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

ПРОБЛЕМЫ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

ЛЕНИНГРАД
1975

Материалы сборника подготовлены преподавателями кафедры литературы Псковского педагогического института при участии учёных Ленинграда, Новгорода, Риги, Тарту.

Редакционная коллегия:

Е. А. Маймин (отв. редактор), М. Т. Ефимова, Э. В. Слинина, Л. И. Вольперт, Ю. Н. Чумаков.

Заказы на сборник направлять по адресу: г. Псков, пл. Ленина, педагогический институт им. С. М. Кирова.

Ю. Н. ЧУМАКОВ.

ДОН ЖУАН ПУШКИНА

Среди пьес болдинского цикла «Каменный гость» представляет особенную трудность для истолкования. Драма не была обойдена вниманием исследователей, а каждое новое прочтение не только описывает смысл, но самим описанием нечто прибавляет к нему. Кроме того, истолкования «Каменного гостя» осложняются широким фоном иных художественных воплощений «вечного» образа Дон Жуана[1]. Наконец, пушкинская версия представляет собой высочайшую ступень поэтичности. Все это привело к такому обилию разнообразных читательских впечатлений и научных оценок пьесы, что самый краткий их обзор превращается в один из способов предварительного анализа.

Первое развернутое истолкование «Каменного гостя» принадлежит В. Г. Белинскому, считавшему пьесу «лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина»[2]. Рассмотрев персонажей в аспекте фабулы, критик отметил «широкость и глубину души» Дон Гуана, но, вместе с тем, и его «одностороннее стремление», которое «не могло не обратиться в безнравственную крайность». Ему импонировал мужественный и дерзкий герой, способный на искреннюю страсть, хотя он признает, что «оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же»[3]. Эмоциональный анализ Белинского оказался настолько синтетичным, что на него позже опирались самые противоречивые оценки.

Сжатую характеристику Дон Гуана дал Ап. Григорьев, который, оставив иноземным обольстителям сладострастие и скептицизм, заметил, что «эти свойства обращаются в создании Пушкина в какую-то беспечную, юную, безграничную жажду наслаждения, в сознательное даровитое чувство красоты... тип создается... из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки с прожигаемою жизнию, какой-то

---

[1] См.: И. М. Нусинов. История образа Дон Жуана. В его кн.: Пушкин и мировая литература. М., «Сов. писатель», 1941.

[2] Г. В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., АН СССР, 1955, стр. 569.

[3] Там же, стр. 570, 575.

безусталой гоньбы за впечатлениями — так что чуть впечатление принято душою, душа уже далеко...»[4].

Впоследствии дореволюционное литературоведение стало развенчивать Дон Гуана в моральном плане. Блистательные качества пушкинского героя померкли в истолкованиях сторонников самых различных направлений[5]. «Распутник, одержимый ненасытимой жаждой наслаждений» (А. К. Бороздин), кощунственно бросает вызов загробному миру и получает должное возмездие. На общем осуждающем фоне лишь изредка возникают иные мнения. Н. Котляревский считал приход статуи слишком жестокой карой для «проказника»[6]. Д. Дарский воспел солнечную, буйную и невинную природу Дон Гуана, назвав его фавном, а Дону Анну — нимфой[7].

Традиция развенчания продолжалась после революции с новых точек зрения. Дважды была описана композиция «Каменного гостя»[8].

И. Д. Ермаков на основе фрейдизма обнаружил у Дон Гуана «эдипов комплекс», представив его слабохарактерным существом, подхваченным стихийной силой бессознательного. Герой, непрерывно действуя, вытесняет из своего сознания предчувствие неминуемой гибели. Д. Д. Благой, увлеченный тогда социологическими идеями и считавший Пушкина выразителем кризиса дворянского класса, находил в «Каменном госте» дух «извращенности и упадничества». Новая трактовка, привлекающая своей проблемностью, появилась лишь в последней монографии Д. Д. Благого о Пушкине[9].

Столетие со дня смерти Пушкина (1937) отмечено сшибкой взаимоисключающих мнений о герое пьесы. Вот две оценки, появившиеся почти одновременно:

«Пришел командор, взял Дон Гуана за шиворот, как напакостившего щенка. И щенок, визжа от испуга, кувырком полетел в преисподнюю»[10].

«...Пушкин безоговорочно оправдывает «импровизатора

---

[4] Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 174. В другом месте критик сравнивает «с самыми могучими типами... вечно жаждущую жизни натуру Дон Жуана» (там же, стр. 181).

[5] П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2, СПб, 1873; А. К. Бороздин. А. С. Пушкин. Пг., 1914; Д. Н. Овсянико-Куликовский. Собр. соч., т. 4. СПб, 1909. и др.

[6] Н. Котляревский. «Каменный гость». В кн.: Пушкин. Собр. соч., т. 3. СПб., изд. Брокгауз и Ефрон, 1909.

[7] Д. С. Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.

[8] И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М. — Пг., ГИЗ, 1923; Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М., «Федерация», 1929.

[9] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Сов. писатель», 1967.

[10] В. В. Вересаев. Второклассный Дон Жуан. — Красная новь, 1937, № 1, стр. 176.

любовной песни», полного радости жизни, не страшащегося вызвать смерть в свидетели своего земного наслаждения»[11].

Осуждение Дон Гуана, достигшее предела в образном представлении В. В. Вересаева, в дальнейшем теряет свою привлекательность. Работы, где герой развенчивается, появляются все реже[12]. Зато почти взрывную силу приобрела его апологетика, когда, вслед за А. Пиотровским, страсть героя определялась как свободное, законное и красивое чувство, освобождающее человека эпохи Возрождения от окаменевших догм средневековья[13]. В более поздних работах крайности апологетики смягчаются, хотя и здесь Дон Гуан предстает «полностью переродившимся под влиянием внезапно нахлынувшего и дотоле неведомого ему чувства»[14].

Вместе с тем, с середины 1930-х годов в связи с углубленным текстологическим и сравнительным изучением пушкинской драмы возникает широкая синтетическая концепция, избегающая односторонности в оценке Дон Гуана[15]. Еще В. Г. Белинский, цитируя любовные монологи третьей сцены, писал: «что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе»[16]. В этом плане и развернулось новое воззрение, которое короче всего укладывается в формулу Г. А. Гуковского: «Дон Гуан у Пушкина не осужден и не прославлен — он объяснен»[17].

Сравнение различных истолкований «Каменного гостя» и его главного героя не позволяет отдать предпочтение ни одной из концепций как единственно верной, вполне соответ-

---

[11] А. Пиотровский. «Маленькие трагедии» Пушкина. В кн.: Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., «Искусство», 1969, стр. 139—140.

[12] См. напр.: Б. А. Кржевский. Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины. В его кн.: Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., Гослитиздат, 1960; Н. Н. Фатов. Проблема маленьких трагедий Пушкина. В сб.: Пушкин на юге, т. 2. Кишинев, «Штиинца», 1961.

[13] Н. Н. Арденс. Драматургия и театр. М., «Сов. писатель», 1939; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., «Искусство», 1940. См. также Г. А. Лапкина. Идеи и образы маленьких трагедий Пушкина на советской сцене. В сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. V. Л., «Наука», 1967.

[14] Д. Л Устюжанин. «Маленькие трагедии». — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., «Просвещение», 1969, стр. 111, см. также: А. Г. Гукасова. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., «Просвещение», 1973.

[15] Б. В. Томашевский. «Каменный гость». В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., АН СССР, 1935; его же. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер. В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии, кн. 1. М.—Л., АН СССР, 1936; С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия. В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., АН СССР, 1941; Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., АН СССР, 1953; Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, (1826—1830) и др.

[16] В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 573.

[17] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 301.

ствующей «замыслу» Пушкина и т. п. Оно лишний раз демонстрирует неопределенность смысла истинно поэтического произведения, которое не дает возможности описать все стороны или грани своего содержания. Настоящая работа ставит целью просмотр нескольких структурных и внеструктурных уровней «Каменного гостя» с тем, чтобы главный персонаж был освещен с разных точек зрения.

В рабочих записях, планах, письмах Пушкин называет свою пьесу «Дон Жуан», что было тогда самым распространенным названием для литературных и музыкально-драматических вариаций на тему испанской легенды. Так назывались наиболее значительные произведения Мольера, Моцарта, Гофмана, Байрона. Все они были известны Пушкину. Однако сам он выбрал в конце концов другой вариант названия — «Каменный гость». Оно также не было оригинальным; по словам Б. В. Томашевского, «Пушкин просто заимствовал свое название у старого перевода пьесы Мольера»[18].

Тем не менее, соприкосновение с вполне оригинальным текстом Пушкина переосмыслило общепринятое название, которое, получив новые ореолы значений, стало возвращать и усиливать их в самом содержании. Название «Каменный гость» стало, таким образом, точкой пересечения внутри- и внеструктурных функций.

В. Г. Белинский напрасно осуждал явление статуи. Без связи с легендой, без опоры на историко-культурную традицию невозможно было бы выявить свое, неповторимо-пушкинское. Название подсказывало, что все будет, как всегда, постоянно и неизменно, что, хотя Дон Гуан Пушкина — образ весьма необычный в пределах своего типа, командор все равно явится. Пушкин, действительно, вряд ли знал название самой первой драматической обработки легенды, написанной Тирсо де Молиной, — «Севильский озорник или Каменный гость», но он с большим художественным тактом ориентировал свою пьесу на вторую часть традиционного названия[19]. Дон Гуан еще до начала пьесы попадал в фигуру умолчания, минусировался. Предпочтение, сделанное Пушкиным в традиционной альтернативе, достаточно знаменательно.

Внеструктурные связи названия значимы и в более узкой сфере, в контексте драматического цикла Пушкина. Здесь подчеркивается контрастная структура названий («Скупой

[18] Б. В. Томашевский. «Каменный гость», стр. 557. У Мольера было двойное название, вторая часть которого переводилась в традиционной манере.

[19] Пушкин вообще избегал двойных заглавий, возможно, из соображений лапидарности. Поэтика заглавий Пушкина совершенно не исследована, да и проблема в общем виде начинает ставиться лишь в самое последнее время. Из старых работ можно указать на брошюру: С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавий. М., «Никитинские субботники», 1931.

рыцарь», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери»), обозначение скрытого и вдруг взрывающегося конфликта, противоречия, несовместимости. Название «Дон Жуан» стилистически выпадало бы из контекста. «Каменный гость» же хорошо вписывается в общую значимость цикла, закрепленную принятым в пушкинистике названием того же свойства — «Маленькие трагедии»[20].

Внетекстовые отношения названия подкрепляются внутритекстовыми. Словосочетание «Каменный гость», как в фокусе, сгущает в себе нечто угрожающее, гибельное и даже ироническое. Чем дальше развертывается содержание пьесы, тем очевиднее мрачная тень заглавия ложится на искрометную стихию жизни, любви и счастья. Дон Гуан, полный радужных надежд, появляется у кладбища Антоньева монастыря, но только что прозвучали каменные слова названия и иронический итальянский эпиграф «О любезнейшая синьора великого командора!.. Ах, хозяин!». Герой еще только собирается лететь «по улицам знакомым ||Усы плащом закрыв, а брови шляпой»[21], но романтический блеск его натуры, его упоение и счастье — все заранее перечеркнуто. Такому «внедрению» заглавия в образную ткань пьесы способствует ее стиховая форма, которая в «Каменном госте» особенно органична и проницаема для взаимоосвещения всех элементов художественной системы.

