

ТРУДЫ МОСКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ, ФИЛОСОФИИ
И ЛИТЕРАТУРЫ имени Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО



ПУШКИН

СБОРНИК СТАТЕЙ

под редакцией проф. А. Еголина

О Г И З
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Художественной литературы
МОСКВА 1941

ОГЛАВЛЕНИЕ

Проф. А. Е го л и н. Великий народный поэт	3
Проф. Д. Б ла го й. Пушкин после лицея (1817 г.)	24
Проф. Г. По сп е л о в. «Евгений Онегин» как реалистический роман	75
Проф. Г. В и н о к у р. Слово и стих в «Евгении Онегине»	155
Проф. Л. Т и м о ф е е в. «Медный всадник» (из наблюдений над стихом поэмы)	214
Проф. Н. К о в а л е н с к а я. «Медный всадник» Фальконэ	243
Проф. Н. Г у д з и й. Пушкин в работе над «Словом о полку Игореве»	260
Проф. Н. Б е л ь ч и к о в. Пушкин в оценке революционно-демократической критики 60-х годов	292
Проф. Б. Н е й м а н. Пушкин и Лермонтов (из наблюдений над стилем)	315
Проф. А. С и д о р о в. Проблемы иконографии Пушкина	349
Прижизненные портреты А. С. Пушкина	378
Портреты А. С. Пушкина на смертном одре	380
Посмертные портреты А. С. Пушкина	381
Картины из жизни Пушкина	382
Модели памятников	383

Проф. А. ЕГОЛИН

ВЕЛИКИЙ НАРОДНЫЙ ПОЭТ

Впервые за всю свою столетнюю историю творчество величайшего русского поэта Александра Сергеевича Пушкина обрело всенародную славу. Могучая страна победившего социализма чтит А. С. Пушкина как создателя русского литературного языка и родоначальника новой русской литературы.

Только в сталинскую эпоху небывалого подъема материального и культурного уровня советского общества возможно такое счастливое и глубоко радостное явление, как превращение юбилея поэта во всенародное событие. Пушкинские дни стали фактом исключительного культурного значения. Одновременно с грандиозными мероприятиями советского правительства по увековечению памяти гениального поэта ведется широчайшая популяризация его художественного творчества в колхозах, в избах-читальнях, на заводах, в школах, охватывающая отдаленнейшие уголки нашей необъятной родины. Пушкин стал «любезен» всем народам многонационального Советского Союза.

С каким чувством восторга мы сегодня можем отметить, что сбылись уже и воплотились в жизнь вещи слова Ленина об отношении народа к своим писателям (сказанные в связи со смертью Л. Толстого): «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием всех, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот» (В. И. Ленин, Соч., 3 изд., т. XIV, стр. 400).

Скорбная дата трагической смерти великого русского поэта А. С. Пушкина навсегда останется в памяти человечества как позорное клеймо дворянско-крепостнического строя. Любимейший и никем не превзойденный народный певец, «поэт в поэтах первый», был убит на дуэли, — как писал А. И. Герцен, — «одним из тех иностранных драчунов-забияк, которые, как средневековые наемники или швейцарцы наших дней, отдают свою шпагу за деньги к услугам всякого деспотизма. Он пал в полном расцвете сил, не окончив своих песен, не досказав того, что имел сказать» (А. И. Герцен, т. VI, под ред. Лемке, стр. 358).

Затравленный великосветской придворной чернью и убитый на дуэли агентом дворянской реакции, А. С. Пушкин, перешагнув столетие, продолжает жить в социалистическом обществе, в сердцах миллионов освобожденного советского народа.

Многонациональный Советский Союз хранит творения Пушкина как величайшее достижение русского народа, как классическое наследство своего гениального певца. Массовый характер изучения поэзии Пушкина в СССР оказывает благотворное влияние и на научно-исследовательскую работу советских литературоведов. Социальная слепота некоторых ученых, сохранивших узко цеховой подход исследователей дореволюционного пушкиноведения, встречает решительный отпор нашей печати, выражающей голос миллионов советских читателей.

Успешному освоению лучших достижений литературы прошлого, пониманию принципов творческой практики наших русских писателей мешал вульгарный социологизм. Упрощенное понимание литературных явлений вело к прижизненному художественного наследства. Знаменитый писатель пролетариата М. Горький метко сказал по поводу подобных «проработок» классиков литературы: «Посмотрите, как долго мы помним, что Пушкин писал лестные стихи Николаю I, Некрасов играл в карты, Лесков — автор романа «На ножах» и т. д. Это — злая память маленьких людей, которым приятно отметить проступок или недостаток большого человека, чтобы тем принизить его до себя» («Литерат. газета», 1936, № 38).

Значение русской литературы многократно отмечали вожди мирового пролетариата. Ф. Энгельс указывал на «превосходные романы» русских писателей. В. И. Ленин, говоря о национальных задачах русской социал-демократии и роли передовой теории, замечает: «А чтобы

хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...» (В. И. Ленин, Соч., 3 изд., т. IV, стр. 381).

Лишь с точки зрения марксизма-ленинизма можно понять могучую силу и величие русской литературы. С этой точки зрения только и раскрывается вся глубина творчества А. С. Пушкина.

Великая страна победившего социализма нашла в наследстве гениального поэта близкие революционному духу советского народа лучшие национальные черты. Пушкин, обогативший человечество дивными художественными творениями, бесконечно дорог нам, занятым гигантской работой по созданию культуры и литературы социалистического общества.

Пушкин писал: «Только революционная голова, подобная М. Орлову и Пестелю, может любить Россию — так, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке».

Пушкина мы называем создателем русского литературного языка, ибо он первый из крупных поэтов обратился к языку народа и понял, что художественная литература — национальное дело. Пушкин явился в глазах народа гениальным поэтом, воспевшим в пленительных стихах жизнь страны, изобразившим типичные характеры и показавшим неисчерпаемые богатства русского языка.

По справедливому определению М. Горького, «Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая — в угоду государственной идее «народности» — лицемерным тенденциям придворных поэтов — он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу» («Литературная учеба», 1936 г., № 8, стр. 21).

Пушкина мы считаем родоначальником новой русской литературы. Его творчество обогатило нашу культуру произведениями исключительной художественной силы, отобразило мысли и чувства передовых людей своей эпохи.

В период крепостничества Пушкин отстаивал свободу личности. Поэт был великим гуманистом в самом лучшем смысле этого слова, так как его творчество преисполне-

но — по замечательному определению В. Г. Белинского — «бесконечным уважением к человеку, как к человеку».

Пушкин — вдохновенный певец революционных идей декабризма, призывавший к борьбе:

Тираны мира! Трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!

В России, представлявшей тюрьму народов, в мрачную пору николаевской реакции Пушкин мечтал о братстве народов. В стихотворении 1834 г., вспоминая о своей прошлой близости с великим польским поэтом Мицкевичем, Пушкин пишет:

Он между нами жил
Средь племени ему чужого, злобы
В душе своей к нам не питал, и мы
Его любили. Мирный, благосклонный,
Он посещал беседы наши. С ним
Делились мы и чистыми мечтами,
И песнями (он вдохновен был свыше
И свысока взирал на жизнь). Нередко
Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.
Мы жадно слушали поэта.

С теплотой и искренностью Пушкин изображал жизнь цыган, их быт и нравы. В «Калитанской дочке» поэт рисует с большим вниманием черты характера уральского казачества и башкир. Пушкин одним из первых в литературе отметил поэтические особенности народа Грузии, храбрость и одаренность грузин. Русский поэт сознавал себя певцом многонациональной страны и с изумительной проницательностью предсказывал:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.

Эти желания поэта осуществились полностью только теперь, в эпоху Великой пролетарской революции.

Роль Пушкина как родоначальника новой русской литературы отчетливее выступает при сопоставлении его творчества с литературой, ему предшествовавшей. Определяя историческое место Пушкина, Белинский попутно

характеризовал других выдающихся поэтов. Державин, по словам гениального критика, дал лишь «намеки на поэзию», только «проблески ее»; Жуковский указал источники европейской поэзии; Батюшков внес «элемент чисто художественный»... «Муза Пушкина приняла... в себя» «творения предшествовавших поэтов» и «возвратила их миру в новом, преображенном виде».

Замечательную характеристику Пушкина, выражающую конкретно-исторические черты его творчества, еще при жизни поэта дал Н. В. Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» («Арабески»): «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

* * *

С лицейских лет Пушкин усваивает идеи политической свободы. «...Кипит в груди свобода; во мне не дремлет дух великого народа» (стихотворение «К Лицинию», 1815 г.). «Пушкин дебютировал революционными стихами большой красоты», заметил А. И. Герцен (цит. соч., т. VI, стр. 357).

Ода «Вольность», «Деревня», многочисленные стихотворения и эпиграммы послелицейского периода красноречиво говорят об идеалах Пушкина как передового человека своего века. Творчество Пушкина органически связано с развитием революционных идей, подготовивших декабрьское восстание 1825 г., оно отразило влияние буржуазной французской революции, освободительных национальных движений в Европе. Доминирующим мотивом произведений молодого Пушкина является воспевание политической свободы.

Романтические поэмы Пушкина проникнуты идеями личной независимости и противопоставления свободной жизни — жизни светской, скованной условностями дворянского общества:

В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон,
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

(«Кавказский пленник», 1820—1821 г.)

В поэме нарисован образ социально одинокого человека, устремленного к природе, рвущегося из «неволи душных городов». О характере пленника Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века».

В романтизме Пушкин искал новую форму, разрушая условность классицизма. Пушкина подкупала в романтической поэтике простота и свобода в обращении с материалом. К субъективно-идеалистическому мировоззрению романтиков поэт оставался равнодушен. О «Братьях-разбойниках» Пушкин писал летом 1823 г. Бестужеву: «...разбойников я сжег — и поделом. Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского; если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц «Полярной Звезды», то напечатай его».

Одновременно с влиянием байроновской поэзии легко заметить в этой поэме приемы народного творчества. О форме поэмы Пушкин был высокого мнения. «Как слог — я ничего лучше не написал», — заявлял поэт Вяземскому.

Уже в годы южной ссылки Пушкин начинает преодолевать байронизм:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель,
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт, —
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом?

(«Евгений Онегин», гл. II, строфа 56)

Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин ставит реалистическую задачу: «воскресить один из минувших веков во всей его истине». Поэт действительно «воскресил» в богатых образах продажность, тщеславие, интриганство царедворцев, показал кризис власти, роль народа в политической борьбе конца XVI в. Пушкин дал широкое изображение характеров. «Я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира», — говорил Пушкин о принципах построения своей драмы. Пушкин подчеркивал особенности явно реалистического подхода в обрисовке типов «Бориса Годунова»: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях».

Роман «Евгений Онегин» — произведение, знаменующее расцвет пушкинского реализма. По определению В. Г. Белинского, «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни». И действительно, анализ основных образов романа, картин жизни помещного и светского дворянства, художественных особенностей этого произведения — полностью подтверждает меткое определение гениального критика. Пушкин в «Онегине» дал поэтическое отражение целой исторической полосы русской жизни прошлого века.

М. Горький писал: «Онегин как тип только что сложился в 20-х годах, но поэт тотчас же усмотрел эту психику, изучил ее, понял и написал первый русский реалистический роман, — роман, который, помимо неувыдаемой его красоты, имеет для нас цену исторического документа, более точно и правдиво рисующего эпоху, чем до сего дня воспроизводят десятки толстых книг» («Литературная учеба», 1936 г., № 8, стр. 11).

Мы знаем, что Маркс и Энгельс до такой степени интересовались романом Пушкина, что составляли построчные словари к «Онегину» и читали это произведение в подлиннике.

Пушкин работал над романом в период наибольшей художественной зрелости. И в отношении формы поэт достиг исключительной высоты: роман в стихах, написанный особой «онегинской строфой», близкой к сонету, очаровывает читателя легкостью и простотой стиха.

Белинский о романе писал: «Онегин» есть самое задушевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такой полнотой, светло и ясно, как отразилась в «Онегине» личность Пуш-

кина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение — значит оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности. Не говоря уже об эстетическом достоинстве «Онегина», эта поэма имеет для нас, русских, огромное историческое общественное значение» (Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 572).

Роман «Евгений Онегин» писался с 1823 по 1831 г. В 1825 г. движение декабристов после неудавшегося восстания было жестоко подавлено. «Первые годы, следовавшие за 1825-м, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил. Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей» (А. И. Герцен, цит. соч., т. VI, стр. 364).

Добролюбов отмечал, что пушкинская «лирика полна грусти» (Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. I, стр. 115). Наибольшей силы эта грусть достигает в романе «Евгений Онегин». Пушкин изображает разбитую жизнь «бедной Тани», преисполненную «немых ее страданий», гибель Ленского, «одиночество жестокое» Онегина. В последних главах романа «Евгений Онегин» чувствуется сожаление автора о разбитых надеждах, горечь утраты. Какой тоской веет от последней, заключительной строфы романа:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал..
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милой идеал..
О, много, много рок отъял!
Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Тон глубокой обреченности, ноты элегизма, безысходности чувствуются в последней строфе романа, ибо для Пушкина вместе с крахом декабризма терпели крушение дорогие ему мечты и идеалы.

Но грусть Пушкина не имела ничего общего с тем «отречением от всех гуманных чувств», которым было охвачено высшее дворянское общество в обстановке реакции конца 20-х и в 30-е гг. Наоборот, Пушкин в «Евгении Онегине» и последующих своих произведениях является проповедником гуманности. «Он, — как правильно пишет Белинский, — нападает в этом (дворянском, — А. Е.) классе на все, что противоречит гуманности» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 637).

