомневаться в том, что автор «предания» знал пушкинское стихотворение. Но в то же время ясно, что пользовался он или другим апокрифом, или другим сюжетом (например, об Агасфере) — у Пушкина предателя-ученика воскрешает сатана, у Салтыкова-Щедрина — Христос, осуждая его на жизнь. Он отнял у него возможность спасения, сказав ему: «Я всем указал путь к спасению, но для тебя, предатель, он закрыт навсегда». Будешь жить среди людей,

даже сможешь творить добро, но, говорит Христос, «добро это отравит души благодетельствованных тобой». Нет прощения предательству: «Будь проклят, предатель! возопиют они: будь проклят и ты; и все дела твои!» «Живи, проклятый! и будь для грядущих поколений свидетельством той бесконечной казни, которая ожидает предательство».

«Предание» все обращено к своему времени. Оттого оно и кончалось многозначительной констатацией факта: «И ходит он до днесь по земле, рассеивая смуту, измену и рознь»¹.

Пушкинское «Подражание итальянскому» еще и еще раз свидетельствует о поразительной чуткости поэта к запросам своего времени, о его смелости в использовании и обогащении уже давно известных образов, в изобретении новых средств выражения выстраданных истин. В том же 1836 году Пушкин так определил сложность рождения нового, сочетания того, что было, с тем, что только происходит и обнаруживает себя:

«Но всё уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности».

Мысли, поэтически раскрытые и выраженные в стихотворениях последнего пушкинского цикла, оказывались разнообразными до бесконечности, новыми и нужными людям. Цикл был обращен в будущее, он открывал первую страницу новой книги. Пушкину не суждено было ее завершить. Но начатое им было принято и развито его наследниками и продолжателями.



¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч., т. 16. М., 1937, с. 231, 235.

Оглавление

В в е д е н и е

Особенности идейного и эстетического развития Пушкина в последний период (1833—1836). Начало массовых публикаций произведений Пушкина после его гибели в 1837 году, их роль в литературной жизни конца 1830-х годов. Перелом в воззрениях Белинского на Пушкина. Вопросы преемственного развития литературы — освоения открытий Пушкина его наследниками

3

Г л а в а п е р в а я

«ИСТОРИЯ ПУГАЧЕВА» и ПОЭМА «АНДЖЕЛО». Закономерность восстания и трагедия русского бунта. Документальное и художественное начало в «Истории». Фольклоризм образа Пугачева. Пушкинская концепция роли дворянства в общественной жизни и ее эволюция. История интерпретации поэмы «Анджело». Испытание Анджело властью у Шекспира и испытание власти у Пушкина. Проблема милости в творчестве Пушкина. «Сказка о рыбаке и рыбке»

21

Г л а в а в т о р а я

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПУШКИНА. Система символов в поэме «Медный всадник». «Сказка о золотом петушке». «Пиковая дама» — фантастическое и символическое в повести. Позиция Автора и роль эпиграфов. Система образов-символов в повести (Графиня и Германн, Париж и Петербург и т. д.)

143

Г л а в а т р е т ь я

ПОСЛЕ БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ 1833 ГОДА. «Путешествие из Москвы в Петербург». Повествователь и Автор. Спор с Радищевым. «Кирджали». Народ и аристократия в национально-освободительной борьбе. Борьба за свободу и нравственное преображение героя. «Песни западных славян». Время создания цикла. Нравственное начало и эстетическое своеобразие «Песен». Почему Достоевский называл «Песни» шедеврами Пуш-

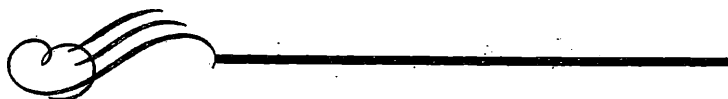
кина? «Путешествие в Арзрум». Является ли «Путешествие» сатирой? Тема поэта. Почему «Путешествие» было написано именно в 1835 году? Декабристы в творчестве Пушкина — «Евгений Онегин», «Русский Пелам», «Путешествие в Арзрум». «Путешествие» и «Пир Петра Первого». Общественная ситуация, определившая написание «Пира» (Указ Николая I от 14 декабря 1835 года); политический смысл стихотворения

256

Глава четвертая

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» и ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ. Исторический роман нового типа. Межуарист Гринев и позиция Автора. Народ в романе. Образ Пугачева. Капитан Миронов и Савельич. Диалоги в «Капитанской дочке». Что определило название романа? Образы-символы романа и проблемы будущего России. Поэт и народ, две России, нравственные проблемы в последнем поэтическом цикле. «Подражание итальянскому». Оригинальность в переработке итало-французского оригинала. Обращенность поэтического цикла в будущее; начало нового периода творчества Пушкина

347



*Георгий
Пантелеймонович
МАКОГОНЕНКО*

*Творчество
А. С. Пушкина
в 1830-е годы
(1833—1836)*

Редактор *Т. Медьникова*
Художественный редактор *В. Курьянов*
Технический редактор *И Литвина*
Корректор *Л Никульшина*

ИБ № 2704

Сдано в набор 09.06.81 Подписано в печать 29.03.82. М 18993,
Формат 84x108 1/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Литературная».
Печать высокая. 24,36 усл. печ. л. 24,36 усл. кр.-отт. 25,08 уч.-изд. л.
Тираж 50 000 экз. Заказ № 1965. Цена 1 р. 80 к. Ордена Трудового
Красного Знамени издательство «Художественная литература»,
Ленинградское отделение 191186, Ленинград, Д 186, Невский пр.,
28. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного
Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение
«Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.