Композиционно-смысловые отношения названия к сюжету пьесы способствуют созданию в ней образа Испании, о присутствии которого нет единого мнения. Б. В. Томашевский считал, что Пушкин избегал местного колорита, и «в «Каменном госте» нет ничего сверх... общих мест»[22]. А. А. Ахматова, напротив, воспринимала, что «это Испания, Мадрид, Юг»[23]. Специфически испанское в пьесе все-таки есть, иначе можно усомниться в «всемирной отзывчивости» Пушкина. Дело даже не столько в поединках, вдовьем ритуале, южной ночи и т. п., сколько в умении поэта постичь глубину художественного миросозерцания испанца, когда ощущение близкого соседства смерти придает обычным жизненным переживаниям напряженную страстность и мрачную

[20] Надо заметить, что это заглавие, хотя и принадлежит самому автору (см. письмо П. А. Плетневу от 9 декабря 1830), является в достаточной степени произвольным и даже «неправильным» (Ю. Н. Тынянов). Пушкин предполагал четыре варианта названия цикла: драматические сцены, драматические изучения, опыты драматических изучений, драматические очерки. Возможно, какое-то из них следует принять.

[21] Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 тт., т. VII, АН СССР, 1948, стр. 137. В дальнейшем все отсылки к этому изданию даются в тексте (римская цифра — том, арабская — страница).

[22] Б. В. Томашевский. «Каменный гость», стр. 575.

[23] А. А. Ахматова. «Каменный гость» Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 2, М.—Л., АН СССР, 1958, стр. 192. С Ахматовой солидаризируются Д. Д. Благой, Б. А. Кржевский, А. Г. Гукасова.

приподнятость[24]. Каменный гость как будто всегда стоит за плечами.

В то же время чисто испанская черта, заключающаяся в опасной близости любви и смерти, оказывается чертой поэтически всеобщей и поэтому подчеркивает острейший лиризм пьесы. По словам А. А. Ахматовой, «перед нами — драматическое воплощение личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта»[25]. Обстоятельства жизни Пушкина, события русской и европейской истории в 1830-м году подверстываются друг к другу таким образом, что через ряд опосредований могут быть соотнесены с названием пьесы. Образ Каменного гостя не только для Дон Гуана, но и для его автора — символическое обобщение как жизненной судьбы поэта, так и двигательной силы истории.

В очень расширительном смысле схема конфликта «Каменного гостя» лежит в основе всего мироощущения Пушкина в 1830-м году. «Какой год! Какие события! Известие о польском восстании меня совершенно потрясло», — пишет поэт Е. М. Хитрово 9 декабря 1830 г., в тот же день, когда писал П. А. Плетневу о творческих результатах болдинского сидения. Письмо к Е. М. Хитрово заканчивается так: «Народ подавлен и раздражен. 1830-й год — печальный год для нас! Будем надеяться...» (XIV, 422, подлин. на фр. языке). В год, когда юный Лермонтов пишет о «черном годе» («Предсказание»), когда Тютчев возвещает о «роковых минутах» мира («Цицерон»), Пушкин, вероятно, глубже всего понял, что люди живут в социально разорванном обществе, что в трагической поступи истории на каждой стороне есть своя «правда», не совместимая с «правдой» другой стороны[26]. То, что позже выявится отчетливей в «Медном всаднике», намечается уже в «Каменном госте».

Жизнь Пушкина в это время все более осложнялась под давлением каменно-бездушного режима Николая I. Без конца следуют выговоры и всевозможные запреты от Бенкендорфа: «Государь император заметить изволил, что Вы находились на бале у французского посла во фраке, между тем как все прочие приглашенные в сие общество были в мундирах» (XIV, 61). «Спешу уведомить Вас, что его императорское величество не соизволил удовлетворить Вашу просьбу о разрешении поехать в чужие края, полагая, что это слишком расстроит Ваши денежные дела, а кроме того

[24] Эта особенность видна во всей испанской литературе от Хорхе Манрике до Федерико Гарсии Лорки, Хосе Антонио Сунсунеги и др. Ее глубоко постиг Эрнест Хемингуэй.

[25] А. А. Ахматова. Указ. соч., стр. 195.

[26] См.: Ю. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962.

отвлечет Вас от Ваших занятий» (XIV, 398, подлин. на франц. языке). «К крайнему моему удивлению, услышал я,... что Вы внезапно рассудили уехать в Москву, не предваря меня...» (XIV, 70). «Что касается Вашей просьбы о том, можете ли Вы поехать в Полтаву для свидания с Николаем Раевским,... его величество соизволил ответить мне, что он запрещает Вам именно эту поездку...» (XIV, 403, 404, подлин. на франц. языке). В промежутке между благосклонно-полицейскими поучениями Пушкин пишет: «Простите, генерал, вольность моих сетований, но ради бога благоволите хоть на минуту войти в мое положение и оценить, насколько оно тягостно. Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать» (XIV, 403, подлин. на франц. языке). То, о чем не думает Дон Гуан, хорошо знает его автор.

Сложные чувства испытывает Пушкин в связи с предстоящей женитьбой, которая привлекает и страшит. Скоро выйдет «Борис Годунов», и обнаружится непонимание современниками зрелого творчества поэта. Начнутся клевета и травля, отеческие заботы царя и его подручных удвоятся и утроятся, и в конце концов Пушкину придется выбирать между капитуляцией и пистолетом Дантеса. Именно в 1830-м году Пушкин особенно сильно ощутил ту непреодолимую преграду, которой он как бы бросил вызов творчеством болдинской осени. Кругом запреты и карантины, но в поэзии — «тайная свобода» и раскованность. Непреложные внешние обстоятельства и сила противостоять им творчески и личностно — вот что разнообразно воплотилось в произведениях конца года вообще, и в «Каменном госте», в частности.

Лиризм пьесы заключается и в том, что заглавие, причем связанное именно с пушкинским сюжетом, притягивает многие стихотворения Пушкина, порой даже ранние. Так в послании 1817 года «К молодой вдове» юный поэт пишет:

...О бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать?
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать?
< . . . . . >
Спит увенчанный счастливец;
Верь любви — невинны мы —
Нет!.. разгневанный ревнивец —
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день[27]. (I, 241, 242).

[27] А. А. Ахматова приводит эти стихи (указ. соч.) в аналогичном смысле. Параллель к тому же отчетливей показывает, что образ доны Анны осложнен мотивом «Матроны Эфесской» (Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 213).

«Треугольник» «Каменного гостя», как видно, занимал Пушкина еще задолго до пьесы, но тогда тема решалась прямо противоположно. Стихотворение полно безоблачной радости, безусловного права на земное счастье, неверия в призраки прошлого. Юность пренебрегает властью внешнего мира. В 1830-м году Пушкин уже знает, что прошлое возвращается, висит мертвым грузом и требует расплаты (дела об «Андрее Шенье», «Гавриилиаде» и пр.). В кругу «Каменного гостя» можно прочитать также «Предчувствие», «Воспоминание» (оба 1828), «Заклинание», «Для берегов отчизны дальной», «Мадона» (все 1830).

Возможны и более интимные параллели — с письмами Пушкина. По словам Е. А. Маймина, «переписка служила для Пушкина школой мастерства, сферой художественного опыта, источником стилевых заготовок»[28]. Сохранились два черновых наброска писем, обращенных поэтом к Каролине Собаньской в начале 1830 года. Оба они, с одной стороны, характеризуют самого Пушкина в манере писать женщинам, которые ему нравились, а с другой, — как показали Т. Г. Цявловская и А. А. Ахматова[29], являются стилевыми парафразами на темы VIII главы «Евгения Онегина» и «Каменного гостя». Если верно, что поэт персонифицировал свои черты сразу в Моцарте и Сальери, то здесь он выявляет свойства и безудержно увлеченного Дон Гуана, и мрачноватого резонера — Дон Карлоса. Вот несколько параллельных отрывков:

...Этот день был решающим в моей жизни.

Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с вашим; я рожден, чтобы любить вас и следовать за вами...

...Вы смеетесь над моим нетерпением, вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания, итак я увижу вас только завтра — пусть так. Между тем я могу думать только о вас. (XIV, 399, 400, подл. на франц. яз.).

...Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово счастье.
...Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.
...Еще не смею верить,
Не смею счастью моему предаться...
Я завтра вас увижу! — и не здесь
И не украдкою! (VII, 157, 158)

...А вы, между тем, по-прежнему прекрасны... Но вы увянете; эта красота когда-нибудь <?> покатится вниз как лавина. Ваша душа некоторое

[28] Е. А. Маймин. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. В кн.: Пушкинский сборник. Псков. 1962, стр. 80.

[29] См.: Т. Г. Зенгер. (Цявловская). А. С. Пушкин — три письма к неизвестной. В сб.: Звенья, II. М.—Л., «Academia», 1933; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. — Вопросы литературы, 1970, № 1.

время еще продержится среди стольких опавших прелестей. (XIV, 400, 401, подлин. на франц. яз.).

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть...
...Но когда
Пора пройдет; когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты? (VII, 148)

Таким образом, название пьесы, опосредованное сюжетными эпизодами, тесно связывается с духовной сферой ее автора. В названии пересекаются внетекстовые и внутритекстовые планы, историко-социальные и лирико-психологические линии. Оно символизирует, сгущает, фокусирует чрезвычайно драматический смысл, омрачая затем самые изящные и беспечные сцены. Ассоциации названия дают возможность объектированному образу Дон Гуана сильнее отсвечивать субъективно-лирическими красками.

В стиховой композиции «Каменного гостя» особенно значимы множественные взаимосвязи между четырьмя сценами пьесы. Пушкин искусно организовал драматическое действие во времени и пространстве, соблюдая меру и пропорцию в отношении частей. Смежные сцены (1 и 2, 3 и 4) тесно связаны между собой по времени, благодаря чему пьеса делится на две половины. Первая половина (1 и 2 сцены) длится приблизительно пять — шесть часов сценического времени, включая антракты между сценами. Действие пьесы начинается к вечеру, за разговорами персонажей постепенно темнеет. Это видно из реплик Дон Гуана, обрамляющих первую сцену:

Дождемся ночи здесь... (VII, 137)
...Однако, уж и смерклось.
Пока луна над нами не взошла
И в светлый сумрак тьмы не обратила,
Взойдем в Мадрит. (VII, 143)

Вторая сцена по времени непосредственно продолжает первую. Вот реплики из обеих сцен:

Лепорелло.
...Теперь, которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?
Дон Гуан.
О Лауру!
Я прямо к ней бегу являться. (VII, 140)
< . . . . . >
Гость.
...Лаура, спой еще.
Лаура.
Да, на прощанье,
Пора, уж ночь. (VII, 146)
< . . . . . >
Как небо тихо;

Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...
(Стучат)
Дон Гуан.
Гей! Лаура! (VII, 148)

Дополнительное значение в сценах приобретает образ лунной ночи. Неизвестно, представлял ли Пушкин семантический ореол луны в испанской литературе, но здесь могло сыграть роль интуитивное чувство. Луна ассоциативно обозначает смерть.