В 30-е гг. Пушкин уже не призывает к мятежу, как это делал он до восстания декабристов. В условиях наступившей черной реакции, когда не было организованной силы, способной на отпор самодержавию, Пушкин считал бунт «бессмысленным».

Пушкин в своем творчестве освещает существенные стороны действительности, без чего, как говорил Ленин, оценивая творчество Л. Толстого, не может быть подлинно великих художественных произведений. Мысль Пушкина прикована к важнейшей проблеме эпохи: к взаимоотношениям помещиков и крепостных крестьян.

Пушкин с исключительной остротой рисует картины народных восстаний, бунт крестьянства против рабовладельцев («Капитанская дочка», «История Пугачева», «Дубровский»). Правда, Пушкин в оценке крепостнической действительности не перешел на сторону другого класса. Ни крестьянство, ни буржуазия в ту пору не в состоянии были проявить себя силой, способной успешно бороться с дворянско-самодержавной Россией Николая I.

Отвергая историческую прогрессивность стихийных крестьянских восстаний, Пушкин признавал, тем не менее, их закономерность; поэт доходил даже до морального оправдания бунтов, отмечая факты несправедливого отношения помещиков к крестьянам.

И не уясняя вполне причин народного движения, Пушкин возвысился до правдивого воспроизведения многих черт вождя крестьянства Пугачева. Писатель с большой долей наблюдательности подчеркнул классовость интересов борющихся сторон:

«Весь черный народ был за Пугачева... Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны» («Общие замечания» к «Истории Пугачева»). По характеристике Пушкина, Пугачев крепко связан с наро-

дом, человек умный, сметливый, исполненный чувства собственного достоинства.

В условиях реакции, наступившей после восстания декабристов, многие из передовых людей дрогнули, некоторые стали раболепствовать перед престолом, другие впали в скептицизм и пессимизм.

Пушкин и в 30-е гг. был верен идеям просветительной философии XVIII в., он никогда не покидал своего «уважения к человеку, как к человеку» (Белинский).

Историческое место Пушкина, нам кажется, правильное всего определил А. И. Герцен, сказав о великом поэте: «Одни думали, что ни к чему не придешь, если оставить Россию на буксире Европы; они полагали свои надежды не на будущее, а на возврат к прошедшему. Другие видели в будущем только несчастье и разорение. Они проклинали убогодочную цивилизацию и апатичный народ. Душой всех мыслящих людей овладела глубокая грусть.

Одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос отдаленному будущему. Поэзия Пушкина была залогом будущего и утешением» (А. И. Герцен, цит. соч., т. VI, стр. 365).

* * *

Пушкин — народный поэт. Его творчество выражает прогрессивные стремления эпохи, мысли и чувства передовой части общества. Белинский определял творчество Пушкина как «совершенное выражение» своего времени.

Белинский говорил, что публика «видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от русского «самодержавия, православия и народности» (В. Г. Белинский, Литературно-критические статьи, 1936 г., стр. 274). Подлинно народным критик считал тех писателей, которые являются «великими вождями» своей страны «на пути сознания, развития, прогресса». Оценивая субъективность Лермонтова, выраженную в его стихах, как проявление народности, Белинский говорит, что в грусти поэта каждый узнает свою грусть. Тенденцию отрицательного отношения Лермонтова к действительности критик воспринимает как черту народной поэзии.

Творчество Пушкина отразило дух свободолюбия и про-

свещения, гуманизма, прославления разума. Разум и поэзия органически объединены в представлении Пушкина:

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Творчество А. С. Пушкина характеризуется высшим уровнем современного поэту идейного развития и художественной культуры.

Среди критиков Пушкина много было любителей поговорить о дворянской ограниченности, о классовых предрассудках поэта. Но эти критики не учитывали конкретно-исторических особенностей эпохи.

Говоря о роли сословий и классов в освободительном движении России, Ленин писал: «Эпоха крепостная (1827—1846 гг.) — полное преобладание дворянства. Это — эпоха от декабристов до Герцена. Крепостная Россия забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли разбудить народ» (В. И. Ленин, Соч., 3 изд., т. XVI, стр. 575).

Пушкин принадлежит к тем «лучшим людям» из дворянской среды, которые содействовали пробуждению широких слоев русского народа.

К вопросу о народности писателя надо подходить конкретно-исторически. В эпоху 20—30-х гг. прошлого века передовая часть дворянства выступала против самодержавия за освобождение крестьянства от крепостной зависимости, за прогрессивное развитие своей родины. При отсутствии развитого народного движения в стране дворянские революционеры и Пушкин явились представителями пробудившегося общественного сознания.

В представлении Пушкина дворянство еще не противопоставлялось народу, как это станет в период развитого народного движения в эпоху 60-х гг.

Отсюда и народность революционно-демократических писателей, скажем, Щедрина или Некрасова, будет иная, чем Пушкина, творчество которого связано с движением первого поколения русских революционеров.

В «Исторических замечаниях» 1822 г. Пушкин писал, что «существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян». «Просвещенное дворянство», по мнению Пушкина, является выразителем интересов народа, а народная свобода представляет «неминуемое следствие просвещения». Проблема судьбы «просвещенного дворянства» рассматривалась Пушкиным как проблема страны и

народа в целом: «Желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы».

Пушкин, подобно Н. Тургеневу, «преследуя свой идеал», мог сказать о передовом слое дворянства:

...рабство ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

Еще Белинский, характеризуя творчество Пушкина, убедительно доказал, что его народность совмещалась с отстаиванием принципа своего класса, что Пушкин — сын своего времени, выросший в определенной среде и условиях. И в то же время Пушкин — народный поэт, так как его творчество выражало передовые тенденции эпохи и тем самым было поставлено на службу народа; его творчество помогало народу успешнее идти вперед по пути своего освобождения. Поэт был связан с дворянской культурой, но, тем не менее, его творчество в своих истоках было народным. «Народ, его язык, его характер и эпос — вот та почва, в глубину которой уходят корни пушкинского гения» («Правда», 8/VIII 1936 г.).

В своих произведениях Пушкин отразил думы великого русского народа, с его верой в свои силы и могущество своей родины.

«Вслед Радищеву» Пушкин «восславил свободу», «в жестокий век» Пушкин работал над созданием народного искусства, близкого и понятного массам. Он пел и веселые песни, будучи «веры полн», и грустные, глубоко выражающие тяжкий стон народа:

И выстраданный стих, пронзительно унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой...

Пушкин был первым поэтом, связанным с жизненной действительностью как источником художественного творчества. Все стороны жизни нашли в нем своего изобразителя.

Пушкин говорил о достоинстве человека вне зависимости от его социального положения.

Критики очень много говорили о предрассудках поэта, о чванстве его шестисотлетним дворянством. Нам кажется правильным замечание М. Горького: «Не менее вероятно и то, что лично Пушкин вкладывал в понятие дворянства чувство собственного достоинства, сознание своей челове-

ческой ценности и внутренней свободы» («Литературная учеба», 1936 г., № 8, стр. 12).

Пушкин высоко ценил прошлое русского народа. Поэт часто обращался к эпохе Петра I, ко времени Пугачева, говорил о «грозе двенадцатого года» и т. д. Пушкин с большим уважением относился к историческим деятелям России. «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши сословные родословные. Но неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами?»

Устами героини Полины (в «Рославлеве») Пушкин противопоставляет «добрый простой народ» — «светской черни».

Пушкин пролагал пути к демократическому гуманизму. Его любимая героиня Татьяна тяготеет к деревенской глуши, осуждающе говорит о светской жизни как о «постылой». Выражая заветные думы самого Пушкина, Татьяна вспоминает с теплым чувством «бедное жилище», «полку книг», «дикий сад» и «бедную няню».

В представлении Пушкина Степан Разин — «единственное поэтическое лицо в русской истории». В продолжение всей жизни Пушкин испытывал жгучий интерес к народному творчеству. Если в работе над такими ранними произведениями, как поэма «Руслан и Людмила», Пушкина привлекают только художественные особенности устной поэзии, то в период 30-х гг. его произведения оказываются уже в сильнейшей мере насыщенными фольклором. Поэт признавал, что «изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка».

Постоянный и все возрастающий интерес Пушкина к народному творчеству и к языку масс со всей убедительностью говорит о развитии его творчества в направлении демократического реализма.

* * *

Буржуазно-дворянская критика в течение многих десятилетий пыталась из имени Пушкина сделать знамя реакционного «чистого искусства». Великий национальный поэт, дороживший больше всего тем, что к его творчеству «не зарастет народная тропа», под пером разного рода фальсификаторов превращался в незлобивого певца, примирившегося с царизмом.

Рецидивом этих чуждых нам толкований наследства Пушкина прозвучали уже в последние годы работы некоторых критиков.

Совсем в духе реакционной буржуазно-дворянской кри-

тики прошлого века эти современные «литературоведы» договорились до приписывания Пушкину «лакейства» перед царизмом.

Это — чудовищное извращение политического облика Пушкина, прямо противостоящее оценкам революционно-демократической критики и характеристике великого поэта, данной многомиллионным народом СССР.

Реализм Пушкина полнокроен, характеры его типичны и даны в типичных обстоятельствах, которые «заставляют их действовать» («Маркс и Энгельс о литературе», 1933 г., стр. 164).

Доказывать тезис, что Пушкин был реалистом, значит ломиться в открытую дверь. И тем не менее... приходится доказывать. В канун 100-летнего юбилея А. С. Пушкина в авторитетном издании выходят статьи, отрицающие пушкинский реализм. Во «Временнике Пушкинской комиссии» (т. 2, 1936 г., изд. Академии наук) читаем: «Хронологическое сосуществование «Онегина» с «Бахчисарайским фонтаном», с «Цыганами», с «Полтавой», с элегиями 20-х гг. свидетельствует о том, что в годы основной работы над «Онегиным» у Пушкина еще не было реалистической концепции, объемлющей действительность в целом» (стр. 395).

Другой литературовед хотя и признает реализм великого поэта, но грубо извращает его характерные черты, рассматривая его как «реализм примирения с окружающим».

Этот автор пишет о Пушкине: «Вся его новая ориентация на «ход вещей», на постепенное развитие «просвещения» толкала его на внимание к «смирненной прозе» жизни. К этому присоединилось и личное соприкосновение с «мещанскими» заботами, с нищим бытом, со всей неприглядной действительностью уездного российского существования» («Литературное наследство», 16—18, 1934 г., стр. 86). Но если бы «ход вещей» был иным, разве тогда Пушкин не мог бы ориентироваться на изображение демократических картин жизни? Положение литературоведа о том, что поэт стал реалистом поневоле, в силу якобы «поворота Пушкина на сторону феодально-крепостнической государственности», явно несостоятельно. При победе декабристов, если бы восторжествовали конституционные принципы «либералистов», Пушкин был бы тоже реалистом, проза его тоже ориентировалась бы на изображение демократических картин жизни, но тогда она приняла бы не «смирненный» характер, а более боевой, еще более действенный. Эволюция Пушкина в упомянутой работе рассматривается изоли-

рованно от общей ситуации изменившейся исторической обстановки в 30-е гг. по сравнению с периодом 20-х гг. Поэтому делается и неправильный вывод: «Он кончает тем, что капитулирует перед феодально-крепостнической государственностью» (там же, стр. 88).

Основной тезис данной работы о реализме Пушкина страшно обедняет наследство великого поэта: «Реализм может быть критическим (вырастающим из стремления переделать действительность, предъявляющим ей конкретный «счет»), но может быть и реализмом компромисса, реализмом, ориентирующимся на господствующий строй. У Пушкина мы имеем как раз последнее» (стр. 88—89). Чем эта точка зрения отличается от реакционной легенды «благонамереннейшего» В. А. Жуковского, утверждавшего, что будто бы перед смертью Пушкин заявил: «Я был бы весь его», то есть царя Николая I. Эта легенда Жуковского давно уже разоблачена исследованиями Щеголева, а литературоведы в наше время ее повторяют, подкрепляя мнимонаучными аргументами.

Как после такого «толкования» Пушкина не присоединиться к голосу массовых читателей из Донбасса А. Межова и О. Григорука, которые обратились к председателю СНК тов. В. М. Молотову с просьбой «вступить за А. С. Пушкина».

Реализм Пушкина передает действительный смысл изображаемого, располагая явления в правильной исторической перспективе. Этому принципу Пушкин следовал не только в обрисовке крупных черт характерного, но и в каждом отдельном штрихе. Интересный факт можно привести из «Капитанской дочки». В «Пропущенной главе» Пушкин пишет, что Гринев встречает плот, плывущий по Волге, с тройной виселицей, на которой повешены старый чуваш, заводской рабочий и крепостной крестьянин. «Только в наши дни, как правильно замечает Д. Благой, исследователи с изумлением распознали, что в этом, как будто бы случайном, образе Пушкин пластично показал массовых союзников Пугачева—основные движущие силы крестьянской революции XVIII в.» («Литературная учеба», 1935 г., № 1, стр. 36).

* * *

Впервые верную характеристику художественного наследия Пушкина дали критики революционно-демократического направления: Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов.

Чернышевский определил настолько ярко и верно историческую роль Пушкина, что его оценка остается в силе и к дням столетней годовщины великого поэта. «Через него разлилось литературное образование на десятки тысяч людей, между тем как до него литературные интересы занимали немногих. Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заглавию одного из старинных журналов, «приятным и полезным препровождением времени» для тесного кружка дилетантов. Он был первым поэтом, который стал в глазах всей русской публики на то высокое место, какое должен занимать в своей стране великий писатель. Вся возможность дальнейшего развития русской литературы была приготовлена и отчасти еще готовится Пушкиным» (Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., изд. 1906 г., стр. 290—291).

В глазах Чернышевского Пушкин был поэтом, требовавшим «мыслей», глубокого содержания. Резко осуждая современную дворянскую поэзию, подчеркивая ее увлечение «наружными формами слова», высмеивая «эстетическую водяную болезнь» современных ему литераторов, Чернышевский возвышал Пушкина и принципы его творчества. Он говорил, что Пушкин стоял неизмеримо выше своих современников, что «во сто раз больше содержания у Пушкина, нежели у его сподвижников, взятых вместе».

Добролюбов старался показать в Гоголе преемника и продолжателя Пушкина, подчеркивая мысль, что Пушкин до конца жизни был поэтом социальным, интересовавшимся действительностью. Революционно-демократическая критика отмечала, что Пушкин первый стал описывать русские нравы и жизнь народа с большой верностью и правдивостью. Добролюбов дал изумительную характеристику Пушкина как поэта, который «обратил» силы народа на такие вопросы, которые он должен разрешить. Этой формулировкой намечалось установление преемственности последующей литературы с творчеством Пушкина. Чернышевский и Добролюбов видели исключительное значение и роль пушкинского наследия в формировании художественной литературы последующего периода.

Заложенные в творчестве Пушкина черты верного изображения современной поэту жизни в России и моменты критического отношения к ней импонировали великим критикам-демократам.

Ориентация Пушкина на демократическую тематику, со-

чувственное отношение к обездоленным и угнетенным предвосхищают пути дальнейшего развития русской реалистической литературы. Настойчивый интерес Пушкина к взаимоотношениям помещиков и крестьян, отразившийся в ряде его произведений 30-х гг., связывает поэта с демократической литературой шестидесятников.

В последние годы своей жизни Пушкин протягивает руку молодому Белинскому, решая привлечь его к участию в «Современнике» против воли своих сотрудников. Преждевременная смерть поэта помешала осуществлению намечавшегося сотрудничества Пушкина с великим критиком.

Истинными наследниками Пушкина в эпоху 60-х гг. были поэты и писатели революционно-демократического направления.

Ленин говорил, что хранить наследство вовсе еще не значит ограничиваться наследством. Щедрин и Некрасов развивали принципы пушкинского реализма в новых условиях. В наследстве Пушкина Щедрин подчеркивал «стремление к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния смотрела и смотрит одинаково неприязненно» («Письма к тетеньке»). В творчестве гениального сатирика получили свое дальнейшее развитие черты критического реализма, содержащиеся в наследии Пушкина. Легко установить родство и связи между «Историей села Горюхина» и «Историей одного города». Щедрин восставал против того эстетского понимания Пушкина, какое давалось поэту дворянскими литераторами в эпоху жизни великого сатирика. Он также высмеивал то мелочное и крохоборческое изучение наследства великого поэта, когда за мертвой буквой исчезает живое содержание творчества Пушкина.

В 1-й главе «Современной идиллии» Щедрин так изобразил собрание библиографов, на котором обсуждалось стихотворение Пушкина «Черная шаль»:

«При мне «Черную шаль» Пушкина библиографической разработке подвергли. Они, брат, ее в двух томах с комментариями хотят издавать... При мне, в течение трех часов только два первые стиха отработали. Вот видишь, обыкновенно мы так читаем:

Гляжу я безмольно на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль...

А у Слёнина (1831 г. in 8-vo) последний стих так напечатан:

И гладную душу дерзает печаль...

Вот они и остановились в недоумении. Три партии об-
разовались...»

В поэзии великим преемником Пушкина в эпоху 50—60-х гг. выступил Некрасов, развивавший в новых условиях ведущие черты пушкинской поэзии: идейность, народность, реализм, простоту и ясность выражения чувств и мыслей.

Поколение революционеров-демократов связано уже с иной эпохой, чем та, в которой жил Пушкин. О шестидесятниках, по сравнению с дворянскими революционерами, Ленин говорил: «Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом» (В. И. Ленин, Соч., 3-е изд., т. XV, стр. 468).

Появление нового направления в русской поэзии, главой которого является Некрасов, было исторически обусловлено выходом на публичную арену новых общественных групп, появлением новых читателей с иными требованиями к литературе.

Новый поэт, удовлетворяющий запросы изменившегося читателя, пришел не вдруг. Был период «безвластия» в литературе, чутко подмеченный Некрасовым:

Тогда все глухо и мертво
В литературе нашей было:
Скончался Пушкин; без него
Любовь к ней в публике остыла...
В бореньи пошлых мелочей
Она, погрязнув, поглупела...
До общества, до жизни ей
Как будто не было и дела.
В то время, как в родном краю
Открыто зло торжествовало,
Ему лишь «баюшки-баю»
Литература распевала.

Некрасов воспринимает Пушкина как предшественника, как гуманиста, как своего учителя. О Пушкине, авторе «Вольности», Некрасов писал:

Хотите знать, что я читал? Есть ода
У Пушкина. Название ей: «Свобода».

Именно Некрасов в русской поэзии явился продолжателем и наследником Пушкина, а не Фет и не А. Майков, которым в эпоху, когда «в родном краю открыто зло торжествовало», «до общества, до жизни» «не было и дела».

Пушкин и Некрасов — поэты разных эпох, иных социальных условий, они оба шли в авангарде своего времени. Если Пушкин был другом революционеров-декабристов и его политическая лирика сыграла огромную роль в распространении их идей, то Некрасов был другом революционеров — «мужицких демократов» Чернышевского, Добролюбова, М. Л. Михайлова — и пропагандировал идеи народной революции. Пушкин в «Дубровском» и «Капитанской дочке» изобразил крестьянский бунт, Некрасов тему крестьянской революции делает ведущей во всем своем творчестве. Пушкин говорил: «Где гражданин с душою благородной», Некрасов неустанно заявлял: «Будь гражданин», «Гражданином быть обязан».

Большая степень политической зрелости и социальной остроты в творчестве Некрасова объяснялась эпохой, возросшей классовой борьбой и т. д.

Многочисленно критиками отмечались в творчестве Пушкина картины, где «предчувствуется реализм Некрасова» (акад. Александр Веселовский, «Пушкин национальный поэт», 1912 г., стр. 10).

Как бы в некрасовском духе дана Пушкиным зарисовка болдинских впечатлений:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогой,
За ними чернозем, равнины скат отлогой,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? Где темные леса,
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,
Два только деревца... и т. д.

Пушкин проникся той грустной мелодией народной песни, которая была непосредственным отражением подневольной народной жизни и которая с таким блеском нашла свое выражение в творчестве гениального поэта крестьянской демократии Некрасова. Начало и здесь было положено Пушкиным:

...— всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская...
...Печалию согрета
Гармония я наших муз, и дев.
Но нравятся их жалобный напев.

Политическая и обличительная лирика Некрасова родственна поэзии Пушкина. Общим источником их поэзии была ненависть к деспотии, к крепостничеству; для обоих характерно прославление свободы и революционных борцов.

Творчество поэтов было источником нравственного воспитания людей. И тот и другой мечтали о счастье для всех, связанном с завоеванием народной свободы. Оба поэта соединяли глубокую гражданственность с замечательным поэтическим мастерством.

Говоря об общих мотивах и связях двух вершинных поэтов XIX в., Пушкина и Некрасова, существенно важно заметить, что здесь было не столько влияние одного поэта на другого, сколько конгениальное созвучие их вдохновенных лир.

Близок и дорог Пушкин поэтам нашей эпохи. На юбилейном пленуме (февраль 1937 г.) советские поэты единодушно признали благотворное влияние Пушкина на их творчество. Пушкинский язык может помочь советским поэтам отобразить реальное содержание новой жизни, созданной Великой Октябрьской социалистической революцией. Выражая мнение поэтов, Н. Тихонов в своем докладе заявил: «Пушкинские дороги еще далеко не исторический тупик, а ходить по ним можно широкому советскому народу» («Литературная газета», 1937 г., 1 марта).

* * *

Наследство Пушкина оказывается живым и на сегодняшний день. Борьба с обскурантизмом, с угнетением, с эксплуатацией человека человеком, — за идеи гуманности, за свободу составляет первоочередную задачу современного передового человечества.

Пушкин был бессилен перед всемогущим николаевским деспотизмом, поэтому судьба его была трагична: он погиб в неравной схватке. Но его творчество, насыщенное идеями гуманности, независимости человеческой личности, живет. Пушкин оказался ранним провозвестником идеалов последующих поколений. Радостная и жизнеутверждающая поэзия Пушкина в наше время становится средством воспитания подлинной человечности.

Многочисленные отзывы советских читателей говорят об этом со всей очевидностью. Бывший красный пар-

тизан Г. М. Свитко (Азово-Черноморский край) пишет: «Теперь же, когда жить стало лучше, жить стало веселее, нам веселая поэзия Пушкина стала милой и ценной, как никому и никогда». Красноармеец-артиллерист Н. П. Дрызлов (г. Калинин): «Мы обращаемся к Пушкину тем чаще, чем счастливей стала наша жизнь. Он помогает нам строить коммунистическое общество». Н. Н. Белых (Старый Оскол, Курской обл.): «Пушкин несет нам такую правду, в которой даже его классовая позиция не заслоняет собою действительной жизни. Он становится властителем наших порывов к красоте, к полнокровной человеческой жизни, к настоящей любви». Одна работница «Тиняковки» сказала: «Пушкин, конечно, пролетарский поэт». Когда рабочие стали смеяться, она обиделась и объяснила: «Я знаю, что Пушкин был дворянин. Я сказала «пролетарский» в том смысле, что он дорог нам, он только нам может открываться целиком, со всей своей красотой и со всею ненавистью к царю. Вот этим он и наш, пролетарский» («Известия», 1937 г., № 4).

Любовь миллионов социалистической страны к Пушкину является тем величественным «нерукотворным» памятником, о котором мечтал гениальный народный поэт.

Проф. Д. БЛАГОЙ

ПУШКИН ПОСЛЕ ЛИЦЕЯ

1817 г.

I

Разъезжаться из лицея начали в самый день выпускного акта, 9 июня 1817 года. Пушкин уехал одним из первых.

«Лицей — прекрасная тюрьма», писал за год до этого один из наиболее осторожных и начальству послушных лицейских товарищей Пушкина, С. Г. Ломоносов. «Минули годы заточенья», восклицал сам Пушкин в прощальных стихах лицейским друзьям. Однако к радости освобождения, которую Пушкин испытывал, примешивалось чувство горечи и обиды. Первые же шаги Пушкина в самостоятельную жизнь были и первым крушением взлелеянных им планов ее устройства.

«Кавалергард ты будешь или дипломат?», спрашивает Пьера князь Болконский в «Войне и мире» Толстого. И, действительно, военная — гвардейская — служба или служба по дипломатической части были двумя наиболее естественными путями для молодого дворянского элита эпохи. Стояла эта дилемма и перед большинством тех тридцати юношей, которые шестью годами ранее были поселены в правом крыле царскосельского дворца и росли в течение всех этих шести лет с сознанием своей особой предназначенности «к важным частям службы государственной».

Для Пушкина этот вопрос был давно решен.

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской.
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес,
А здесь он — офицер гусарский, —

писал Пушкин как раз около этого времени, возможно, в том же 1817 г., об одном из наиболее ценных, наибо-

лее близких ему не-лицейских друзей лицейского периода, будущем авторе «Философических писем», офицере лейб-гвардии гусарского полка, Петре Яковлевиче Чаадаеве.

Пушкин не ощущал себя ни Периклом, ни Брутом. С первых же лет пребывания в лицее он осознал себя писателем, поэтом. Но в русской действительности 10-х гг. прошлого века литературное дело значило слишком мало. На стихи можно было только «проживать», как позднее писал сам Пушкин по адресу пресловутого поэта-графомана, графа Хвостова, но жить на них, существовать поэтическим трудом — стихотворством — было немыслимо. В год окончания Пушкиным лицея его непосредственный литературный учитель, пользовавшийся большой известностью, поэт Батюшков, издал два тома своих сочинений — стихов и прозы — итог почти пятнадцатилетней работы пером. Однако получил он за них только 2 000 рублей ассигнациями, что равнялось всего-навсего одной трети его годового дохода. Пушкин отчетливо сознавал, что путь «сочинителя», тем более стихотворца, в этом отношении не сулил ничего доброго.

В одном из самых ранних и первом появившемся в печати стихотворении Пушкина — «К другу стихотворцу» — житейской участи поэта уже посвящен ряд весьма красноречивых строк:

Положим, что на Пинд взобравшись счастливо,
Поэтом можешь ты назваться справедливо:
Все с удовольствием тогда тебя прочтут.
Но мнишь ли, что к тебе рекой уже текут,
За то, что ты поэт, несметные богатства,
Что ты уже берешь на откуп государства,
В железных сундуках червонцы хоронишь,
И, лежа на боку, покойно ешь и спишь?
Не так, любезный друг, писатели богаты,
Судьбой им не даны ни мраморны палаты,
Ни чистым золотом набиты сундуки:
Лачужка под землей, высоки чердаки —
Вот пышны их дворцы, великолепны залы.
Поэтов — хвалят все, читают — лишь журналы;
Катится мимо их Фортуны колесо;
Родился наг и наг ступает в гроб Руссо;
Камоев с нищими постелю разделяет;
Костров на чердаке безвестно умирает,
Руками чуждыми могиле предан он:
Их жизнь — ряд горестей, гремяща слава — сон.