Вторая половина «Каменного гостя» (3 и 4 сцены) строится относительно времени по тому же плану, но слегка варьированному. Третья сцена отделена от второй несколькими сутками внесценического времени, что выясняется из первого монолога Дон Гуана («Я скрылся здесь — и вижу каждый день Мою прелестную вдову...»). Снова Антоньев монастырь, и снова вечер. Правда, прямого указания на время дня нет, но его нетрудно установить косвенно, по содержанию пьесы, а также из общих принципов поэтики Пушкина в драматическом цикле: лапидарности, равновесия, повторов. Дон Гуан знает, когда Дона Анна должна появиться на кладбище («Пора б уж ей приехать...»). Между тем, в первой сцене она приезжала вечером, и это заранее знал монах, ожидавший ее («Сейчас должна приехать Дона Анна на мужнину гробницу»). Вряд ли вдова меняла время своего визита. Во-первых, это был ежедневный ритуал, во-вторых, в средние века время в быту отсчитывалось не по часам, а по частям суток, по удару колокола, и закат солнца был постоянной и заметной временной границей. Наконец, Дона Анна назначает герою свидание на другой день. По ее реакции на любовное признание «Дона Диего», она могла бы назначить встречу и на сегодня, если бы в этот момент было утро. Время действия четвертой сцены указывается в третьей:

Дона Анна.
Завтра
Ко мне придите...
Я вас приму, но вечером, позднее...
...Завтра
Я вас приму. (VII, 157, 158)

Эти «завтра» и «вечером позднее» весьма значимо повторяются в третьей сцене еще не раз [30].

Обе половины пьесы, следовательно, связаны внутри себя одинаковым ходом времени. Содержательно и то, что дважды повторяется движение от вечера к ночи.

---

[30] Этим, кстати, подсказывается, что в день последней встречи с Дон Гуаном Дона Анна уже не приезжала «на мужнину гробницу». Тем понятнее гнев Командора и его страшный приход.

Однако обе эти части не обособлены друг от друга. Напротив, они сцеплены между собой перекличкой нечетных и четных сцен (1 и 3, 2 и 4). Пьеса по структуре напоминает строфу стансов, состоящую из двух отчетливых полустроф. Сцены, подобно стихам, перекрестно «рифмуются», углубляя принципы стиховой композиции в драматическом жанре.

Действие первой и третьей сцен происходит с незначительным изменением в одном и том же месте — на кладбище Антоньева монастыря. Вторая и четвертая сцены идут в домах («Комната. Ужин у Лауры», «Комната Доны Анны» — построение по принципу сходства — разницы). Чередование сцен дважды повторяет движение от разомкнутого к замкнутому пространству, причем в соединении с временем образуются сочетания: вечер — открытость, ночь — замкнутость [31].

Сцены «рифмуются» не только пространственно, но и ситуативно [32]. В первой сцене Дон Гуан пробирается в Мадрид, стараясь остаться неузнанным; он вспоминает об умершей Инезе. В третьей — он переодевается отшельником, скрывая свое имя; вспоминает об убитом им командоре. Инеза и командор получают краткие и точные портретно-психологические характеристики. В количестве и группировке персонажей наблюдаются композиционные повторы. В первой сцене сначала присутствуют Дон Гуан и Лепорелло, затем к ним присоединяется монах и проходит Дона Анна. Ее проход (жест) значимей, чем короткая реплика (ср. последующее обсуждение ее внешности, «узенькую пятку» и пр.). В третьей сцене центральное место занимает объяснение героев, после ухода Доны Анны появляется Лепорелло, а затем обнаруживает себя мимикой и кивком (жест) четвертый персонаж — мраморный командор. Вариативные различия сцен лишь подчеркивают их сходную структуру.

Гораздо глубже перекличка второй и четвертой сцен, которые повтором ситуации, напряженным взаимоосвещением образуют один из важнейших аспектов смысла «Каменного гостя». Исследователи (Б. П. Городецкий, Д. Л. Устюжанин и мн. др.) отмечают контрастность сцен, но смысловые контрасты возникают на общей структурной основе. Увлеченный Лаурой, Дон Карлос гибнет в ее комнате от руки Дон Гуана.

[31] Соотнесенность разомкнутого и замкнутого пространства — один из важных композиционных приемов в лирике Пушкина («Зимний вечер», «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне...» и мн. др.) — применяется здесь и в лирической драме. Чередование «пространств» — семантическое наведение на тесноту могилы, которое, однако, осложняется тем, что разомкнутое пространство как раз и есть кладбище (ср., «зев могильной пропасти» в «Осени»). Подобно этому ночь смерти оказывается лунной. Интересны также контрастные жесты второй и третьей сцен из замкнутости в разомкнутость («Приди, открой балкон») и наоборот («Решетка заперта»).

[32] «Первая и третья мужские сцены, вторая и четвертая — женские (любовные) — как бы две мужские и две женские рифмы», — писал И. Д. Ермаков в 1923 году (Указ. соч; стр. 112 примеч.).

Влюбленный Дон Гуан гибнет в комнате Доны Анны от руки командора. Сцены связываются еще и тем, что Дон Карлос — родной брат командора[33]. Поединки структурно сходны, но семантически перевернуты. Всякий раз побеждает предшественник, приходящий позже соперника в любви. Финал второй сцены является своеобразной полуразвязкой, предваряющей и мотивирующей развязку. Повышенная значимость второй сцены обусловлена еще и тем, что она сюжетно оригинальна у Пушкина. Д. Д. Благой прав, возражая критикам, которые «находили ее излишней, нарушающей единство действия»[34]. «Чистое» единство, конечно, нарушается, но вторая сцена, тормозя основное действие, многое ему прибавляет, так как создает глубокий сравнительный план. Пушкин нарушил единство внешнего действия ради интенсивности действия внутреннего.

Значимость второй сцены обычно выводится из сопоставления образов Лауры и Доны Анны. Б. П. Городецкий справедливо писал, что «с введением в трагедию образа Лауры» пьеса «основывалась уже не на чувствах героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны командора, но на резко контрастном противопоставлении характера более раннего чувства Дон Гуана к Лауре, с одной стороны, и нового — и последнего чувства его к Доне Анне — с другой».[35] Однако исследователь слишком ограничил смысл сопоставления, сведя его к тому, что Лаура подчеркивает исключительность нового чувства героя. Впрочем, сравнивать двух героинь в ущерб Лауре стало едва ли не общим местом (Б. А. Кржевский, Д. Л. Устюжанин и др.).

В пьесе Лаура и Дона Анна не встречаются, не знают друг о друге, их главная роль — освещение драматических противоречий в характере и судьбе Дон Гуана. Но эти противоречия, спроецированные на двух героинь, не могут быть четко разделены по признакам «плохо» — «хорошо». Полюбив Дону Анну, Дон Гуан открывает в себе много нового и прекрасного, но и многое теряет, в какой-то мере изменяя самому себе. Нельзя согласиться, что «стихия Дон Жуана и Лауры — это буйство и разгул хищничества и эгоизма»[36]. Лаура ни в чем не уступает Доне Анне, но ее достоинства иного плана, и они даже не совмещаются с достоинствами молодой вдовы. Лаура талантлива, непосредственна, олицетворяет собою карнавально-артистический мир, не знающий каменных усто-

[33] Пушкин вряд ли мог пренебречь столь лапидарной возможностью композиционно-смыслового сцепления. О том, что Дон Карлос — брат командора, прямо не говорится, но «надо же что-то оставить и на догадку читателя» (Д. Д. Благой). В крайнем случае «Дон Карлос, если не брат командора по крови, то брат его по духу» — (А. Г. Гукасова) — см. стр. 17.

[34] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 646.

[35] Б. П. Городецкий. Указ. соч., стр. 289—290.

[36] Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 214.

ев этикета. Дона Анна прекрасна, чиста и целомудренна, но ее покорность, податливость, подчинение ритуалу — не самые лучшие ее стороны[37]. «Вдова должна и гробу быть верна», — говорит героиня, хотя подобная мораль по меньшей мере искусственна, да и для самой Доны Анны в диалоге с Дон Гуаном превращается из прописи в кокетливое прикрытие. Теперь она готова быть навеки верной Дон Гуану. В конце концов, обе героини одновременно и выше, и ниже относительно друг друга, взаимодополняют одна другую, но в Дон Гуане, в его сознании и поведении, их начала слишком далеки и не соединимы. Взаимоосвещение образов Лауры и Доны Анны, будучи одним из главных смыслообразующих мест пьесы, является частью всеобщей, уравновешенной системы соответствий персонажей, эпизодов, сцен.

«Каменный гость» — одно из самых симметричных, четких и замкнутых построений Пушкина. Симметрия и четкость распределения материала также являются смыслообразующим элементом. Строгое равновесие формы обозначает в самом общем виде непреложность и повторяемость обстоятельств, определяющих, казалось бы, произвольные поступки героев.

Однако симметрия в творчестве Пушкина, как и всякого истинного художника, никогда не бывает самоцелью. Избегая схемы, он тонко варьирует расположение частей и эпизодов, а порой сдвигает им же созданное равновесие. В выдающемся произведении «значение возникает не только за счет выполнения определенных структурных правил, но и за счет их нарушения»[38]. Эпизод с гостями Лауры, открывающий вторую сцену, нарушает стройную систему соответствий пушкинской пьесы. Для любой из ее крупных частей можно найти композиционно противостоящий элемент, но для эпизода с гостями — своеобразной сцены в сцене — такого элемента нет, и этот минус-прием, естественно, приобретает особый смысл.

Семантическое наполнение эпизода, взятого отдельно, устанавливается без труда, и это было сделано в свое время[39]. Гораздо интереснее его композиционная функция. Сцена с гостями Лауры — единственная во всей пьесе, где отсутствует Дон Гуан, хотя именно здесь герой получает одну из важнейших характеристик. Главное в эпизоде — атмосфера искусства, поэзии, музыки, которая так непосредственно и вдохновенно возникает в репликах Первого гостя и Лауры, и так родственна душе Дон Гуана. Тема искусства, «как не-

---

[37] По мнению А. А. Ахматовой, Дона Анна «для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» (Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине, стр. 161).

[38] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., «Просвещение», 1972, стр. 121.

[39] См: М. Загорский. Указ. соч.

законная комета в кругу расчисленном светил», свободно пересекает действие драмы, нимало не считаясь с ее строгой композиционной устойчивостью. Она оживляет законченную композиционную симметрию единственным крупным смещением.

Исключительность эпизода объясняется не только функционально, но и генетически. Не вошедший в основное действие, он является зерном, из которого выросла драма. За два года до написания «Каменного гостя» Пушкин оставил в альбоме Марии Шимановской стихи, ставшие позже репликой Первого гостя:

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает;
Но и любовь мелодия... (VII, 145)

Не удивительно, что реализованный замысел оставил позже в стороне свою отправную точку. Любовь — мелодия, но она сопровождается словами Дон Гуана. Упоминание о них приводит к резкой перипетии, когда в действие с бранью вступает Дон Карлос. Поэтический дар и артистизм Дон Гуана — черты, внесенные Пушкиным, и секрет обаяния и неотразимости героя заключается в том, что каждому его слову и жесту сообщается суггестивная сила искусства. Так монолог оболъстителя:

С чего начну? «Осмелюсь» или нет:
«Сеньора»... ба! Что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни... (VII, 153)

возвышается, перекликаясь со словами Лауры:

Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце... (VII, 144)

Развертывая тему искусства, эпизод с гостями Лауры композиционно противопоставлен регламентации остальных сцен. При этом, однако, равновесие и значимая незыблемость построения «Каменного гостя» существенно не нарушается. Смысл урегулированных сцен смыкается с угрожающей значимостью заглавия, а исключение лишь подтверждает правило.