Пушкин понимал: «в оковах службы царской» не быть нельзя. Но в гвардии эти оковы были по крайней мере и

наиболее позолочены, и «увиты лаврами». «С 1812 г., — пишет один из исследователей общественного движения этой эпохи, — всё, что только было образованного, шло в военную службу; старый обычай, по которому военная служба считалась специальностью дворянства, усилен был порывом патриотизма, — лучшее, что могло быть сделано для отечества, казалось, могло быть сделано только в рядах армии» (А. Н. Пыпин, «Общественное движение в России при Александре I»).

В гвардии служил цвет дворянской интеллигенции эпохи наполеоновских и посленаполеоновских войн. Гвардия была одним из самых ярких очагов антиправительственной оппозиции. Недаром в гвардию пошли наиболее глубокие и сознательные представители оппозиции в лицее, в том числе один из ближайших лицейских друзей Пушкина, сосед по комнате, Иван Иванович Пущин. На военную службу, в гвардию Пушкина влекли и другие, столь понятные и естественные в его возрасте, побуждения.

И в женах, дочерях к мундиру та же страсть!
Я сам к нему давно ль от нежности отрелся?
Теперь уж в это мне ребячество не впасть,
Но кто б тогда за всеми не повлекся?
Когда из гвардии, иные от двора
Сюда на время приезжали,
Кричали женщины: ура!
И в воздух чепчики бросали! —

признавался один из самых «серьезных» людей эпохи, герой «Горя от ума» Чацкий. Неудивительно, что это «ребячество» нашло такой громкий отзвук и в живом, самолюбивом, привыкшем ярко выделяться, блистать в кругу своих сверстников восемнадцатилетнем юноше, почти мальчике, Саше Пушкине, как звали его в это время все окружающие. Недаром с таким увлечением вспоминает позднее Пушкин это место грибоедовской комедии в своей «Метели».

Военная служба привлекала Пушкина двойной «героикой» — боевых походов, воинской доблести и тех «мирных подвигов», гремевших по чиновному и чинному Петербургу гусарских проделок и кутежей, стоявших на грани дозволенного, а подчас и переступавших эту грань, одним из наиболее прославленных героев которых был второй ближайший не-лицейский друг Пушкина, сослуживец Чаадаева по лейб-гвардии гусарскому полку — идеал «истинного гусара» — Каверин.

Как и Чаадаев, Каверин был «либералистом», членом

одного из первых тайных обществ, «Союза Благоденствия». Однако во всем остальном он был полной ему противоположностью.

Почти одновременно с уже известной нам надписью «К портрету Чаадаева» и в резком контрасте с ней, Пушкин написал такую же характерологическую надпись «К портрету Каверина»:

В нем пунша и войны кипит всегдашний жар,
На Марсовых полях он грозный был воитель.
Друзьям он верный друг, красавицам мучитель,
И всюду он гусар.

Превосходный комментарий к этому «всюду он гусар» дает выразительно-лаконичная запись, сделанная первым биографом Пушкина, Анненковым, со слов близко знавшего Каверина современника: «Каверин, сын сенатора, образованный человек, воспитывавшийся в Геттингене, красавец собой, богатый... лечился от французской болезни холодным шампанским, вместо чаю выпивал с хлебом бутылку рому и после обеда, вместо кофею, — бутылку коньяку, но был остроумен и любезен, и блестящ. Гусар».

Пушкин впоследствии четко оттенил разницу между Чаадаевым и Кавериним: в позднейшем кишиневском послании «К Чаадаеву» Пушкин вспоминает его наполненный книгами кабинет «мудреца» и созерцателя; в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин заставляет своего героя встречаться с Кавериним в модном французском ресторане. Два гусара — Чаадаев и Каверин — были центрами прямо противоположных притяжений, полюсами, между которыми протекала почти вся жизнь Пушкина в период между окончанием им лицея и высылкой. Тем существеннее, что оба они служили на военной службе.

Наконец, Пушкину казалось, что военная служба наиболее совмещалась с занятиями поэзией. Перед Пушкиным были живые примеры людей, соединявших в себе воина и поэта — меч и лиру» — «русский Буфлер» Батюшков и «певец-гусар» Денис Давыдов.

Беллона, музы и Венера —
Вот, кажется, святая вера
Дней наших всякого певца,
Я шлюсь на русского Буфлера
И на Дениса храбреца... —

писал Пушкин в том же 1817 г. своему «парнасскому отцу» и родному дяде, Василию Львовичу Пушкину, убеж-

давшему его не идти на военную службу. Пушкин живо возражал на это:

Что восхитительней, живей
Войны, сражений и пожаров,
Кровавых и пустых полей,
Бивака, рыцарских ударов?
И что завидней кратких дней
Не слишком мудрых усачей,
Но сердцем истинных гусаров?
Они живут в своих шатрах...
Не знают света принуждения,
Не ведают, что скука, страх,
Дают обеды и сраженья;
Поют и рубятся в боях.
Счастлив, кто мил и страшен миру;
О ком за песни, за дела
Гремит правдивая хвала;
Кто славил Марса и Темиру
И бранную повесил лиру
Меж верной сабли и седла!

Однако ссылки Пушкина на поэзию военной службы были напрасны. Дядя был эхом семейных настроений. Военные планы Пушкина разбились о скупость отца. Расчетливый и прижимистый Сергей Львович, памятуя слова прежнего лицейского начальника Пушкина, бывшего министра Разумовского, твердо решил «образовать» сына «в прозе». Служба в гвардии требовала многих денег, сулила не приход, а непрерывные и большие расходы. Наоборот, гражданская служба для даровитого, обращавшего на себя всеобщее внимание юноши, окончившего находившееся под особым царским попечением учебное заведение и имевшего весьма влиятельных покровителей, вроде Александра Ивановича Тургенева, Карамзина, не требуя расходов, открывала возможность блестящей карьеры. Батюшкову и Денису Давыдову отец и дядя поэта противопоставляли другой образец — сослуживца и давнего друга обоих старших Пушкиных, поэта и министра Ивана Ивановича Дмитриева, бывшего, с их точки зрения, не только примером блистательной служебной карьеры, но и «образцом слога». Последний аргумент был для Пушкина мало убедителен. К литературной деятельности одного из вождей русского сентиментализма, Дмитриева, он и тогда, и много позднее относился с резким отрицанием. Тем не менее отец, от которого несовершеннолетний Пушкин находился в полной — и юридической, и, что еще важнее, материальной — зависимости, имел все возможности поставить на своем. Под

предлогом слабого здоровья сына, что явно не соответствовало действительности, Сергей Львович добился того, что он пошел не в «кавалергарды» а в «дипломаты».

Через четыре дня после выпуска, 13 июня, Пушкин вместе с рядом лицейских товарищей, таких как Корсаков, Кюхельбекер, Горчаков, Ломоносов, был зачислен на службу в коллегии иностранных дел в чине 10-го класса, — коллежского секретаря, — с жалованьем в 700 рублей в год. Все только что названные его товарищи, окончившие лицей лучше его, получили чином выше.

Однако свой отказ от военной службы Пушкин явно рассматривал как временную уступку: «гусарские мечты» он продолжал лелеять в течение почти всех трех последующих лет своей петербургской жизни, делая неоднократные но неизменно безуспешные попытки осуществить их. Утешало Пушкина и то, что дипломатическая служба несла с собой возможность «увидеть чуждые страны» — попасть за границу — общая мечта всей либерально настроенной, томившейся в путях русской «азиатчины» молодежи того времени. Эту мечту, не в пример своим военным мечтам, довольно скоро им брошенным, Пушкин питал в течение всей своей жизни, но ей также никогда не суждено было сбыться.

Чувство горечи от крушения его военных планов в Пушкине, несомненно, было. В одной из так называемых «национальных» лицейских песен, сложенной, очевидно, совсем незадолго перед выпуском, о ближайшем товарище Пушкина, И. И. Пущине, пелось:

Не тужи, любезный Пущин,
Будешь в гвардию ты пущен.
Мы ж нули, мы нули,
Ай люли, люли, люли!

Крайне самолюбивый, Пушкин быть «нулем» даже в шутку не любил. Однако горькое чувство растворялось в том бодром и молодом ощущении выхода из лицейских стен в широкий мир, открытый всем возможностям и путям, — ощущении независимости, заслуженной и сладкой лени, беспечной свободы, — которое охватило Пушкина в памятные предвыпускные дни.

Не без вызова, но и, несомненно, искренно восклицал он в своих стихах «К товарищам перед выпуском», выделяя себя из их хлопотливой, погруженной в мечты о той или иной служебной карьере толпы:

Лишь я, судьбе во всем послушный,
Счастливой лени верный сын,
Душой беспечный, равнодушный,
Я тихо задремал один.
Равны мне писари, уланы,
Равны наказ и кивера.
Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассесора.

«Ползти в ассесора» — делать чиновную карьеру — у Пушкина, в самом деле, ни тогда, ни после никакой охоты не было. За все время до высылки из Петербурга, да и позднее в ссылке, Пушкин фактически почти не служил, а только числился состоящим при коллегии иностранных дел. За весь первый петербургский период (1817—1820 гг.) до нас не дошло ни одной служебной бумаги, им написанной или подписанной, неизвестно ни об одном выполненном им служебном поручении. Не давал ничего службе Пушкин, ничего не дала ему и она. Некоторые из товарищей, поступивших одновременно с ним на службу, — Ломоносов и, в особенности, Горчаков, — сделали блестящую карьеру. Ломоносов занимал ряд ответственных постов в русских дипломатических миссиях Америки и Европы, умер в звании чрезвычайного посланника и полномочного министра при нидерландском дворе. Горчаков дослужился до высших государственных должностей и званий — министра иностранных дел и канцлера. Пушкин был переведен в следующий чин титулярного советника, который остальные его товарищи получили сразу же при поступлении на службу, только пятнадцать лет спустя, в конце 1831 г. В этом чине он и умер, кончив свою служебную карьеру тем, чем его товарищи начали.

Таким же бодрым гораццианским аккордом, как строки обращения к лицейским товарищам, звучит конец послания Пушкина к дяде, написанного в ответ на его уговоры не идти на военную службу. Заявляя в нем о своей решительной неприязни к писанью «сенатских решений» и занятиям «дипломатическими вздорами» и о столь же решительном предпочтении всему этому службы военной, Пушкин заканчивает следующими примирительными строками:

Но вы, враги трудов и славы,
Питомцы Феба и забавы.
Вы, мирной праздности друзья,
Шепну вам на-ухо: вы правы,
И с вами соглашаюсь я!
Бог создал для себя природу,

Свой рай и счастье глупцам,
Злословие, мужчин и моду,
Конечно, для забавы дам,
Заботы знатному народу,
Дурачество для всех, — а нам
Уединенье и свободу.

II

«Свобода» — свободное, беспечно-независимое существование — сделалась надолго, если не формулой жизни Пушкина, — зависел он, как мы вскоре увидим, слишком от многого, — то во всяком случае идеалом его жизненного устройства. Жадно стал пользоваться Пушкин открывшейся ему возможностью «свободы» и по приезде из лицея в Петербург. В течение первого же послелицейского месяца мы встречаем его то на причудливо-пестрой, кишашей самым разнообразным людом квартире одного из коренных арзамасцев, Александра Ивановича Тургенева, то на театральной премьере с участием знаменитой Семеновой. Растет и ширится круг его знакомств, личных и литературных отношений. В течение все того же месяца он сходится с поэтом и переводчиком «Илиады», Николаем Ивановичем Гнедичем; знакомится с одним из «законодателей театра» и главарей противоарзамасской оппозиции, поэтом, драматургом и гвардейским офицером, Павлом Александровичем Катениным; сближается с только что вернувшимся после многолетнего пребывания в «чужих краях» просвещенным русским путешественником, перенасыщенным европейскими впечатлениями, общением с европейскими политическими и литературными знаменитостями, от Бенжамена Констана и m-me de Staël до Огюста Конта и Гёте, безбожником и англоманом, что не помешало ему вскоре сделаться драчливым калужским губернатором, Николаем Ивановичем Кривцовым; переходит на «ты» с Вяземским; сталкивается с наиболее ярким представителем внутриарзамасской оппозиции, либеральным генералом, вскоре уехавшим «в опалу» — в Киев, Михаилом Федоровичем Орловым.

Вскоре пришлось Пушкину изведать и «уединенье». Не прошло и месяца после зачисления его на службу, как он уже попросил (3 июля) и получил (8 июля) отпуск «для устройства домашних дел» сроком по 15 сентября и выехал вместе со всей семьей — родителями, сестрой и младшим братом Левушкой — в псковское имение матери, родовую вотчину Ганнибалов, село Михайловское.

Сельская поместная жизнь вначале пришлась ему по сердцу. В его душе воскресли детские воспоминания о жизни в подмосковном Захарове. Но длилось это недолго.

«Вышед из лица, — рассказывает Пушкин в автобиографических записках, писавшихся им в 1824 г. в том же Михайловском, — я почти тотчас уехал в псковскую деревню моей матери. Помню, как обрадовался сельской жизни, русской бане и проч., но все это нравилось мне не долго»...

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;
На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон.

...«Я любил и доныне люблю шум и толпу», пояснял в тех же автобиографических записках поэт.

В «шум и толпу» неудержимо потянуло Пушкина и на этот раз. Не имея терпения дождаться конца отпуска, около двадцатых чисел августа Пушкин снова помчался в Петербург.

Однако месяц с небольшим, проведенный Пушкиным в Михайловском, оставил значительные следы в его жизни и творчестве. Именно в это время завязалось знакомство его с михайловской соседкой, владелицей села Тригорского, Грасковьей Александровной Осиповой и ее семьей. Знакомство это превратилось в прочную приятельскую дружбу спустя, но образы патриархального быта псковской вдовы-помещицы, подкрепленные впечатлениями от новой поездки в Михайловское летом 1819 г., несомненно, носились перед творческим сознанием Пушкина, когда, в далеких Кишиневе и Одессе, набрасывал он строфы второй и третьей глав «Евгения Онегина», посвященные семье Лариных.

О силе тригорских впечатлений свидетельствуют стихи, написанные Пушкиным перед самым выездом в Петербург (датированы 17 августа 1817 г.) хозяйке Тригорского и заканчивающиеся строками, в которых сквозь комплиментарную внешность «альбомного» стихотворения явственно слышится подлинный лирический голос Пушкина, согретый теплым и искренним чувством:

Быть может (сладкое мечтанье!),
Я к вашим возвращусь полям,
Приду под липовые своды,

На скат трипольского холма,
Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума.

Окунулся Пушкин в этот же свой приезд и в стихию одичавшей псковской «ганнибаловщины». Внучатный племянник счел долгом побывать у последнего из оставшихся в живых сыновей петровского «арапа», отставного генерал-майора Петра Абрамовича Ганнибала, занимавшегося на досуге изготовлением домашних водок и наливок.

«...попросил водки, — отрывочно рассказывает Пушкин в дошедших до нас клочках его записок, — подали водку. Налив рюмку себе, велел он и мне поднести, я не поморщился — и тем, казалось, чрезвычайно одолжил старого арапа. Через четверть часа он опять попросил водки — и повторил это раз пять или шесть до обеда. Принесли... кушанья поставили...»

Опять-таки едва ли не вспомнился Пушкину образ одинокого «арапа», когда он набрасывал строфу о дяде Онегина, «деревенском старожиле», который

Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел да мух давил, —

сидя на «пуховом диване», перед шкафом, наполненным «строим наливкам».

В двадцатых числах августа Пушкин вернулся в Петербург, где безвыездно (не считая поездки на месяц в то же Михайловское летом 1819 г.) прожил вплоть до своей высылки на юг.

III

И, не став гусаром, Пушкин зажил в Петербурге той «гусарской» жизнью, полной «богатырского разгула», молодечества, жадного — в запой — стремления разом осушить кубок всех наслаждений, предельного напряжения всех физических сил, — которой жили такие герои его воображения, как тот же Каверин.

11 июля 1817 г., значит, всего через месяц по выходе Пушкина из лицея и еще до отъезда его в Михайловское, А. И. Тургенев в письме к своему брату Сергею Ивановичу, находившемуся в это время в «чужих краях», посылая несколько стихотворений Пушкина, так описывал свои от него впечатления: «Удивительный талант и добрый малый, но и добрый повеса». В этом двойном облике — не-

обыкновенного таланта и вместе с тем необычайного же повесы (слово, которое с веселым задором постоянно употребляет в это время в отношении себя и сам Пушкин), беззаботно расточающего этот талант по ветру, непрерывно кидающего под ноги свою собственную жизнь,—предстает поэт всем без исключения друзьям и просто знакомым, встречающимся с ним в период первого петербургского трехлетия.

Шумную и пеструю сутолоку этого своего повесничества—праздного и праздничного петербургского быта—ярко живописует сам Пушкин, набрасывая в первой главе «Евгения Онегина» картину времяпрепровождения своего героя—типическую картину «жизни светского молодого человека» того времени. Однако между Онегиным и Пушкиным была и существенная разница. В противоположность своему герою Пушкин с одинаково жадным любопытством являлся не только в кругах кутящей «золотой молодежи», но и на заседаниях литературных обществ, не только в светских салонах, на балах, маскарадах, в театральные кресла, но и в кабинетах будущих декабристов. Петербургские годы кипенья без остатка брошенных в «игру жизнью» молодых сил были не только годами «богатырского разгула», но и богатырского творческого роста, сказавшегося в первом же произведении, явившемся итогом этого периода,—первом, по-настоящему крупном, стихотворном произведении не только Пушкина, но и вообще всей русской художественной литературы—поэме «Руслан и Людмила».

Отличался быт Пушкина от онегинского быта и еще в одном весьма существенном моменте. Онегин был—«дитя забав и роскоши», Пушкин, по его собственным словам, «погибал в нищете».

По выходе из лицея Пушкин поселился у родителей, квартировавших тогда в доме Клокачева, сохранившемся до сих пор на набережной Фонтанки, у Калинкина моста. Из царскосельского дворца Пушкин попал на далекую и бедную петербургскую окраину, так называемую Коломну, местность отнюдь не аристократическую, изображенную позднее Пушкиным в «Домике в Коломне». Обстановка, в которой Пушкин оказался в родительском доме, была в высшей степени для него тягостна. Материальные дела родителей к этому времени окончательно запутались. Устроительница всего их хозяйственного и домашнего быта, бабка поэта, Марья Алексеевна Ганнибал, совсем захирела и вскоре (год спустя) умерла. Именно к этому времени относится рассказ одного из лицейских товарищей

Пушкина, барона Корфа, о невероятном хаосе, царившем в доме Пушкиных, — о причудливом соединении следов былой барской роскоши с зияющей нехваткой в самых обыкновенных вещах. «Дом их представлял всегда какой-то хаос: в одной комнате — богатые старинные мебели, в другой — пустые стены, даже без стульев; многочисленная, но оборванная и пьяная дворня; ветхие рыдваны с тощими клячами, пышные дамские наряды и вечный недостаток во всем, начиная от денег и до последнего стакана». Достигла к этому времени полной силы и болезненная скупость отца поэта. Парадные комнаты освещались канделябрами, а в комнате дочери-невесты горела одна сальная свеча, покупаемая ею на собственные сбережения. Самому Пушкину приходилось подчас мерзнуть в осенние и зимние холода в его нетопленной — из экономии — комнате. Самолюбивый до крайности, Пушкин настолько стыдился своей домашней скудости и неустройства, что не только стеснялся приглашать к себе знакомых, но, с целью избежать посещений, попросту скрывал от многих из них, где он живет. «Желая быть учтивым, — вспоминает П. А. Катенин, рассказывая о первом посещении его Пушкиным в 1818 г., — и расплатиться визитом, я спросил, где он живет? но ни в первый день, ни после, никогда не мог от него узнать; он упорно избегал посещений». В отношении своего адреса Пушкин настолько скрытничал, что, когда тот же Катенин завозил его откуда-нибудь ночью на извозчике домой (услуга, которую друзья, по беднежью Пушкина, не раз ему оказывали), Пушкин велел останавливаться не у самого дома, а на ближайшем углу.

Денег отец сыну вовсе не давал. Пушкин с горечью и гневом вспоминал позднее в одном из одесских писем к брату, как отец «вечно бранился за восемьдесят копеек», которые, — добавлял Пушкин, — «верно б ни ты, ни я не пожалели для слуги», — когда поэт, «больной, в осеннюю грязь или трескучие морозы... брал извозчика» из центра, с Невского, в свою далекую Коломну. «Вечно без копейки, вечно в долгах, иногда почти без порядочного фрака», рассказывает о Пушкине этого времени тот же барон Корф.

Постыдность, унижительность быта в родительском доме, с такой силой выразившиеся впоследствии в монологах Альбера из «Скупого рыцаря», — «стыд горькой бедности» — должны были особенно больно задевать Пушкина, с одной стороны, после недавней жизни в лицее, бок-о-бок с царем и его двором, с другой, — поскольку он завязал

тесные отношения с обществом таких же, как и он, молодых «повес», принадлежавших вместе с тем к кругу без расчета и истощения сыплющей деньгами петербургской «золотой молодежи».

Современем Пушкин выработал оригинальную защитную позу, нашел своеобразное обрекала его бедность среди окружающих избытка и расточительности. Посылая позднее из Кишинева своему младшему брату, Льву Сергеевичу, находившемуся в это время как раз в том же возрасте и условиях, как он сам в бытность в Петербурге, специально им для него составленный кодекс правил жизненного поведения, Пушкин, между прочим, писал:

«Если состояние твоего кошелька или обстоятельства не позволяют тебе блистать, не старайся прятать свои лохмотья, скорее наоборот, выставляй их наружу: цинизм во всей его грубости импонирует суетности общественного мнения, тогда как мелкие плутни тщеславия делают нас смешными и заслуживающими презрения.

Никогда не делай долгов, лучше терпи лишения: они совсем не так ужасны, как это себе воображают, и, во всяком случае, лучше, чем чувство, что ты можешь оказаться бесчестным или будешь принят за такового.

Правилами, которые я тебе предлагаю, я обязан личному мучительному опыту. Если бы ты смог их усвоить, не будучи вынужден к этому. Они могли бы избавить тебя от дней тоски и бешенства. Когда-нибудь ты услышишь мою исповедь: она будет дорого стоить моему самолюбию, однако, это меня не остановит, поскольку дело идет о всей твоей жизни»¹.

И, действительно, много острых уколов самолюбия, горьких уроков, тайных и явных «неотразимых обид» пришлось,

¹ Si l'état de votre fortune ou bien les circonstances ne vous permettent pas de briller, ne tachez pas de pallier vos privations, affectez plutôt l'excès contraire: le cynisme dans son âpreté en impose à la frivolité de l'opinion, au lieu que les petites friponeries de la vanité vous rendent ridicules et méprisables.

N'empruntez jamais, souffrez plutôt la misère: croyez, qu'elle n'est pas aussi terrible qu'on se la peint et surtout que la certitude où l'on peut se voir d'être malhonnête ou d'être pris pour tel.

Ces principes que je vous propose, je les dois à une douloureuse expérience. Puissez vous les adopter sans jamais y être conteint. Ils peuvent vous sauver des jours d'angoisse et de rage. Un jour vous entendrez ma confession; elle pourra couler à ma vanité, mais ce n'est pas ce qui m'arrêterait lorsqu'il s'agit de l'intérêt de votre vie.

повидимому, изведать Пушкину за время его петербургской жизни, прежде чем он выработал с такой страстной убежденностью проповедуемое им в письме к брату противоядие против своей и его «нищеты».

Это, однако, не помешало Пушкину на всем протяжении первого петербургского периода своей жизни отдавать дань «играм Вакха и Киприды» — «гусарскому» молодечеству и «затеям», «неистовым пирам», беззаветной «игре жизнью».

Неизбежными участницами «оргий» Пушкина и его друзей были, конечно, и «вакханки». Через все три года петербургской жизни Пушкина тянется длинный перечень его «минутных» приятельниц; «ветреных Лаис», «младых монашенок Цитеры» — известной куртизанки Оленьки Массон, польки Анжелики, некой продавщицы билетов в странствующем зоологическом саду и т. д. и т. д.

Участие Пушкина в петербургских гусарских «вакханалиях», участие, иногда далеко выходящее за пределы обычных молодых попок, приняло такой размах и характер, что старшие друзья не на шутку стали бояться за его здоровье и самую жизнь. Следы этих опасений, уговоров и даже прямых угроз хранит тогда же (в декабре 1817 г.) написанное Пушкиным стихотворное обращение-ответ от лица своего и своих «бахических» друзей англomanу Кривцову, привыкшему к пристойно-умеренным формам западно-европейского эпикурейства и пришедшему в ужас перед русским его вариантом:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.
Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой,
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью доропой;
Каждый у своей гробницы
Мы присядем на порог,
У пафосския царицы
Свежий выпросим венок,
Лишний миг у верной лени,
Круговой нальем сосуд,
И толпою наши тени
К тихой Лете убегут;
Смертный миг наш будет светел:
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные широв.

Характерно, что сперва Пушкин начал писать это стихотворение пятистопным ямбом в явно элегических и несколько даже минорных тонах:

Не угрожай ленивцу молодому,
Безвременной кончины я не жду:
В венке любви к приюту гробовому,
Не думав ни о чем, без робких слез иду.
Я мало жил, я наслаждался мало...
Но иногда цветы веселья рвал —
Я жизни видел лишь начало...

Однако бойкий, задорно-мажорный четырехстопный хорей оказался более подходящим для выражения его настроения.

В противовес уговорам и советам Кривцова Пушкин давал своим друзьям другой «добрый совет»:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизнью играть,
Пусть чернь слепая суетится,
Не нам безумной подражать.
Пусть наша ветреная младость
Потонет в неге и в вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Все, что отыметса у ней.

То, что «запугиванья» Кривцова имели вполне реальные основания и над Пушкиным нависла к этому времени прямая угроза, показало ближайшее будущее. Подорванный «громоздким богатырским разгулом» организм Пушкина не выдержал. Не прошло и месяца после задорно-беззаботного ответа Пушкина Кривцову, как поэт тяжело и почти смертельно заболел.

«Болезнь остановила на время образ жизни, избранный мною. Я занемог гнилою горячкой... Лейтон (известный петербургский врач того времени. — Д. Б.) за меня не отвечал. Семья моя была в отчаянии...», вспоминал об этом позднее сам поэт. Две недели Пушкин был между жизнью и смертью, но молодость взяла свое, и к середине января 1818 г. он стал поправляться, хотя ему и пришлось вылезать в постели весь январь и февраль.