Взаимодействие композиции и сюжета пьесы создает «конфликт двух художественных структур, каждая из которых контрастно выделяется на фоне другой»[40]. Движение событий противостоит статичному соответствию сцен, оно развертывается неравномерно, толчками, то застревая, то стремительно продвигаясь дальше. Сюжету свойственны острые контрасты и перипетии. Линия действия связана прежде все-

[40] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста, стр. 125.

го с Дон Гуаном, и его порывистость определяет развитие сюжета и им определяется.

Первая сцена внешне спокойна, но уже во время экспозиции начинает нарастать внутреннее напряжение (разговор об Инезе). Затем исподволь возникает завязка. Действие развертывается, предваряя дальнейший ход: Дон Гуан собирается «являться» к Лауре и здесь же обнаруживает настойчивое намерение сблизиться с Доной Анной:

Я с нею бы хотел поговорить...
< . . . . . >
Я с нею познакомлюсь... (VII, 142, 143)

Проход Анны вызывает первую перипетию, но гораздо важнее многочисленные внутренние оттенки действия. Приоткрывается почти полное одиночество Дон Гуана, так как он окружен тайными и явными недоброжелателями. Кроме внесценических лиц («семья убитого»), это командор, Дон Карлос, монах и Лепорелло, скрывающий за традиционным брюзжанием слуги неприязнь к своему хозяину: Реплика Лепорелло в конце первой сцены, когда он остается один, откровенно враждебна:

Испанский гранд как вор.
Ждет ночи и луны боится — боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет. (VII, 143)

Еще до этого он вообще не против опустить своего господина в «низ», и это не шутка:

Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море. (VII, 159)

Именно Лепорелло по сути дела провоцирует героя на приглашение каменной статуи в третьей сцене:

Дон Гуан.
Я счастлив!
Я петь готов, я рад весь мир обнять.
Лепорелло.
А командор? Что скажет он об этом? и т. д. (VII, 159)

Даже Дона Анна, не устоявшая перед поэтическими излияниями Дон Гуана, фактически подготовила гибель героя, воздвигнув колоссальный монумент заколотому мужу. Отсутствие симпатии к Дон Гуану со стороны окружающих в значительной степени порождено им самим. Тому виной его однолинейное поведение, поглощенность собой; он раздражает людей и тогда, когда непосредственно их не задевает.

После неторопливой первой сцены вторая по контрасту наполнена резкими поворотами событий. Кульминация здесь — мгновенная и жестокая дуэль, результат которой, однако, не вызывает сомнений. Дон Гуан без труда закалыва-

ет Дон Карлоса, так как последний, будучи рефлектирующим резонером, действует весьма опрометчиво. Дон Гуану, напротив, свойственна привычная и нерассуждающая активность, он хладнокровен и собран в решающие моменты. В связи со смертью Дона Карлоса он произносит слова, предвосхищающие его собственную гибель:

Что делать?
Он сам того хотел. (VII, 150)

Но до развязки еще далеко, и во второй сцене Дон Гуан остается с единственно близким, точнее, доброжелательным к нему существом — Лаурой. Это «своеобразный союз двух родственных натур»[41], они друзья, несмотря на взаимные «измены». Лаура может многое сделать для Дон Гуана, но и ей не дано разрушить его общительного одиночества.

В третьей сцене развертывается основная ситуация: Дон Гуан покоряет Дону Анну. Действие убыстряется и, приближаясь к главной кульминации (приглашение статуи), становится особенно напряженным. Резкая смена настроения Дон Гуана после кивка каменного командора отчеркивает все предыдущее от этого грозного поворота к развязке.

В стремительном и неровном темпе четвертой сцены Дон Гуана быстро влечет к роковому концу. Хотя Дона Анна почти не сопротивляется, действие проходит через несколько перипетий. Психологический поединок персонажей завершается вторжением третьей силы: приглашенная «стать на стороже в дверях», каменная статуя вступает из прошлого прямо в комнату.

По характеру диалога четвертая сцена делится на две части обмороком Доны Анны. В начале идут соразмерные реплики героев, по пять с половиной стихов каждая. Через некоторое время они произносят даже небольшие монологи («Счастливец! он сокровища пустые» и «Диего, перестаньте: я грешу»), но затем ход их мыслей, сшибки взаимных претензий и возражений делаются все отрывочней и тревожней. Дон Гуан хочет открыть свое настоящее имя: для него очень важно снять последнюю маску. Диалог за это время еще раз замедляется: Наконец — признание: «Я Дон Гуан и Я тебя люблю». Реплики укорачиваются, стихи рвутся переносами, Дона Анна падает в обморок, действие почти останавливается. В этот момент сближающего антагонизма герои переходят на «ты». После короткой разрядки, когда герои привыкают к своему новому положению, события развертываются дальше. Дон Гуан произносит последний монолог. За это время Дона Анна приходит в себя, опасная близость отстраняется, они опять на «вы». Нельзя не отметить здесь изысканной психологической игры, которой наградил Дон Гуана в эти рискованные

[41] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, стр. 647.

мгновения Пушкин. Переход к интимному и обратно Дон Гуан делает в какой-то неуловимо прикасающейся манере, ни разу не употребляя прямого «ты», но лишь его косвенные формы («твой», «твоего», «тебя», «вели — умру» и т. д.). У Доны Анны все это гораздо проще («О, ты мне враг — ты отнял у меня...») [42].

С приближением развязки диалог приобретает яркую эмфатичность, реплики снова укорачиваются:

Дон Гуан.
Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где же видно тут обдуманность, коварство?
Дона Анна.
Кто знает вас? — Но как могли придти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.
Дон Гуан.
Что значит смерть? За сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.
Дона Анна.
Но как же
Отсюда выдти вам, неосторожный? (VII, 169)

Здесь, как и в других местах диалога, невозможно провести грань между эффектным обольщением и подлинным чувством. Сбросить все маски для Дон Гуана нужно потому, что он хочет, чтобы его любили в его настоящей сущности — это

[42] Эта манера характерна для самого Пушкина и не раз встречается в его творчестве и письмах. Переход на «ты» и обратно — интересный сразу в бытовом и литературном планах — употреблен в письме Татьяны к Онегину; этой теме посвящено одно «оленинское» стихотворение. («Ты и вы», 1828). Письмо А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 года Пушкин заканчивает так: «Дельвиг мне уже с год ничего не пишет. Попеняйте ему и обнимите его за меня; он вас, т. е. тебя, обнимет за меня — прощай, до свиданья» (XIII, 65). Еще интереснее письмо к А. П. Керн от 20 сентября 1825 года. Вначале Пушкин игриво укоряет Керн за ее кокетство с Алексеем Вульфом: «...а между тем вы на «ты» со своим кузеном, вы говорите ему: я презираю твою мать. Это ужасно; следовало сказать: вашу мать». Конец в совершенно другом стиле: «Ваш совет написать его величеству тронул меня, как доказательство того, что вы обо мне думали — на коленях благодарю тебя за него, но не могу ему последовать» (XIII, 549, 550). Все это гораздо выразительней — графически и психологически — во французском оригинале (je t'en remercie и т. д.) (XIII, 229).

Игра на границе интимного была, видимо, усвоена Пушкиным из галантного стиля французской прозы. Вот как заканчивается одно из писем виконта де Вальмона к маркизе де Мертей: «Ах, почему вы не здесь, чтобы упоение тем, чего я добился, уравновесить упоением обещанной вами наградой? ...Прощайте, как некогда... Да, прощай, ангел мой! Шлю тебе все поцелуи любви» (Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., «Худож. литература», 1967, стр. 425. В серии Библ. всемирн. лит-ры вместе с романом Прево «Манон Леско»). Подобные примеры здесь не единичны, да и все поведение Дон Гуана в четвертой сцене заставляет думать, что его автор хорошо помнил уроки героев Шодерло де Лакло (напр., «опасно проявлять чрезмерную решительность», там же, стр. 359).

знак зрелости. Готовность отдать жизнь — не бравада: он рисковал и до этих слов, а вскоре придется их оправдать. Однако, став самим собой, ощутив высокое и искреннее чувство, Дон Гуан становится максимально незащищенным. Постепенное сокращение реплик диалога как бы подчеркивает градацию взаимного самораскрытия, когда слова уже больше не нужны.

Увлеченная Дона Анна понемногу осваивает ненавистное ей ранее имя. После слова «неосторожный» герой обрадован и потрясен:

Дон Гуан (целуя ей руки).
И вы о жизни бедного Гуана
Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?
Дона Анна.
Ах, если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.
Дон Гуан.
Когда ж опять увидимся?
Дона Анна.
Не знаю,
Когда-нибудь.
Дон Гуан.
А завтра?
Дона Анна.
Где же?
Дон Гуан.
Здесь. (VII, 169—170)

В первой реплике Дон Гуан как бы пытается удержаться на патетической благодарности, но влечение берет верх: снова появляется фамильярное «ты», но опять-таки в притушенной форме. Стихи снова рвутся переносами, вопросы и восклицания углубляют эмфазу. Реплики, увеличившись до трех стихов, снова укорачиваются на строку (3—2—1). Далее счет идет по слогам. Продолжающее ответ, неуверенное «когда-нибудь» вызывает твердое «А завтра?»; слабо парирующее «Где же?» отбито мгновенным «Здесь». Это убывание слогов (4—3—2—1), эти надежды на завтра, которого для них уже никогда не будет, создают сгущающее настроение тревоги, восторга и гибели.

Развертывание действия четвертой сцены свидетельствует об активности и настойчивости Дон Гуана. Но оно же своим прерывистым характером, убыванием объема реплик ассоциирует с образом сужающегося пространства, возникающего в чередовании сцен, и ускоряющегося времени, влекущего под уклон героя.

Вместе с тем, возникает иной аспект сюжета, зависящий от соответствия его с планом композиционной статики. Взятое отдельно, действие выглядит катастрофически стремительным, но, учитывая конфликт с застывшей композицией, трудно отделаться от впечатления, что оно остановлено. Влияние глу-

хой симметрии сцен придает действию и времени, по меньшей мере, двойной, амбивалентный характер. Все это не может не проявиться, в первую очередь, в структуре образа Дон Гуана, которая создается на пересечении сюжетного и композиционного планов. Активность героя сталкивается с замкнутым строем сцен, обозначающих инертность сил прошлого, в том числе, его собственного. В результате трагизм Дона Гуана обусловлен не столько остротой внешних коллизий, не открытыми столкновениями с непредвиденным исходом, сколько некой внутренней заданностью, подправленной воздействием обстоятельств. Герой смел, талантлив, обаятелен, независим, но давление окаменевших догм искажает его гармонические возможности. Он делается односторонним, импульсивным, неумеренным. Его характер в сущности лишен развития, ибо он постоянно попадает в одну и ту же типовую ситуацию «треугольника» (Инеза — ее муж — Дон Гуан, Лаура — Дон Карлос — Дон Гуан, Дона Анна — командор — Дон Гуан). В «треугольнике» всегда кого-то настигает смерть: сначала гибнет Инеза, затем — Дон Карлос, наконец — инициатор и участник всех ситуаций — Дон Гуан, который заодно, видимо, губит и Дону Анну[43]. В схеме «треугольника» погибают все.

Итак, ситуации героя постоянны, движение в них непрерывно, его намерениям никто не препятствует. Лаура немедленно оставляет Дона Карлоса, которого Дон Гуан легко и бездумно убивает; Дона Анна не сопротивляется; командор, которого он сам приглашает, приходит... Жизнь, теряя идею развития и поступательный ход, превращается в фрагменты, и Дон Гуан переходит из одного в другой, опустошенно кружась на месте. Отсюда и возникает это ощущение остановленного действия, так как время приобретает кольцевой характер из-за отсутствия новых событий. Нет настоящей борьбы: либо судьба Дон Гуана полностью предначертана, либо герой находится в пустоте абсолютной свободы, от чего все происходящее кажется подобным сну.