Однако едва Пушкин поправился, как прежний образ его жизни, остановленный болезнью, снова возобновился. Все усилия и старания старших друзей, горевавших по поводу

«преступной праздности гения» и пытавшихся посадить «сверчка на шесток» — засадить Пушкина за серьезную литературную работу, были напрасны. Не внесли никаких изменений в образ жизни Пушкина и два новых серьезных заболевания в феврале и в июне 1819 г. Вторая болезнь, правда, побудила его взять отпуск и снова уехать в Михайловское. Но как и в первую свою поездку, Пушкин не выдержал сельского уединения и тишины и задолго до назначенного срока вернулся обратно в Петербург.

Вместе с тем упреки в «преступной праздности», внешне такие закономерные, были не вполне справедливы. В написанных совсем незадолго до выпуска из лица стихах к уже известному нам Каверину Пушкин призывал его не обращать внимания на «роптанье черни»:

Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Моллись и Вакху, и любви
И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.

Милейший Александр Иванович Тургенев оказывался в данном случае в числе именно такой «черни». Он не только недооценивал, что «под покрывалом» пушкинской разгульной жизни и эксцентричных выходов вызревало произведение, которое произвело переворот в нашей литературе — «Руслан и Людмила», но что именно этот быт дал те типические впечатления, которые вошли впоследствии в содержание «Евгения Онегина».

«Видно... что не могло и не должно было бы быть иначе; видно, нужна была и эта разработка, коловшая нам, слепым, глаза», — писал много десятилетий спустя о «безумном» пушкинском быте первой петербургской поры И. И. Пущин, как и А. И. Тургенев принадлежавший тогда к числу этих «слепых».

IV

В литературных и окололитературных, главным образом, конечно, арзамасских и близких «Арзамасу», кругах появление в Петербурге молодого Пушкина, — самого яркого и сильного таланта из всей подрастающей молодежи (исключительная, поражающая одаренность была из него клю-

чом!), возбуждавшего наибольшие надежды всей школы приверженцев языковой реформы Карамзина, было своего рода событием.

«На выпуск молодого Пушкина, — вспоминает один из арзамасцев, Ф. Ф. Вигель, — смотрели члены «Арзамаса» как на счастливое для них происшествие, как на торжество. Сами родители его не могли принимать в нем более нежного участия; особенно Жуковский, восприимчивый к нему в «Арзамасе», казался счастлив, как будто бы сам бог послал ему милое чадо».

Восторженные похвалы Пушкину звучали со всех сторон. Отзыв А. И. Тургенева, данный им сейчас же по выходе Пушкина из лицея, мы уже приводили. Знакомая в том же июне Пушкина с Катениным, Гнедич сказал последнему: «Вы его знаете по таланту» — заявление характерное и наглядно показывающее, что «слава» молодого Пушкина вышла в это время за пределы арзамасского кружка.

Пушкин еще в лицее безоговорочно стал на сторону «Арзамаса» в его борьбе с «друзьями непросвещения» — литературной партией Шишкова — «беседчиками». Тогда же им был написан ряд типично арзамасских, программно-боевых посланий и эпиграмм.

Во время посещения лицея Вяземским и В. Л. Пушкиным весной 1816 г. они, очевидно, сказали Пушкину, что считают его своим — «арзамасцем». Так Пушкин прямо и подписывает набросанное им вскоре после этого (в конце 1816 или начале 1817 г.) послание к Жуковскому.

Живое и талантливое арзамасское «Общество безвестных людей» соединяло в своих рядах всех наиболее значительных и ценимых Пушкиным-лицеистом представителей современной литературы — Батюшкова, кн. Вяземского, Жуковского. Мракобесию и мистике Шишкова и его группы арзамасцы противопоставляли проповедь «света» — европеизма и просвещения; тяжелой скуке официально-чиновых — в мундирах, лентах и орденах, с министрами, архиепископами и чопорными светскими дамами — заседаний «Беседы» — непринужденную шаловливость дружеских собраний «арзамасской шайки» вокруг традиционного жареного гуся, буйную «галиматью» пародических ритуалов, искрящуюся талантом и умом вольную шутку под сенью «якобинского» «красного колпака», в который демонстративно облакался очередной председатель собрания. Естественно, что весь этот веселый и озорной быт, о котором Пушкин слышал в свои лицейские годы так много смеш-

ного от навещавших его арзамасцев и который еще больше расцветивал своим воображением, делал для него «Арзамас» желаннейшей приманкой, пребывание в среде арзамасцев предметом давних и страстных мечтаний. «Никогда лицей, — восклицал Пушкин в письме, написанном вдогонку Вяземскому после заезда его в Царское Село в 1816 г., — не казался мне так несносным, как в нынешнее время.. Безбожно молодого человека держать взаперти и не позволять ему участвовать даже и в невинном удовольствии погреть покойную Академию и «Беседу губителей русского слова». Именно беспечное арзамасское житье-бытье, очевидно, имел в виду Пушкин, когда писал в своем прощальном послании к товарищам-лицеистам: «Друзья! немного снисхожденья — оставьте красный мне колпак».

В дошедшей до нас части бумаг «Арзамаса» (начиная как раз с июля 1817 г. почти все они утрачены) не сохранилось — за одним исключением — никаких следов участия Пушкина в заседаниях кружка. Однако с уверенностью можно сказать, что «Арзамас» был одним из первых мест, куда Пушкин поспешил попасть тотчас по выходе из лицея (до отъезда его в июле в деревню арзамасцы собирались три-четыре раза). Вскоре по возвращении Пушкина из Михайловского в сентябре произошла и обычная шуточно-торжественная церемония официального приятия его в кружок.

К сожалению, до нас не дошла ни традиционная вступительная речь Пушкина, ни традиционный же ответ ему его арзамасского «восприемника» Жуковского. Однако по началу ее, сохранившемуся в памяти одного из участников собрания (речь Пушкина была произнесена — впервые за все время существования кружка — в стихах), мы можем составить представление о том чувстве восторженной радости, которое испытывал Пушкин, когда лицейские мечты его, наконец, сбылись и он смог на равной ноге вступить в среду «дивных» арзамасцев:

Венец желаньям! И так я вижу вас,
О други смелых муз, о дивный Арзамас!
Где славил наш Тиртей «Кисель» и Александра,
Где смерть Захарову пророчила Кассандра.

Из всей последующей, повидимому, довольно длинной речи мемуарист запомнил еще только полтора стиха —

в беспечном колпаке
С гремушкой, лаврами и с розгами в руке.

Окололитературное, бюрократическое крыло «Арзамаса» — Уваров, Блудов, — повидимому, несколько неодобрительно косилось на этого восемнадцатилетнего юнца, так непринужденно, как равный, ворвавшегося в их круг и сразу же почувствовавшего себя в нем, как дома. Именно впечатления этого крыла, очевидно, отражает Вигель, заканчивая уже приведенный нами рассказ о появлении Пушкина в «Арзамасе» следующими явно-неприятными словами: «Чадо показалось мне довольно шаловливо и необузданно, и мне даже больно было смотреть, как все старшие братья наперерыв баловали маленького брата». Зато писательское ядро «Арзамаса» — кн. Вяземский, Батюшков и, в особенности, Жуковский, как и близкий им А. И. Тургенев — были, наоборот, в восторге от неудержимо-молодо шалившего, «прыгавшего» Сверчка — арзамасское имя Пушкина. Сам Пушкин жадно бросился в объятия новой дружбы, так полно вознаграждавшей его за только что перенесенную разлуку с лицейскими товарищами.

Вскоре после приезда из деревни Пушкин провел день на старом пепелище, в Царском Селе, но в обществе новых друзей. Обедали у «Светланы» (Жуковского) он, «Ахилл» (Батюшков) и еще один арзамасец, прозванный за его «негроподобную наружность» «Черным враном» — друг Жуковского, «неисчерпаемый источник веселия», даровитый дилетант А. А. Плещеев, сын тех самых Плещеевых, которым были посвящены Карамзиным его знаменитые «Письма русского путешественника». Память об этом дне — 4 сентября — запечатлелась в поэтической игре — коллективных экспромтах. Один ее участник начинал, другой продолжал или заканчивал. Писали после обеда, конечно, с обильным шампанским. Что у кого было на уме, то спадало с пера, и потому, несмотря на заведомо шуточный характер экспромтов, в них замечательно отразилась индивидуальность каждого из писавших. Особенно сказало это в отношении Пушкина, который в обоих экспромтах с жаром исповедуется в «пламенной» дружбе к своим новым друзьям.

Начал Плещеев:

Писать я не умею,
(Я много уписал) —

Я дружбой пламенею,
Я дружбе верен стаю —

тотчас же подхватывает Пушкин. Продолжает меланхолически настроенный в это время в связи с крушением планов о женитьбе Батюшков:

Мне дружба заменяет
Ушедшую любовь!

Закончил все Жуковский, в тоне и выражениях, столь ему свойственных:

Пусть жизнь нам изменяет,
Что было — будет вновь.

Тему дружбы снова настойчиво и подчеркнуто выделяет Пушкин и в следующем экспромте, посвященном еще одному новому другу Пушкина, которому он написал письмо сейчас же по возвращении из деревни, с непривычки перемешивая «ты» с «вы», — кн. Вяземскому, в связи с назначением его на службу в Варшаву (Пушкину принадлежат в этом экспромте 3-я — 5-я строки, начат он Плещеевым, 6-я строка написана Батюшковым, конец — Жуковским):

Зачем, забывши славу,
Пускаешься в Варшаву?
Ужель ты изменил
Любви и дружбе нежной
И резвости небрежной?
Но ты все так же мил...
Все мил — и неизменно
В душе твоей живет
Все то, что в цвете лет
Столь было нам бесценно.

Пушкин, обратившийся за несколько месяцев до того с пространным посланием к Жуковскому, выдержанным в типично арзамасских тонах, произвел, повидимому, в этот день на Жуковского особенно сильное впечатление. Упомянутая в своих лаконичных дневниковых записях-конспектах об обеде у него 4 сентября и умалчивая о столь хорошо ему известных остальных участниках его, Батюшкове и Плещееве, Жуковский выразительно отмечает имя Пушкина. Именно с этого времени и начинается прочная, проходящая через всю жизнь Пушкина, дружба его со своим вскоре побежденным им литературным учителем и неизменным житейским заступником. К той же осени 1817 г. относится стихотворная записка Пушкина к Жуковскому, свидетельствующая о неоднократных, хотя и неудачных, попытках посещения последнего Пушкиным и вместе с тем

о большой короткости отношений, быстро установившихся между старшим и младшим поэтами:

Штабс-капитану, Гете, Грею,
Томсону, Шиллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалею,
Что никогда их дома нет.

Записка интересна и потому, что в заведомо-шутливой, ласково-почтительной форме ее заключена серьезная и весьма критическая оценка Пушкиным поэтической деятельности Жуковского: ставя ее на очень большую высоту, «ученик» вместе с тем явно пеняет «учителю» на отсутствие у него собственного художественного лица, на то, что все его творчество сводится к перепевам с голоса немецких и английских поэтов.

Ровно через месяц после обеда с экспромтами Пушкин и Батюшков провожали Жуковского, назначенного давать уроки русского языка великой княгине Александре Федоровне, жене Николая Павловича и будущей императрице, и отправлявшегося в связи с этим в Москву. Друзья проехали с Жуковским первый перегон — от Петербурга до Царского Села — и на следующий день снова вернулись в Петербург.

Незадолго перед отъездом Жуковского состоялось прощальное заседание «Арзамаса», на котором между прочим читалось новое стихотворение Вяземского «Прощание с халатом», написанное в связи с поступлением его на службу. Пушкин, очевидно, был на этом заседании. Стихотворение Вяземского, апофеоз праздной и беспечной — «в халате» — жизни, оказалось так близко по своей настроенности Пушкину, также недавно просившему в прощальном послании к товарищам-лицейстам оставить ему на время «халат», что он затвердил его наизусть. Сохранились и два неполных списка этого стихотворения, сделанные собственноручно Пушкиным: один из них он поднес предмету своей лицейской любви, Е. П. Бакуниной. Присутствовал скорее всего Пушкин и на ряде других заседаний «Арзамаса», довольно часто в это время собиравшегося (с 27 августа, когда Пушкин уж был в Петербурге, до отъезда Жуковского, то есть в течение месяца с небольшим, состоялось не меньше четырех заседаний).

Мечты Пушкина о времени, когда он сможет в лоне «Арзамаса» «участвовать в невинном удовольствии по-

гребать покойную Академию и «Беседу губителей русского слова», полностью осуществились. Однако к этому времени сами заседания «Арзамаса» неожиданно приобрели совсем другой и гораздо менее «невинный» характер.

Пушкин попал в «Арзамас» в дни его кризиса, закончившегося вскоре полной гибелью кружка. Это было время, когда либеральные настроения передовых дворянских, в частности и, в особенности, военных кругов начали кристаллизоваться, приобретать организационные формы. Была сделана попытка образовать один из центров такой кристаллизации и внутри арзамасского кружка.

Фронт «Арзамаса» был фронтом исключительно литературным. Однако в формах чисто литературной борьбы «Арзамаса» с Шишковым и его «партией» выражалась борьба двух различных общественных идеологий. С «беседчиками» боролись не только как с авторами бездарных стихов, поэм и «притч», не только как с проповедниками псевдонаучных лингвистических теорий, но и как с реакционной общественной группировкой, носителями мракобесной церковной идеологии — русским вариантом общеевропейских «гасильников» просвещения — общеевропейской реакции. В свою очередь, Шишков и его группа обвиняли своих противников, начиная с самого Карамзина и кончая его приверженцами — арзамасцами, — не более и не менее как в проповеди революционных идей, в якобинстве! Обвинение это, конечно, носило комический характер. От якобинства на заседаниях «Арзамаса» имелся только один уже известный нам «красный колпак», который, очевидно, и введен-то был в шуточный ритуал кружка в качестве своего рода демонстративно-издевательского ответа на нелепое обвинение. Однако подавляющее большинство активных арзамасцев (Карамзин, избранный почетным членом «Арзамаса» — «почетным арзамасским гусем» — никакой сколько-нибудь существенной роли в кружке не играл и присутствовал за все время его существования всего на двух-трех заседаниях), начиная с Уварова, который воздвиг у себя на даче павильон в честь одного из крупнейших деятелей европейского либерализма, прусского министра Штейна, служивший местом арзамасских сборищ, и прежнесносил в это время либерально-конституционные речи, и кончая А. И. Тургеневым и П. А. Вяземским, были убежденными «европеистами», поборниками более или менее умеренных либеральных идей. Для самих участников кружка, по крайней мере многих из них, эпитет «арзамас-

ский» был прямо синонимом «либерального». Так около этого времени, в 1818 г., арзамасец Н. И. Тургенев, рассказывая Вяземскому о введении другим арзамасцем, генералом М. Ф. Орловым, в войсках в Киеве «ланкастеровой методы», пояснял, что он «желает привить своему новому творению» «некоторые либеральные идеи, которые у вас переводят законно-свободными, а здесь можно покуда называть арзамасскими». Так же понимал слово «арзамасский» и Пушкин; недаром много позднее свою статью в защиту одного из столпов европейского либерализма, *m-me de Staël*, из которой он одновременно заявлял Вяземскому: «Не тронь Сталь, она наша», Пушкин подписывает «Старый арзамасец». И в ряду литературно-общественных группировок того времени «Арзамас», несомненно, был группировкой общественно-передовой, прогрессивной.

Этим объясняется неслучайное появление в «Арзамасе» — совсем незадолго до появления там Пушкина — нескольких будущих видных деятелей тайных обществ.

Начиная с конца 1816—начала 1817 г. в «Арзамас» вступают один за другим младший брат А. И. Тургенева, Николай Иванович Тургенев, один из главарей возникшего вскоре «Союза Благоденствия» и, по словам историков, «самая сильная голова» Северного общества декабристов; организатор республиканско-аристократического «Ордена русских рыцарей» и также один из виднейших деятелей «Союза Благоденствия», блестящий и уже прославленный свитский генерал, заключивший в 1814 г. договор о капитуляции Парижа союзным армиям, первое время любимец царя, незадолго до того подавший ему с рядом высших сановников петицию об уничтожении крепостного права, Михаил Федорович Орлов; наконец, будущий президент Северного общества и признанный его идеолог, автор известной конституции, Никита Муравьев.

Вместе с тремя новыми членами в «Арзамас» хлынула волна общественного подъема. В литературный кружок властно вторглась политика. Уже 11 ноября 1816 г., после зарегистрированной протоколом традиционно-литературной части, имела место, как это видно из дневника Н. И. Тургенева, в протокол не внесенная «беседа о политике», в которой, в частности, приняли участие Карамзин и Блудов. «Третьего дня был у нас «Арзамас» — записывает тот же Тургенев по поводу одного из заседаний «Арзамаса» в сентябре 1817 г., на котором, скорее всего, присутствовал и Пушкин. «Нечаянно отклонились мы от литературы и нача-

ли говорить о политике внутренней. Все согласны в необходимости уничтожить рабство». Насколько политика захватила в это время арзамасцев, показывает и характерное признание того же Н. И. Тургенева в своих позднейших мемуарах («Россия и русские»), что атмосфера «Арзамаса» в это время ничуть не отличалась от вскоре возникшего «Союза Благоденствия».

Особенно политически-активным оказался в «Арзамасе» М. Ф. Орлов, которому, по словам Вигля, «показалось, что свободная стихия достаточно наполняет «Арзамас», чтобы сделаться в нем преобладающей. Он задумал приступить к его преобразованию и дать ему новое направление». Действительно, уже в своей вступительной речи Орлов призывал арзамасцев, во-первых, «изобрать цель, достойнейшую» их «дарования и теплой любви к стране русской» — от бесплодных и беспредметных шуток и забав перейти к изданию литературно-политического журнала, — во-вторых, вывести «Арзамас» за пределы замкнутого узколитературного кружка, значительно расширив число его членов и открыв ряд филиалов в провинции. Последнее имело явной целью покрыть сетью арзамасских ячеек всю страну, то есть, другими словами, сделать «Арзамас» центром тайного общества, мысль о котором, частично уже осуществленная, носилась в это время в воздухе, в частности вынашивалась самим М. Ф. Орловым.

Призывы Орлова встретили сочувствие не только среди новых членов «Арзамаса» — Николая Тургенева и Никиты Муравьева, но, очевидно, и среди ряда старых арзамасцев. Это отразилось до известной степени в протокольных записях Жуковским соответствующих арзамасских заседаний. В частности, на предложение об издании журнала «Нравов, словесности и политики» горячо отозвался П. А. Вяземский, составивший специальную о том записку.

Однако наряду с этим тут же обнаружилась в кружке резкая трещина, которая стала шириться на глазах у всех и необычайно быстро привела к расколу и полной фактической ликвидации «Арзамаса». Трещина эта шла по линии расхождения между носителями крайне умеренного «официального» либерализма на словах, а по сути карьеристами и бюрократами, типа Уварова и Блудова, к этому времени уже учувшими все резче обозначившийся переход от «дней Александровых прекрасного начала» к их мрачному концу, от Сперанского к Фотию и Аракчееву, — и действительными либералами, стоявшими на грани дворянской ре-

волюционности и частично даже переступившими эту грань, яркими представителями коих были три новых арзамасца.

Записывая в свой дневник о первой политической беседе с арзамасцами, Николай Тургенев сразу же чутко отметил: «Они говорят, что любят то же, что и я люблю. Но я этой любви не верю. Что любишь, того и желать надобно. Они же желают цели, но не желают средств. Всё отлагают на время... Вопрос в том: должно ли то быть, что желательно? — должно. Есть ли теперь удобный случай для произведения чего-нибудь в действо? — Есть... Итак, из сего следует, что надобно делать — «дерзайте убо, дерзайте, людие Божии». «Дерзать» — дел а т ь — это и легло в основу образования будущих тайных обществ. Что касается до первоначального и основного ядра «Арзамаса», — большинство его представителей в лучшем случае согласны были только г о в о р и т ь. Поэтому, как только они почувствовали намерение Орлова толкнуть их на действие, они тут же организовали энергичный отпор.

Внешне Орлов, казалось, мог считать себя победителем. Арзамасцы приняли его предложение об издании литературно-политического журнала. Равным образом приступлено было к четкой организации кружка — составлению его устава — «законов», которые, действительно, были выработаны и приняты. В выработке «законов» Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев явно принимали ближайшее участие. Не случайно определение цели «Арзамаса» (глава I, § 1): «польза отечества» и «распространение мнений ясных и правильных» — почти буквально совпадает с аналогичным местом «законоположения» будущего «Союза Благоденствия» (книга I, § 1): «благо отечества» и «распространение между соотечественниками истинных правил нравственности и просвещения». Вообще Орлов крепко взял дело «преобразования» «Арзамаса» в свои руки: ряд очередных заседаний кружка, посвященных как раз обсуждению и принятию законов, происходил не как обычно у Уварова, а именно у него.

Однако «победа» Орлова на деле оказалась совершенно мнимой. На одном из этих заседаний у Орлова, на котором он и Муравьев читали программы статей для журнала (самые программы, к сожалению, до нас не дошли, но дух, в котором они были написаны, не подлежит сомнению), произошло, по выразительной записи в протоколе секретаря — Жуковского, «вторичное по сотворении мира смешение языков».

Мало того, когда дело дошло до выбора «представителей» «Арзамаса», в количестве семи человек, из которых выделялись и главные редакторы журнала, Орлов оказался обойденным. Наоборот, подавляющее большинство было обеспечено за старыми арзамасцами: в число представителей вошли Уваров, Блудов, Дашков, Жуковский и Батюшков, бывший в это время из всех арзамасцев едва ли не самым умеренным в политическом отношении. Из новых членов выбран был, по его собственным словам, «против ожидания» только один Николай Тургенев, который (если даже считать, что также попавший в число представителей «Асмодей» — Вяземский был в это время ближе к новым членам) оказался в явном меньшинстве. Равным образом была категорически отвергнута установка Орлова на расширение кружка: в «законах» максимальное число избранных членов было ограничено всего-навсего двадцатью пятью человеками, а так как к тому времени в «Арзамасе» было, считая в том числе и Пушкина, уже двадцать членов, то привлечь к участию в кружке можно было только еще пять человек.

Однако даже в этих весьма ограниченных пределах, по существу сводящих на-нет почти все предложения Орлова, реорганизация кружка осуществлена не была. Поставленный перед весьма скромными, но вместе с тем новыми задачами некоторого общественного порядка, «Арзамас» почти сейчас же обнаружил полную свою несостоятельность. В следующем же после принятия законов и выбора представителей заседании «Арзамаса» Блудов, произнося традиционную речь в связи с церемонией официального вступления в кружок Батюшкова (он был принят заочно в самом начале организации «Арзамаса», но фактически появился в кружке только в это время), восклицал с явным выпадом по адресу отсутствующего Орлова: «Увы! любезный Ахилл, вступая в сию храмину, вы искали Арзамаса и находите один труп его, неодошевленный, искалеченный ударами рока... где свежая веселость, украшавшая первые дни наши! Ах, Арзамас! Все погибло! Несчастный голос, призывавший к труду, призвал нас к унынию». Действительно, «Арзамас» «погиб». После этого кружок собирался еще три-четыре раза; последний раз 2 октября 1817 г. Затем, не раньше чем через полгода, возможно, состоялась еще одна встреча арзамасцев. Вслед за этим кружок, хотя формально и не распущенный, навсегда прекратил свое существование.

Раскол и конец «Арзамаса» явился предварением других, куда более значительных расхождений, раскидавших былых арзамасских друзей по двум прямо противоположным полюсам русской общественности. Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев пошли в тайные общества, в революционное движение декабристов. Лидер старого «Арзамаса» Уваров сделался одним из столпов николаевской реакции. Другой староарзамасец, Блудов, в 1826 г. был составителем «донесения следственной комиссии» по делу декабристов, приговорившей к смертной казни двух его товарищей по «Арзамасу» — Николая Тургенева и Никиту Муравьева.

Пушкин попал в самую гущу арзамасского разноязычия и споров: он, как мы уже говорили, очевидно, присутствовал на ряде июньских заседаний у Орлова, присутствовал он и на осенних, сентябрьских и октябрьских, заседаниях, в частности, на том из них, на котором все сошлись на необходимости уничтожения рабства. Полное отсутствие или чрезвычайная, не в пример обычному, лаконичность протоколов всех этих заседаний не дают возможности документально установить, с кем, на чьей стороне был Пушкин. Однако и при отсутствии документальных данных совершенно очевидно, что все идейные сочувствия Пушкина безоговорочно принадлежали новым членам «Арзамаса».

Весьма показательно в этом отношении следующее. После того как выяснилось, что «Арзамас» фактически распался и из издания арзамасцами литературно-политического журнала выйти ничего не может, один из трех арзамасских «раскольников», Николай Иванович Тургенев, решил взять дело издания в свои руки, вернее, в руки «Союза Благоденствия», к которому он тогда уже принадлежал. С этой целью в январе 1819 г. он решил составить особое общество для издания журнала и набросал программу последнего, который предполагал назвать или «Архив политических наук и российской словесности» или «Россиянин XIX века». К участию во всем этом он привлек своего товарища по Геттингенскому университету, лицейского профессора А. П. Куницына, и наметил еще ряд лиц, которым предполагал показать свои «мысли о составлении общества» (почти все эти лица, как и Куницын, были членами «Союза Благоденствия»). Из всех наличных арзамасцев Тургеневым были намечены только двое — Никита Муравьев и Пушкин.

Из замыслов Тургенева и на этот раз ничего не выш-

ло, но самое его намерение привлечь Пушкина, конечно, показательны для отношения последнего к тому размежеванию и борьбе, которые возникли в «Арзамасе» как раз в момент его появления в кружке. Это показательны тем более, что в 1817 г. Пушкин уже придерживался совершенно тех же общественно-политических взглядов, что и в начале 1819 г.

V

Из лицея Пушкин вышел типичным, «либералистом», то есть с совершенно определившимися политическими настроениями, делавшими его в этом отношении вполне созревшим для вступления в тайное общество.

Сейчас же по окончании лицея один из ближайших лицейских товарищей Пушкина, Иван Иванович Пущин, как и другой общий их товарищ, В. Д. Вольховский, были приняты в первое тайное общество — «Союз Спасения», реорганизованный год спустя в «Союз Благоденствия». По словам самого Пущина, члены тайного общества И. Г. Бурцов и П. И. Колошин, с которыми он сблизился еще в бытность его в лицее, постоянно беседуя «о предметах общественных, о зле существующего у нас порядка вещей и о возможности изменения, желаемого многими в тайне», нашли, что «по мнениям и убеждениям, вынесенным из лицея», он вполне «готов для дела». Между тем совершенно таких же «мнений и убеждений» был и Пушкин. «Он всегда согласно со мною мыслил о деле общем», свидетельствует об этом времени тот же Пущин. Действительно, политические стихи и эпиграммы, написанные Пушкиным в период до ссылки и некоторое время после нее, прямо показывают, что «мыслил» он, как член тайного общества. Мало того, сам Пущин объясняет чистой случайностью то, что он сразу же не открылся Пушкину и не «увлек его с собою» в общество: Пушкин, как мы уже знаем, как раз в это время уехал на месяц в Михайловское. «Первая моя мысль была открыться Пушкину, — рассказывает Пущин и тут же добавляет: «Не знаю, к счастью ли его, или к несчастью, он не был тогда в Петербурге». Однако, если неприятие Пушкина в тайное общество сейчас же по окончании лицея зависело от вполне случайного обстоятельства, то в дальнейшем Пущин не открывался Пушкину совершенно сознательно.