Взаимозависимость и внутреннее противоборство на всех структурных уровнях «Каменного гостя» позволяет увидеть, как отдельные микрообразы, сохраняя свое собственное значение, вплетаются в общий смысл пьесы, аккомпанируют и поддерживают его. Оставляя в стороне опорные уровни сюжета и композиции, исследователь погружается здесь в ассоциативно-эмоциональную сферу, в трудно обозримый лириче-

---

[43] Некоторые считают, что Дона Анна падает в обморок. Текст Пушкина оставляет место для догадок. Возможно все-таки, что героиня погибает. Лаура во время дуэли просто «кидается на постелю». Дона Анна падает дважды: первый раз — обморок. Второе падение семантизируется правилом художественной градации. А. А. Ахматова, впрочем, считает, что для Пушкина ее судьба просто безразлична.

ский поток, из которого можно все-таки сегментировать некоторые части. Таков образ ночи, играющей существенную роль в подтексте пьесы.

О ночи уже говорилось в связи с временем пьесы, но значение образа гораздо шире. В плане лексики он выступает в прямом и переносном смыслах, а порой в нелегко уловимых ассоциативных применениях через более общий образ черноты. Образ ночи тянется через всю художественную ткань «Каменного гостя», мерцает гранями смысла, оказывается одновременно угрожающим и влекущим.

Ночь, которую Дон Гуан ожидает в первой сцене, манит приключениями. Под ее черным плащом герой неузнаваем и счастлив. Эта многообещающая ночь под влиянием известной всем развязки легенды приобретает добавочные ореолы значений, угрожающие, гибельные, иронические. Ночь небытия, настигающая в конце концов Дон Гуана, возвратно окрашивает все модификации образа. Первый стих «Дождемся ночи здесь», оставаясь выражением реального намерения, становится кольцевым образом с символически-зловещим смыслом. Метафорическая ночь притягивает Дон Гуана в глазах Инезы, которые он не может забыть:

Лепорелло.
Инеза! — черноглазую... О, помню...
Дон Гуан.
В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре...
... Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. (VII, 139)

Синие — «дневные» — глаза северных красавиц скучны герою («В них жизни нет...»). Весь разговор об Инезе многопланов. Дважды Дон Гуан повторяет: «странную», «странно». Вслед за ним позже это будет повторять Дона Анна («Какие речи — странные!» «Диего, это странно»). В глазах Инезы ночь любви, ночь смерти и еще многое другое. Далее образ ночи ассоциативно обозначится в черном покрывале проходящей по кладбищу Доны Анны, а потом и завершит первую сцену.

Вторая сцена — апогей южной испанской ночи, все действие идет в этом опасном очаровании, когда «ночь лимоном И лавром пахнет». Дон Карлос говорит Лауре:

Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеить и дарить
И серенадами ночными тешить
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью. (VII, 148)

Как и во всей пьесе, к прямому смыслу монолога Дон Карлоса примешивается предощущение будущего. Его, правда,

заколют в комнате, но затем он все равно попадет на перекресток:

Дон Гуан.
Оставь его — перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчею
И положу на перекрестке. (VII, 151)

В начале третьей сцены образ ночи ассоциативно проходит в подтексте монолога Дон Гуана о «черных власах» Доны Анны, затем продолжается мотив второй сцены:

Я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон!.. (VII, 156)

С половины сцены зазвучит, навязчиво повторяясь, мотив «вечером позднее», «попозже вечером». Это предварение четвертой сцены, где о ночи не упоминается ни разу и где она наступает во всех смыслах. Сквозной образ ночи, лирически сопровождая действие «Каменного гостя», гибко подхватывает и отражает спроецированные на него настроения персонажей. Аккумулируя в себе значение угрозы и влечения, радости и гибели, образ ночи, так же как и само действие, приобретает амбивалентный характер.

Рассмотренные сегменты художественной целостности «Каменного гостя» уже дают достаточно данных, чтобы определить, какое из направлений в истолковании пьесы является наиболее перспективным. Однако сколько-нибудь устойчивые выводы невозможны без интерпретации двух опорных точек сюжета — кульминации и развязки, то есть приглашения и прихода командора.

В этом вопросе особенно удобно возвратиться к опосредованному анализу, рассмотрев мнения предшественников. Сторонники любого из трех направлений в объяснении образа Дон Гуана (разоблачители, апологеты, «объективисты») часто расходятся между собой в оценке финала. В. Г. Белинский категорически высказался, что «статуя портит все дело»[44] и что конец должен быть иным. Г. А. Гуковский не касается подробно финала, но дает понять, что вызов Дон Гуана поднимается «до уровня борьбы, объявленной всему чудесному, всему загробному, во имя свободы личности, во имя плотской жизни»[45]. Д. Л. Устюжанин объясняет приглашение статуи «азартом игрока», а ее приход — местью Дон Гуану от имени «жестокого века» и за то, что «в нем пробудился человек».[46] Дон Гуан прославляется как человек Возрождения, освобождающийся от мертвых догматов Средневековья.

Многие из тех, кто объединен доброжелательным отношением к Дон Гуану, осуждают его за приглашение командора. В. С. Непомнящий, отмечая в герое «азарт ниспровергателя», считает приглашение «глумлением, унижением человеческой личности, которого простить нельзя»[47]. Д. Д. Благой пи-

шет: «Именно в этом-то, действительно кощунственном приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие»[48]. Б. П. Городецкий полагает, что «приглашением статуи убитого им командора Дон Гуан наносит тягчайшее оскорбление не только любви командора к Доне Анне, но ей самой, продолжающей свято хранить память о покойном муже»[49].

Наиболее перспективными, однако, выглядят не чисто моральные оценки, но те, где самое различное отношение к герою не мешает видеть в его поступке внутренне неизбежную обусловленность. С. М. Бонди видит в Дон Гуане много истинно человеческого, считает его любовь к Доне Анне искренним, подлинным, горячим чувством. Статуя же командора—«символ всего прошлого» героя, и «как бы ни «переродился» Дон Гуан,... прошлое невозможно уничтожить, оно несокрушимо, как каменная статуя, и в час, когда счастье кажется, наконец, достигнутым, — это прошлое оживает и становится между Дон Гуаном и его счастьем»[50]. И. Альтман, не считающий чувство героя истинным, развязку объясняет сходным образом: «То, что Дон Гуан принимает за любовь, ничего общего с настоящим чувством не имеет. У Пушкина Дон Гуан дан в атмосфере мнимой любви. Он, в сущности, уже давно исчерпал себя. Финал трагедии — не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности»[51]. В концепции Б. А. Кржевского нет и следа сочувствия Дон Гуану. Оставляя ему, впрочем, «очарование и обаяние», Б. А. Кржевский пишет: «У Пушкина смертный приговор Дон Жуану заключен в его собственной практике, в том, что он считает главным смыслом своего существования, и Дон Жуан здесь обречен задолго до прихода мертвеца-мстителя»[52].

Три последних мнения восходят к гегелевской концепции трагического героя: «Чем более частным является характер, твердо ориентирующийся только на самого себя и благодаря этому легко скатывающийся ко злу, тем более приходится ему в конкретной действительности, не только отстаивая себя, бороться против препятствий, которые попадаются у него на дороге и мешают осуществлению его цели, но в еще большей

---

[44] В. Г. Белинский. Указ. соч., стр. 575.
[45] Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 304.
[46] Д. Устюжанин. Указ. соч., стр. 110, 113.
[47] В. Непомнящий. Симфония жизни. Вопросы литературы, 1962, № 2, стр. 124.
[48] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 656.
[49] История русской поэзии, в 2 тт., т. 1. Л., «Наука», 1968, стр. 427.
[50] С. М. Бонди. «Каменный гость». В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч., в 10 тт., т. IV, М., Гослитиздат, 1960, стр. 581.
[51] И. Альтман. Пушкин и драма. Лит. критик, 1937, № 4, стр. 92, 94.
[52] Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 213.

мере также само это осуществление (разрядка моя — Ю. Ч.) толкает его к гибели»[53]. Именно такой «частный характер» изобразил Пушкин в лице Дон Гуана.

Дело в трагических противоречиях, которые оказываются надличными силами, «не могущими иначе реализоваться в человеческой жизни, как только путем катастрофы»[54]. Поэтому моральные оценки или реконструкция исторических условий испанского Возрождения могут лишь однолинейно истолковать образ пушкинского Дон Жуана. Здесь нужны более общие философско-эстетические категории. С. М. Бонди уже давно заметил, что «основной пафос болдинской драматургии не в изображении жизни и быта прошлых веков и других стран... не в изображении страстей..., а в выявлении общих закономерностей жизни, судьбы человека, человека социального»[55]. Не лишним будет в связи с этим привлечь для истолкования финала «Каменного гостя», хотя бы в самом общем виде, литературно-философский фон пушкинского времени.

В 1826—1830-м годах русская общественная мысль горячо обсуждала в журналах «Московский телеграф», «Вестник Европы», «Московский вестник», «Атеней» и др. вопросы о движущих силах истории, о свободе и несвободе воли, о случайности и необходимости, о взаимоотношениях личности и общества. Разгром декабристов, несомненно, лежал в основе этих теоретических интересов, да и сами декабристы до 1825 года не были чужды подобной проблематике (К. Рылеев, А. Бестужев, Н. Муравьев и др.). Легенда о Дон Жуане вбирала из нее очень много. В 1834-м году в «Телескопе» появилась даже обзорная статья, касающаяся некоторых интерпретаций образа Дон Жуана[56]. Обращаясь к легенде, Пушкин не только выражал себя в личном и социальном плане, но и стремился художественно воплотить философско-психологические вопросы, интересующие его современников.

Проблемы индивидуализма отчетливо были видны к 1830 году в Европе и России. Это общеромантическая проблематика, корни которой уходят до эпохи Возрождения, что и могло оживить интерес к образам Дон Жуана, Фауста и т. п. В социальном аспекте Дон Гуан, конечно, подрывает окаменевшие моральные догмы. В этом его доблесть и общественная значимость. Но «освобожденная» личность Дон Гуана и его жизненных прототипов, как во времена Возрождения, так и в на-

---

[53] Гегель. Сочинения, т. 13, кн. 2. М., Соцэкгиз, 1940, стр. 141.

[54] А. Ф. Лосев. Гомер. М., Учпедгиз, 1960, стр 189.

[55] С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия, стр. 399.

[56] Кс. Мармье. Дон Жуаны. — Телескоп. 1834, ч. XXI, № 26, стр. 617—637.

чале XIX века, обнаруживала признаки кризисного состояния. Мнимая полнота жизни все чаще подменялась эгоцентрическим эпикуреизмом. Любовь к любви у Дон Гуана, возведенная в абсолют, подмяла под себя остальные возможности героя. Внешние обстоятельства провоцируют при этом одни задатки и подавляют другие. Личность искажается, и ее индивидуализм, доведенный до предела, проявляет саморазрушительные действия.

Все это, в конечном счете, сводилось к вопросу о свободе и необходимости, особенно занимавшему Пушкина в последний период его творчества. Писали об этом и современники. Так, сюжет одной из поздних баллад В. А. Жуковского «Рыцарь Роллон» (1832) позволяет разглядеть сквозь пелену религиозной проблематики вопрос о свободе личности. Решение Жуковского безотрадно. Безотрадно в этом же смысле лирическое миросозерцание Е. А. Баратынского. Первая строка стихотворения «К чему невольнику мечтания свободы» (1833) достаточно все поясняет. Свобода и необходимость — в центре творчества М. Ю. Лермонтова, герои которого (Арбенин, Демон, Печорин и др.) всегда протестанты. Трагическая лирика Тютчева в это время и позже — также в кругу этой проблемы (наиболее острое решение в позднем стихотворении «Два голоса»). В решении вопроса о свободе и необходимости для Дон Гуана — к чему сводится наиболее общая проблематика пьесы — финал с командором дает лишь боковое освещение. В прямой логике пушкинского сюжета легендарной развязки могло и не быть, о чем писал еще В. Г. Белинский[57]. Так, в современной пьесе Макса Фриша «Дон Жуан или любовь к геометрии» явление командора — всего лишь хитрая инсценировка, придуманная героем, чтобы ускользнуть от ответственности, но все же приведшая к его наказанию (или исправлению?): Дон Жуан женится и ждет ребенка. У Пушкина командор пришел потому, что Дон Гуан занесся в своей безудержности, но необходимость здесь смешана со случайностью. Наказание героя в нем самом, и погибает он прежде всего «от себя». Поэтому осмысление пушкинского финала двойственно. Жестокая чрезмерность наказания, осуществленного командором, вызывает героическую чрезмерность протеста Дон Гуана. Гибель не только «снижает» героя, но и возвышает своей исключительной картинностью.

Дон Гуан по своей сути лишен порочности, и его нравственное осуждение возможно лишь с предвзятых позиций. Его непосредственность и искренность, скорее, импонирует, его

---

[57] М. С. Кургинян на этом основании считает, что возникающий между героем и статуей «конфликт драматичен, но не трагичен, хотя он и оканчивается гибелью Дон Гуана» (См. ее ст. Драма В кн.: Теория литературы. М., «Наука», 1964, стр. 326).

притворство — игра и прирожденный артистизм. Он искренен и с Лаурой, и с Доной Анной, они для него «милый друг» и «друг мой милый», хотя, конечно, его отношения с той и с другой несходны. До встречи с Доной Анной жизнь Дон Гуана была свободна, празднична и художественна. Эта жизнь, обозначенная Лаурой, была по-своему прекрасной, но в ней заключалась и его трагическая вина — отсутствие законченного облика, внутренняя неупорядоченность и текучесть, не совместимые со строгой и сложной иерархией окружающего его бытия. Автор Дон Гуана Пушкин был то открыт и свободен, то замкнут и самоограничен; героя он одарил лишь частью своей натуры. Жизнь Дон Гуана была выражением отмены, подрыва, но не становления. Она привела его к духовной отколотости, и Дон Гуан смог сделаться лишь индивидуальностью, но не личностью. Для последнего надо и «понять необходимость», и остаться внутренне свободным.

Полюбив Дону Анну, герой обретает себя в высшем моменте, но теряет свою неуловимость. Его искренность и непосредственность теперь связаны с желанием познать, объяснить себе самого себя и свое чувство к Доне Анне («Я Дон Гуан и я тебя люблю»). Он обрел внутренний строй и законченность, он познал свои возможности, но это оказалось его пределом. Неуязвимый в своих изменчивых состояниях, герой, сбросив одну за другой все маски, оказался неустойчивым в своей высокой завершенности. Верх сменяется низом, и Дон Гуан проваливается.

В закономерной гибели героя пьесы сгущен такой сложный художественный смысл, что передать его в логически формализованной системе понятий чрезвычайно затруднительно. Сегменты предпринятого анализа соединяются не по правилам логики, а, скорее, по правилам художественной дополнительности. Некоторые места пьесы, как, например, сцена у Лауры или приход командора, находятся вне прямого сюжетного развертывания, менее связаны в структуре, и их смысл делается особенно мерцающим и трудно уловимым. Отсюда неточности всякого узкого или предвзятого истолкования «Каменного гостя», когда в художественной целостности произведения акцентируются отдельные места, которые затем приводятся в тот или иной логический порядок. Опыт предлагаемого прочтения, напротив, показывает, что желание прославить или осудить Дон Гуана немедленно возбуждает контрастирующие смыслы. Понимание трагедии предполагает совмещение однозначных интерпретаций в множественном семантическом единстве. Это единство можно свести, как минимум, к смысловой амбивалентности, которая свойственна «вечным» образам.

Л. С. СИДЯКОВ

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И НЕЗАВЕРШЕННАЯ ПРОЗА ПУШКИНА 1828—1830 ГОДОВ

(характеры и ситуации)

Работа Пушкина над последними главами «Евгения Онегина» сопровождалась интенсивным обращением его к ряду замыслов прозаических произведений, частично восходивших к тому же кругу проблем, которые разрешались им в «романе в стихах». Изучение связи между ними позволяет проследить существенные для понимания творческой эволюции Пушкина на рубеже 1830-х годов процессы взаимодействия его поэзии и прозы. Соотнесенность художественных исканий, свойственных прозе и поэзии Пушкина, создавала возможность пересечения и взаимопроникновения реализуемых в обеих этих формах замыслов.

Соотношение «Евгения Онегина» и незавершенной прозы рубежа 1830-х годов чрезвычайно многообразно и может быть рассмотрено в различных аспектах. В этой своей статье я ограничиваюсь наблюдениями над типологической общностью персонажей «Евгения Онегина» и основных незавершенных произведений Пушкина в прозе 1828—1830 годов, герои которых варьируют образы Онегина и Татьяны, а также над сходством ряда сюжетных ситуаций названных произведений. Это позволяет проследить пути перенесения художественного опыта «Евгения Онегина» в пушкинскую прозу и одновременно обратное воздействие последней на завершающий этап работы Пушкина над его «романом в стихах».

А. З. Лежнев обратил внимание на «многократное переосмысливание» некоторых образов у Пушкина, объединяющихся в своеобразные «гнезда»; он прослеживает, в частности, модификации типов Онегина и Татьяны, неоднократно варьируемых в пушкинской прозе. Указывает он и на то, что сниженные варианты этих образов можно встретить в незавершенной прозе Пушкина конца 20-х — начала 30-х годов[1]. Это определение «гнездности» пушкинских типов и вытекающие

[1] См.: А. З. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. Изд. 2-е. М., «Художественная литература», 1966, с. 164—168, 207—215.

из него выводы Лежнева весьма плодотворны, хотя суждения исследователя, как и другие подобные наблюдения, встречающиеся в литературе, носят общий характер и не связаны прямо с установлением совокупности путей взаимопроникновения замыслов «Евгения Онегина» и задуманных одновременно с его последними главами прозаических произведений. Поэтому, отправляясь от того, что сделано другими исследователями, необходимо заново осмыслить все эти факты таким образом, чтобы они помогли понять характер этого соотношения и ту роль, которую взаимно играли все эти произведения по отношению друг к другу.

Прозаические отрывки «Гости съезжались на дачу...» (1828—1830), «Роман в письмах» (1829) и «На углу маленькой площади...» (1829—1830), хронологически близкие друг к другу, образуют некое единство, связанное общностью тем и в значительной мере персонажей, отчасти повторяющих найденные в «Евгении Онегине» художественные типы. Это позволяет рассматривать их вместе как произведения, входящие в своего рода периферию «Евгения Онегина» и составляющие своеобразную аналогию ему.

В «Романе в письмах» сама сфера изображения — столичный «свет» и провинциальное поместное дворянство — совпадает с тем кругом жизненных явлений, которые нашли свое отражение и в «Евгении Онегине». Соответственно с этим и часть героев «Романа в письмах» соотнесена с центральными персонажами «романа в стихах». Подобно «Евгению Онегину», и здесь представлен ограниченный круг активно действующих персонажей, взаимоотношения которых определяют развитие сюжета (Лиза и Владимир**, корреспондентка Лизы Саша и деревенская кузина Владимира Машинька***), остальные упоминаемые лица — лишь фон, на котором воспроизводятся взаимоотношения основных действующих лиц «Романа в письмах». Воссоздаваемая в нем среда также во многом аналогична «онегинской»: характеристики петербургского «света» и общества уездных дворян, как и сама обстановка действия, в обоих произведениях легко могут быть сопоставлены между собой.

Сюжетная схема «Романа в письмах» в целом, естественно, не повторяет ситуации «Евгения Онегина», хотя и здесь в центре оказываются сопоставимые взаимоотношения двух героев, встречающихся в деревне, правда, не впервые, но уже после того, как их роман завязался в Петербурге. Не явля-

[2] См.: В. Брюсов. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 100.

[3] Все цитаты из Пушкина даются по изданию: Пушкин. Полное собрание сочинений, тт. I—XVI и Справочный том, АН СССР, 1937—1949, 1959 с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

[4] См.: В. Брюсов. Указ. соч., с. 101.

ются простым сколком героев «Евгения Онегина» и персонажи «Романа в письмах», особенно Владимир, хотя принадлежность его «онегинскому» типу очевидна. Сложнее обстоит дело с Лизой, многими чертами своего внутреннего мира напоминающей Татьяну[2]; внешняя же характеристика Татьяны во многом повторяется в описании Машиньки («стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе»; VIII, 47, ср. с. 56[3]), представляющей, однако, также видоизмененный, по сравнению с Татьяной, образ «уездной барышни»[4].

Связь женских персонажей «Романа в письмах» с Татьяной — самое существенное из того, что сближает оба произведения. «Роман в письмах» писался тогда, когда Пушкин начинал работать над последней главой «Евгения Онегина», где появляется новая Татьяна — светская женщина, в которой внешне едва угадываются черты «прежней Тани, бедной Тани».

Давая в своем прозаическом произведении новую модификацию типа Татьяны, Пушкин развивает его именно в этом направлении: героиня «Романа в письмах» уже не «уездная барышня», чертами которой наделяется другой персонаж — Машинька; это — светская девушка, не чуждая «суете мира», постоянная участница светских развлечений, но в то же время чувствующая свою отчужденность от окружающего общества. Будучи воспитанницей в богатом доме, она ощущает двусмысленность своего положения в «свете». Принадлежа, к тому же, к старинному, но обедневшему дворянскому роду, она чувствует себя чужой среди «новой знати», чем и мотивирует свой отказ от любви Владимира, «внука бородатого мильонщика» (см. VIII, 49). Новые мотивировки, введенные Пушкиным, существенно видоизменяют, конечно, тип Татьяны, но сама тема отчуждения героини от окружающего светского общества, как и характеристики последнего, предваряют коллизию восьмой главы «Евгения Онегина».

С другой стороны, раскрытие основной ситуации «Романа в письмах» — любви Лизы и Владимира — в значительной мере связано с предшествующим опытом «Евгения Онегина». При всем их сюжетном несходстве письмо Татьяны и шестое письмо «Романа в письмах» функционально сближаются, служа раскрытию внутреннего мира — во многом аналогичного — обеих героинь. Если первые три письма Лизы не вполне искренни, то это, напротив, представляет собой ее «полную исповедь». По своему тону, по эмоциональной напряженности, это письмо-pendant к письму Татьяны.

«Милая! мне невозможно долее притворяться, мне нужны помощь и советы дружбы. Тот, от которого убежала, кого боюсь я как несчастья **, здесь. Что мне делать? голова моя кружится, я теряюсь, ради бога реши, что мне делать. <...>

Что мне делать, милая, здесь не будет мне возможности избегнуть его преследований. <...> Он добьется моей любви, моего признания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я... Какая ужасная будущность! Ради бога, дай мне руку, я тону» (VIII, 50—51).

Признание беззащитности перед лицом любви, невозможность скрыть свое чувство, готовность к признанию в нем самому возлюбленному (поведение которого мыслится подобным онегинскому: «размыслит о невыгодах женитьбы») — все это, конечно, возрождает в иной сюжетной ситуации настроения, которыми вызвано письмо Татьяны. Именно характером своего чувства Лиза более всего приближается к Татьяне; не случайно, рассуждая о романе Ричардсона «Кларисса Гарлоу», она говорит о роли «чувства и природы» в поведении женщины (см. VIII, 47—48); это наглядно раскрывается в ее собственной судьбе.

Как Татьяна, Лиза «любит без искусства, ||Послушная влеченью чувства» (VI, 62); Владимир отмечает ее видимое отличие от женщин, которых он наблюдал в петербургском «свете» (их воплощением в «Романе в письмах» служит подруга и корреспондентка Лизы Саша). Эта характеристика предваряет оценку Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина». «В ней много увлекательного. Эта тихая благородная стройность в обращении, прелесть высш. <его> петербургского общества, а между тем — что-то живое, снисходительное <...> Она слушает и понимает — редкое достоинство в наших женщинах» (VIII, 55). Ср.: «Она казалась верный снимок|| Du comme il faut...» и т. д. (VI, 171).

Очевидная близость к «Евгению Онегину» в решении образа Лизы в «Романе в письмах» очень знаменательна: она обнаруживает несомненную связь его замысла с теми художественными решениями, которые способствовали раскрытию аналогичных образов и тем в «романе в стихах», и именно поэтому оказалось возможным и последующее соотношение образов Лизы и Татьяны восьмой главы романа.

Другой же женский персонаж, генетически восходящий к типу Татьяны, связан уже исключительно с тем ее обликом, который представал в предшествовавших «Роману в письмах» главах «Евгения Онегина». Связь Машиньки *** с Татьяной осложнена тем, что здесь мы имеем явное снижение этого типа: «уездная барышня», хотя и сохраняет некоторые черты Татьяны, лишается в «Романе в письмах» той духовности, которая отличала героиню «Евгения Онегина». Однако образ Машиньки интересен потому, что в этом, генетически восходящем к «Евгению Онегину», но сниженном варианте тип «уездной барышни» утвердится в пушкинской прозе: некоторые детали ее характеристики будут использованы в «Повестях

Белкина». Впрочем, этот сниженный вариант типа «уездной барышни» оказывается наделенным авторским сочувствием, в условиях эпистолярного романа выраженным самым неожиданным образом: имя Пушкина упоминает Лиза, говоря о пристрастии Машиньки к русской литературе: «Теперь я понимаю, за что В*<яземский> и П*<ушкин> так любят уездных барышень. Они их истинная публика» (VIII, 50); упоминание это, естественно, также возвращает нас к «Евгению Онегину».

В «Романе в письмах», наряду с типологической общностью его женских образов с персонажами «Евгения Онегина», намечается и сближение его героя, Владимира, с выведенным в лице Онегина типом «светского человека». Эта задача, однако, еще ранее, и более глубоко, была поставлена Пушкиным в первом наброске «светской повести» — «Гости съезжались на дачу...». Мысль Лизы: «** человек светский; я могла ему понравиться, но он для меня не пожертвует богатой невестою и выгодным родством» (VIII, 49) — органически вытекает из предшествовавшего замысла повести, планы которой непосредственно включали в себя ситуацию, которую здесь — в качестве предположения — называет Лиза. Однако это преимущественно внешнее сходство: центральный женский персонаж, играющий в этом замысле главную роль, мало чем напоминает Лизу, что, естественно, меняет и характер самой ситуации. «Роман в письмах», представляя собой ответвление от замысла «светской повести», возникшего в 1828 году, оказался совершенно новой его модификацией, более близкой к «Евгению Онегину», из которого так или иначе вытекают замыслы прозаических произведений конца 1820-х годов.

Оба отрывка «светской повести» — и «Гости съезжались на дачу...», и «На углу маленькой площади...» — примыкают к последним главам «Евгения Онегина», давая, правда, резко отличные от них решения конфликта. Замысел «светской повести» возникает во время работы Пушкина над седьмой главой романа; этапы его реализации, с которыми последовательно связаны названные отрывки, совпали с работой и над его заключительной, восьмой главой. План, соответствующий содержанию второго отрывка («На углу маленькой площади...»), появляется приблизительно одновременно с началом работы над последней главой «Евгения Онегина»[5], а его осуществление сопутствует работе над ней. Эта параллельность замыслов, совпадение работы над ними, существенная близость образов и тем — все это, как и в случае с «Романом

[5] План этот и начальные варианты строфы I восьмой главы «Евгения Онегина» находятся в непосредственной близости в рабочей тетради 1829—1836 гг. (так называемой «арзрумской»). См.: РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 841 (прежний шифр ЛБ 2382), лл. 23 об. (план повести) и 24 об. (I строфа восьмой главы романа в стихах).

в письмах», говорит о настойчивом стремлении Пушкина выйти за пределы стихотворного повествования, попытаться разрешить аналогичные художественные проблемы также и средствами повествования прозаического.

В последних главах «Евгения Онегина» тема «света» и Онегина как «модного героя», несколько отодвинутая в «деревенских» главах романа, вновь выступает на первый план. Перелом намечается уже в шестой главе, в которой, воспроизводя внутренние стимулы поведения Онегина, исходящего из морали «светского человека», Пушкин возвращается к тем категориям, которые определяли характеристику героя в начальных главах романа. Не случайно поэтому, что, обращаясь к следующей, седьмой главе «Евгения Онегина», он начинает работу над ней со строф, описывающих появление Татьяны в Москве и ее первое столкновение с московским «светом». Более того, возможно, что и завершавшие вначале шестую главу строфы XLVI—XLVII, сохраненные в примечаниях к роману, были написаны одновременно. Отсутствие рукописей шестой главы не позволяет говорить об этом утвердительно, однако известно, что строфы XLIII—XLIV, датированные 10 августа 1827 года, создаются именно в тот момент, когда Пушкин приступил к работе над седьмой главой, заключительные же строфы главы седьмой непосредственно примыкают к предшествующим, продолжая начатую мысль. Если это так, то перед нами целый комплекс одновременно появляющихся строф «Евгения Онегина», тематически объединенных характеристикой «света», в соотношение с которым вступают и «автор», и центральные герои романа. Поэтому при возвращении к Онегину в седьмой главе в монтировке его характера снова начинает доминировать его обусловленность взаимоотношениями в высшем обществе, порождающими тот тип «современного человека», к которому он принадлежит. Центральное место в этой характеристике должен был поначалу занимать «Альбом Онегина», хронологически возвращающий героя к исходной, первой главе романа: «...искренний журнал, ‖В который душу изливал‖ Онег<ин> в дни свои младые...» (VI, 614).

В пушкинской литературе «Альбому Онегина» не уделялось достаточно внимания; вместе с тем он, несомненно, занимает очень значительное место в первоначальной концепции седьмой главы романа. Он должен был играть важную роль в объяснении характера героя как «современного человека». Показательна, например, запись 4, являющаяся, конечно, результатом самонаблюдения Онегина:

Цветок полей, листок дубрав
В ручье Кавказском каменеет.
В волненьи жизни так мертвеет
И ветреный и нежный нрав (VI, 615)

Перекликаются с нею слова героини R. C., проводимые в записи 6: «...вы совсем не так опасны ||И знали ль вы до сей поры|| Что просто — очень вы добры?» (VI, 615; Ю. М. Лотман обратил внимание на колебания Пушкина в разработке этого места «Альбома»: в вариантах доброта героя рассматривается «как природное, но утраченное качество»[6]. См.: «*а.* Что были добры? *б.* Что просто были вы добры; *в.* Что очень были вы добры; *г.* Что были добры»; VI, 435).

Записи альбома характеризуют Онегина как мыслящего человека, в этом именно отношении неприемлемого для «света» (запись <1>); его саркастические замечания (записи 3, 7, 8, 11) обнаруживают в нем качества, которые и явились источником светского злословия. Взаимоотношения его с R. C., оказавшейся способной разгадать скрытую за ними доброту Онегина, отчасти предваряют ситуацию восьмой главы «Евгения Онегина», хотя в отличие от нее они и не выходят за пределы обычного светского флирта, да и сам предмет увлечения Онегина, за исключением чисто внешних деталей («Какая вольность в обхожденьи ||В улыбке, в томном глаз движеньи|| Какая нега и душа!» VI, 615), ничем не напоминает Татьяну последней главы романа.

[Вчера у В —] оставя пир
R. C. летела как Зефир
Не внемля жалобам и пеням
А мы по лаковым ступеням
Летели шумною толпой
За Одалиской молодой
Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул (VI, 616—617)[7].

Не доведенная до конца работа над «Альбомом Онегина» оказала, однако, существенное воздействие на периферийный по отношению к «Евгению Онегину» замысел «светской повести». Герой отрывка «Гости съезжались на дачу...» Минский заключает в себе наиболее характерные черты онегинского типа как носителя скептического сознания; его взаимоотношения со «светом», напоминая судьбу Онегина, предопределяют типологическую общность их образов. Исходная характеристика Минского, подкрепляющая впечатление от его непо-

[6] См.: Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., изд-во АН СССР, 1960, с. 156.

[7] Ср. в восьмой главе: «Он счастлив, если ей накинет || Боа пушистый на плечо, || Или коснется горячо || Ее руки, или раздвинет || Пред нею пестрый полк ливрей, || Или платок подымет ей» (VI, 179).

средственного изображения в начале отрывка, подчеркивает прежде всего его разлад со «светом», определяющий характер и его поведения и его мнений: «В первой молодости Минский порочным своим поведением заслужил<...> порицание света, который наказал его клеветою. Минский оставил его, притворяясь равнодушным. Страсти на время заглушили в его сердце угрызения самолюбия; но усмиренный опытами, явился он вновь на сцену общества и принес ему — уже не пылкость неосторожной своей юности, но снисходительность и благопристойность эгоизма. Он не любил света, но не презирал, ибо знал необходимость его одобрения» (VIII, 39—40).

Судьба Минского реализует, таким образом, ситуацию, намеченную в суждении Онегина в его альбоме. Ранняя редакция этого афоризма более отчетливо связывала высказанную в нем мысль с судьбой самого Онегина; в частности, варианты третьего стиха («*б*. В потоке света пылкий нрав *в*. В потоке света легкий нрав *г*. Не так ли мой легкий нрав»; (VI, 433) прямо связывают высказанное суждение с автором «Альбома».

Как и Онегин, Минский становится жертвой клеветы (ср. «Меня не любят и клевещут...» (VI, 614); это столкновение со «светом» заставляет его отказаться от «пылкости неосторожной своей юности»[8]; он возвращается в «свет» изменившимся (сюжетно это предвосхищает коллизию восьмой главы «Евгения Онегина»); примирившись внешне с светскими установлениями, он замыкается в своем эгоизме, отводя душу в «сатирических» разговорах. И именно в это время встречает он Зинаиду Вольскую, привлекшую его внимание своей непримиримостью к «свету». Так реализуется намеченное планом «светской повести» столкновение героя, «светского человека», с «модной дамой», в ином решении составившее сюжет также и восьмой главы «Евгения Онегина». Однако и в этом отношении ситуация отрывка «Гости съезжались на дачу...» вытекает отчасти из «Альбома Онегина», воссоздававшего взаимоотношения героя со светской красавицей R. C., изображение которых повлияло затем и на развитие сюжета восьмой главы романа.

Как затем и Зинаида Вольская, R. C. — замужняя женщина, окруженная толпой поклонников, из которых она, по-видимому, выделяет Онегина, разглядев за внешностью светского эгоиста и насмешника (черты, которые характеризуют также и Минского) несвойственную ему, казалось бы, доброту. В отрывке «Гости съезжались на дачу...» сближение Вольской и Минского мотивируется общностью их характеров и судьбы. В характере же Зинаиды, явившемся источником ее дальнейшего разлада со «светом», выделяются прежде

[8] Ср. в записи I «Альбома Онегина»: «...пылких душ неосторожность || Самолюбивую ничтожность || Иль оскорбляет иль смешит...» (VI, 614).

всего «искренность», «детское легкомыслие», с годами, в глазах светского общества, превратившиеся из достоинства в недостаток. «Нашли, что Вольская не имеет никакого чувства приличия, свойственного ее полу. Женщины стали от нее удаляться, а мужчины приблизились. Зинаида подумала, что она не в проигрыше, и утешилась.

Молва стала приписывать ей любовников. Злословие даже без доказательств оставляет почти вечные следы. В светском уложении правдоподобие равняется правде, а быть предметом клеветы — унижает нас в собственном мнении. Вольская, в слезах негодования, решилась возмутиться противу власти несправедливого света» (VIII, 39).

Конфликт Зинаиды со «светом» — центральный объект изображения в отрывке «Гости съезжались на дачу...»; в этом видели основания для сближения ее с Татьяной восьмой главы романа, хотя ни психологически, ни сюжетно они не повторяют друг друга. Скорее можно говорить о другом — о стремлении Пушкина создать образ женщины, противоположный тому типу, который нашел свое воплощение в Татьяне[9], и не исключено, что, создавая затем последнюю главу «Евгения Онегина», он имел в виду это противопоставление, введя контрастный по отношению к Татьяне образ светской женщины. Утверждение превосходства Татьяны над ней в известной мере намечает ту коллизию, которая поставит ее перед моральным выбором, подчеркивающим ее отчужденность от «света», случайность ее положения в нем.

Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы:
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была (VI, 172).

Нина Воронская — образ, восходящий, по-видимому, к одному с Зинаидой Вольской прототипу (А. Ф. Закревская)[10].

---

[9] См.: В. Брюсов. Указ. соч., с. 98; А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, с. 82. Ср.: Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Публикация, вступительная статья и примечания Э. Герштейн. — «Вопросы литературы», 1970, № 1, с. 199.

[10] Автобиографическая основа отрывка «Гости съезжались на дачу...» и прототип образа Зинаиды Вольской давно установлены исследователями. См.: П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 241. В. В. Вересаев связывал с этим же прототипом и Нину Воронскую в «Евгении Онегине». См. в его кн.: В двух планах. Статьи о Пушкине. М., «Недра», 1929, с. 97—102. Иную точку зрения высказала М. С. Боровкова-Майкова, связавшая этот образ с Е. М. Завадовской. См.: «Звенья», III—IV. М.—Л., «Academia», 1934, с. 172—175 (там же, с. 175—179 см. возражения В. В. Вересаева). Дело, однако, не в достоверности того или иного решения вопроса о прототипах, но в реально устанавливаемой общности обоих образов — Зинаиды Вольской и Нины Воронской.

В черновиках «Евгения Онегина» мы находим набросок строфы, воссоздающей появление Нины на бале; это описание во многом совпадает с аналогичной сценой прозаического отрывка. Ср.:

«В сие время двери в залу отворились, и Вольская взошла. Она была в первом цвете молодости. Правильные черты, большие, черные глаза, живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание. <...> Вольская ничего не замечала; отвечая криво на общие вопросы, она рассеянно глядела во все стороны...» (VIII, 37—38).

[Смотрите] в залу Нина
входит,
Остановилась у дверей
И взгляд рассеянный
обводит —
Кругом внимательных
гостей —
В волненьи перси —
плечи блещут,
Горит в алмазах голова
Вкруг стана [вьются]
и трепещат
Прозрачной сетью кружева...
(VI, 515)

Совершенно по-иному рисуется появление на бале Татьяны в строфах XVIII — XIX, составляющих композиционное единство со следующей, включающей сопоставление ее с Ниной Воронской:

Она была нетороплива
Не холодна, не говорлива,
Без взора наглого для всех,
Без притязаний на успех ... и т. д. (VI, 171)

Татьяна в восьмой главе «Евгения Онегина» и Зинаида Вольская в отрывке «Гости съезжались на дачу...» вообще поставлены в ситуацию, во многом взаимоисключающую: их положение в «свете» противоположно так же, как противоположны их поведение и моральный выбор, который они делают. И вместе с тем перед нами женщины, одинаково не способные вполне принять окружающее их светское общество, его психологию и мораль. В отрывке «Гости съезжались на дачу...» Пушкин как бы примерял ситуацию, которая потом будет положена в основу восьмой главы «Евгения Онегина», к другому, отличному от Татьяны женскому персонажу, даже противоположному ей, но так же, как она, не сумевшему слиться вполне со «светом». Основные контуры этого персонажа сохранены и в тексте последней главы романа (Нина Воронская), обнаруживая таким образом связь между восьмой главой «Евгения Онегина» и незавершенной прозой конца 20-х — начала 30-х годов.

ской; определение последней как «Клеопатры Невы» вполне согласуется с той характеристикой, которую получает Зинаида Вольская, а также восходит к описанию R. C. в «Альбоме Онегина» («одалиска молодая», «Венера Невы»).

Интересно в этом отношении и дальнейшее развитие образа Зинаиды Вольской по контрасту к Минскому, не готовому, в отличие от нее, на глубокое чувство («Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, то отказался б от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием лени и благоприличию»; (VIII, 40). По отношению к Зинаиде он ведет себя как «светский человек», предпочитая, как об этом свидетельствуют планы (см. VIII, 554), выгодную женитьбу обременительной связи. Поведение Минского по существу реализует ситуацию, которая — как наиболее вероятное для нее, но не вполне справедливое объяснение поступков Онегина — возникает в сознании Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина»:

...Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна...
< . . . . . >
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принесть
Вам соблазнительную честь? (VI, 187)

Развивая намеченную в планах, связанных с отрывком «Гости съезжались на дачу...», ситуацию, Пушкин в другом отрывке «светской повести» («На углу маленькой площади...») изображает его героя Валериана Володского, в еще большей степени, чем Минский, снижающего онегинский тип, в момент, когда он уже тяготится той жертвой, на которую ради их любви пошла его возлюбленная Зинаида **. Его реакция на ее поступок прямо вытекает из гипотетически охарактеризованного отношения Минского к любви Вольской в случае, «если б он мог вообразить бури, его ожидающие». Ситуация же, в которую поставлена героиня этого отрывка, отраженно связана с восьмой главой «Евгения Онегина». Можно даже говорить о том, что в отрывке «На углу маленькой площади...» Пушкин в порядке художественного эксперимента поставил его героиню в ситуацию, в которой могла оказаться Татьяна, если бы она согласилась на связь с Онегиным. С другой же стороны, в мотивировку поведения Татьяны в восьмой главе «Евгения Онегина» включается — как одна из тайных пружин его — опасение светского мнения, столь роковым образом предопределившего судьбы героинь незавершенной прозы Пушкина:

Где, где смятенье, состраданье?
Где пятна слез?... Их нет, их нет!
На сем лице лишь гнева след...
Да, может быть, боязни тайной,

Чтоб муж иль свет не угадал
Проказы, слабости случайной...
Всего, что мой Онегин знал... (VI, 182)

Возможно даже, что, определяя характер поведения Татьяны в ее новом столкновении с Онегиным в восьмой главе романа, писавшейся в 1829—1830 годах, Пушкин так или иначе исходил — по противоположности — из сюжетной ситуации задуманной им «светской повести».

Таким образом, взаимопроникновение и взаимное воздействие замыслов незавершенных прозаических произведений Пушкина 1828—1830 годов и последних глав «Евгения Онегина» носят систематический характер и проявляются весьма многообразно. Их изучение позволяет проследить сложную картину творческого процесса Пушкина, в котором работа над различными произведениями взаимно уточняла соотносимые друг с другом замыслы. В частности, работа над незавершенными прозаическими произведениями представляла Пушкину новые возможности в развертывании сюжета, характеристике образов и ситуаций, либо вытекающих из «Евгения Онегина», либо существенно изменяющих и дополняющих его решения, что, по-видимому, оказывало воздействие на кристаллизацию замысла последних глав романа. С другой стороны, художественный опыт «Евгения Онегина» был необходим и для того, чтобы разрешить в пределах прозаического произведения задачи, только пробивавшие себе путь в стихотворном повествовании. Определение генезиса замыслов прозаических произведений Пушкина рубежа 1830-х годов и их положения на периферии «Евгения Онегина» важно для исследования путей формирования художественной прозы Пушкина в соотношении и взаимодействии с его поэзией.

Ю. М. ЛОТМАН

ПОСВЯЩЕНИЕ «ПОЛТАВЫ»

(текст, функция)

Стихотворное посвящение «Полтавы» делалось неоднократно предметом научного внимания. К анализу его прилагали свои усилия такие авторитетные исследователи, как П. Е. Щеголев, М. О. Гершензон, Ю. Н. Тынянов. Однако неизменно речь шла о рассмотрении текста посвящения как одного из решающих свидетельств в занимающей исследователей проблеме «утаенной любви» Пушкина. Отношение посвящения к тексту поэмы, его художественная функция и телеология в единой архитектонике «Полтавы» не привлекали внимания исследователей, захваченных поисками биографических намеков. Именно этот вопрос будет предметом настоящего сообщения.

* * *

Вопрос о том, кому посвящена «Полтава», не безразличен для понимания функции посвящения в общей текстовой структуре поэмы. В этой и только этой связи нам придется обратиться к рассмотрению чернового варианта посвящения (вернее, нескольких стихов из чернового варианта).

История исследовательской интерпретации этих стихов такова. В 1911 г. П. Е. Щеголев, восприняв общую идею М. О. Гершензона (фактически — А. Незеленова[1]) об утаенной, пронесенной через всю жизнь любви Пушкина, оспорил, однако, мнение об адресате этого чувства. Вместо М. А. Голицыной (урожденной Суворовой) он выдвинул кандидатуру Марии Николаевны Раевской (в замужестве — кн. Волконской). Не воспроизводя деталей этого хорошо известного в пушкиноведении шумного спора[2], отметим лишь, что с точки зрения и

[1] А. Незеленов. Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. СПб., 1882, стр. 151—152; его же. Собр. соч., т. I. СПб., 1903, стр. 177.

[2] См.: М. О. Гершензон. Северная любовь Пушкина. «Вестник Европы», 1908, январь; его же. Мудрость Пушкина. М., 1919, стр. 155—184; П. Е. Щеголев. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. Пушкин и его современники, вып. XIV, 1911; М. О. Гершензон. В ответ П. Е. Щеголеву, там же; П. Е. Щеголев. Дополнения к «Разысканиям», там же; ср.: П. Е. Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина, М.—Л., 1931, стр. 150—254.