Тайное общество в конце 10-х — первой половине

20-х гг. было не только одним из самых значительных и действенных, но и безусловно самым прогрессивным общественным фактором тогдашней русской действительности. В тайное общество устремлялось почти все наиболее сознательное, передовое, героическое. Пушкин не только был со всех сторон окружен деятелями тайного общества, к которому принадлежал длинный ряд его ближайших друзей и знакомых, — людей, с которыми он встречался почти ежедневно и самым коротким образом, — но и, по образным словам одного из современников, П. А. Вяземского, прямо «жил и раскалялся в этой жгучей и вулканической атмосфере». При свойственной ему чуткой проницательности, Пушкин неоднократно догадывался о существовании общества, подчас страстно хотел быть его участником. И тем не менее не только попытки Пушкина проникнуть в общество встречали систематический и неумолимый отпор, но и самое существование общества тщательно от него скрывалось. Общество было здесь, вокруг, всюду. Пушкин дышал им, как воздухом, но, и как воздух же, он не мог осязать его руками. Руководители и члены общества неизменно и последовательно воздвигали между ним и Пушкиным невидимую и вместе с тем непреодолимую, непроницаемую преграду.

Менее всего руководила ими при этом отвлеченная любовь к литературе, сознание колоссального значения в ней Пушкина, стремление сохранить его, уберечь от опасностей и угроз, связанных с пребыванием в обществе. Подобное объяснение, правда, дается одним-двумя современниками, однако оно скорее всего сложилось позднее, ретроспективно, а если и нет, то отражает точку зрения лишь одного-двух отдельных лиц. В конце 10-х гг. удельный литературный вес Жуковского в сознании современников был гораздо больше, чем вес Пушкина, однако члены общества не задумались сделать безуспешную попытку привлечь его в «Союз Благоденствия». Да и потом члены «Союза Благоденствия» по началу никаких особых опасностей для себя от пребывания в нем не предвидели, ибо его программа и деятельность на первых порах носили достаточно невинный характер. Кроме того, для действительно убежденных, преданных делу членов тайного общества цель его была основной, главной задачей их жизни, выше и важнее чего не могло быть ничто на земле. Наконец, тот же Пушкин, в искренней дружбе и симпатии которого к Пушкину у нас нет никаких оснований сомневаться, неоднократно, наобо-

рот, сознавал, что для Пушкина и расцвета его таланта пребывание в тайном обществе имело бы не гибельное, а как раз самое положительное и благотворное значение, в корне изменив тот «гусарский» образ жизни, который вел поэт и который Пущин так в нем не одобрял: «Я страдал за него, и подчас мне казалось, что, может быть, тайное общество сокровенным своим клеймом поможет ему повнимательней и построже взглянуть на самого себя, сделать некоторые изменения в ненормальном своем быту. Я знал, что он иногда скорбел о своих промахах, обличал их в близких наших откровенных беседах». «Но, — добавляет Пущин, — как ни вертел я все это в уме и сердце, кончил тем, что сознал себя не вправе действовать по личному шаткому воззрению, без полного убеждения, в деле, ответственном пред целию самого союза».

Трудно предполагать, чтобы, обуреваемый такого рода сомнениями, Пущин не посоветовался на этот счет с кем-нибудь из старших членов или даже руководителей «Союза Благоденствия». Скорее всего он говорил об этом с последними, но благословения на принятие Пушкина в Союз не получил, и тайны существования общества Пушкину — почти до самого 14 декабря — не выдал. А скрывать Пущину это было весьма и весьма трудно и тяжело. Пушкин, сразу же как вернулся из деревни, стал подозревать, что в жизни Пущина произошло что-то важное и значительное, что тот от него скрывает: непрерывно, по словам самого Пущина, «затруднял» его «спросами и расспросами», всячески стараясь заставить его проговориться, застигнуть врасплох. Причем Пушкин делал это, конечно, не только в отношении одного Пущина.

«Самое сильное нападение Пушкина на меня по поводу общества, — рассказывает Пущин, — было, когда он встретился со мною у Н. И. Тургенева, где тогда собирались все желавшие участвовать в предполагаемом издании политического журнала. Тут, между прочим, были Куницын и наш лицейский товарищ Маслов. Мы сидели кругом большого стола. Маслов читал статью свою о статистике. В это время я слышу, что кто-то сзади берет меня за плечо. Оглядываюсь — Пушкин! «Ты что здесь делаешь? Наконец, поймал тебя на самом деле», шепнул он мне на ухо и прошел дальше. Кончилось чтение. Мы встали. Подхожу к Пушкину, здороваюсь с ним; подали чай, мы закурили сигаретки и сели в уголок.

«Как же ты мне никогда не говорил, что знаком с Ни-

колаем Ивановичем? Верно, это ваше общество в сборе? Я совершенно нечаянно зашел сюда, гуляя в Летнем саду. Пожалуйста, не секретничай: право, любезный друг, это ни на что не похоже!»

Мне и на этот раз легко было без большого обмана доказать ему, что это совсем не собрание общества, им отыскиваемого, что он может спросить Маслова и что я сам тут совершенно неожиданно. «Ты знаешь, Пушкин, что я отнюдь не литератор, и, вероятно, удивляешься, что я попал некоторым образом в сотрудники журнала. Между тем это очень просто, как сейчас сам увидишь. На-днях был у меня Николай Тургенев; разговорились мы с ним о необходимости и пользе издания в возможно свободном направлении; тогда это была преобладающая его мысль. Увидел он у меня на столе недавно появившуюся книгу m-me Staël: «*Considérations sur la Révolution française*» и советовал мне попробовать написать что-нибудь об ней и из нее. Тут же пригласил меня в этот день вечером быть у него, — вот я и здесь!»

Не знаю настоящим образом, до какой степени это объяснение, совершенно справедливое, удовлетворило Пушкина, только вслед за этим у нас переменялся разговор, и мы вошли в общий круг».

Пушинское объяснение Пушкина явно не удовлетворило. Это даже легло некоторой тенью на отношения двух друзей. Самые встречи их стали реже, хотя, говорит Пушин, встречались они «с прежнею дружбой».

О причинах своего «секретничанья с Пушкиным Пушин отзывается с крайней осторожностью, очевидно стараясь щадить память товарища. Свое «секретничанье» он объясняет прежде всего образом жизни Пушкина. На фоне религиозного ханжества и лицемерной аскетической морали, усиленно насаждавшейся в конце 10-х гг. Александром I и его ближайшими помощниками, вроде пресловутого министра народного просвещения и духовных дел, кн. А. Н. Голицына, «повесничества» юного, жизнерадостного Пушкина, подчас переступавшего «на играх Вакха и Киприды» пределы обычно дозволенного, выделялись, действительно, слишком ярким пятном. Тем более, что аскетизму справа тайное общество противопоставляло своего рода аскетизм слева. Вспоминая впоследствии в набросках своего неоконченного «Романа в письмах» об эпохе 1818 г., Пушкин не без некоторой иронии замечал устами своего героя: «В то время строгость нравов и политическая экономия были в

моде. Мы являлись на балы, не снимая шпэг: нам было неприлично танцовать и некогда заниматься дамами». В самое начало устава — «общих законов» — «Союза Благоденствия», действительно, были внесены специальные оговорки относительно тех «качеств», которым должны удовлетворять принимаемые в «Союз»: «Союз Благоденствия приглашает к себе всех, кои честною своею жизнью удостоились в обществе доброго имени» (§ 1). «Вообще все люди разращенные, порочные и низкими чувствами управляемые, от участия в Союзе отстраняются». Пушкин с его неупорядоченным «гусарским» молодечеством, «лихачеством», неистощимыми шутками и проказами, с его, как казалось, исключительной погруженностью во все чувственные наслаждения, действительно, требованиям, предъявляемым к лицам, вступающим в «Союз», не удовлетворял. Пушкин рассказывает, как однажды — это было вскоре после известной нам встречи у Н. И. Тургенева, — очевидно, тяготясь отдалением, возникшим между ним и Пушкиным, он совсем уж было решил во всем ему открыться: «Преследуемый мыслью, что у меня есть тайна от Пушкина и что, может быть, этим самым я лишаяю общество полезного деятеля, почти решился броситься к нему и все высказать, зажмурия глаза на последствия. В постоянной борьбе с самим собою, как нарочно, вскоре случилось мне встретить Сергея Львовича на Невском проспекте.

«Как вы, Сергей Львович? Что наш Александр?»

«Вы когда его видели?»

«Несколько дней тому назад у Тургенева». Я заметил, что Сергей Львович что-то мрачен.

«Je n'ai rien de mieux à faire que de me mettre en quatre pour rétablir la réputation de mon cher fils. Видно, вы не знаете последнюю его проказу».

Тут рассказал мне что-то, право не помню, что именно, да и припоминать не хочется... признаюсь, эта встреча, совершенно случайная, произвела свое впечатление: мысль о принятии Пушкина исчезла из моей головы». Однако «гусарский» быт Пушкина был в лучшем случае полупричиной непринятия его в общество. Аскетические требования программы «Союза» носили в значительной степени бумажный характер. Был же принят в «Союз Благоденствия» уже известный нам учитель и образец Пушкина по части «гусарского» молодечества, идеал «прямого гусара» — Каверин. Да и сам Пушкин подчеркивает, что он отнюдь не был в то время, как и вообще когда бы то ни было, «спартан-

цем, каким-нибудь Катонем, далеко от всего этого: всегда шалил, дурил и кутил с добрым товарищем». Таким образом «шалостей» и «кутежей» Пушкина самих по себе было бы явно недостаточно для столь решительного отстранения его от тайного общества. И Пущин выдвигает другой мотив: он относился с крайним неодобрением к некоторым «светским» знакомствам и встречам поэта: «...Пушкин, либеральный по своим воззрениям, имел какую-то жалкую привычку изменять благородному своему характеру и очень часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра около Орлова, Чернышева, Киселева и других: они с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки, остроты. Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит. Говоришь, бывало: «Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом; ни в одном из них ты не найдешь сочувствия и пр.». Он терпеливо выслушает, начнет щекотать, обнимать, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется. Потом, смотришь, — Пушкин опять с тогдашними львами!».

А. Ф. Орлов, Чернышев, Киселев, Волконский — всё это были представители придворной верхушки, блестящие свитские генералы, люди непосредственного окружения Александра I, составлявшие полную противоположность своим братьям и товарищам, пошедшим ради «служения отечеству» в тайное общество.

Пущин, для которого пребывание и работа в тайном обществе стали главным делом его жизни, был в значительной степени прав в своем резко-нетерпимом отношении к знакомству и связям со всеми этими лицами. Всё это были, действительно, люди не только совсем другого склада и пути, но и потенциальные враги Пущина и его товарищей по тайному обществу. В дни восстания это не замедлило обнаружиться с полной силой. А. Ф. Орлов 14 декабря первый привел свой конногвардейский полк на площадь в помощь Николаю против «мятежников». Чернышев оказался одним из самых свирепых членов следственной комиссии по делу декабристов. Своевременное отмежевание от них для члена тайного общества было совершенно необходимо. Однако ведь Пушкин в обществе не состоял. Да и виноват он был только в одновременном увлечении различными сторонами действительности. «По выходе из лица, — рассказывал впоследствии его брат, Лев Сергеевич, — Пушкин вполне воспользовался своею молодостью и независимостью. Его по очереди влекли к себе то боль-

шой свет, то шумные пиры, то закулисные тайны: он жадно, бешено предавался всем наслаждениям. Круг его знакомства и связей был чрезвычайно обширен и разнообразен». О том же твердит и другой очевидец этого периода жизни Пушкина, П. А. Плетнев: «Три года, проведенные им в Петербурге», по выходе из лицея, «отданы были развлечениям большого света и увлекательным его забавам. От великолепнейшего салона вельмож до самой нецеремонной пирушки офицеров, везде принимали Пушкина с восхищением». Однако отношение Пушкина к «вельможам» было далеко от какого бы то ни было недостойного искательства. В послании к тому же А. Ф. Орлову, написанном Пушкиным летом 1819 г., он ни в малейшей мере не изменяет своей либеральной настроенности того периода, отмечая в Орлове, в противовес русскому «генералу» вообще, как раз те качества, которые должны были ему нравиться в нем именно как либералу:

О ты, который сочетал
С душою пылкой, откровенной
(Хотя и русский генерал)
Любезность, разум просвещенный;
О ты, который с каждым днем,
Вставая на военну муку,
Усталым усачам верхом
Преподаешь царей науку,
Но не бесславишь сгоряча
Свою воинственную руку
Презренной палкой палача...

Самый тон этого обращения, простого, свободного, как к равному, чужд какой бы то ни было лести, пресмыкательства.

Еще свободнее и независимее отзывается он в этом же послании о другом генерале, связь с которым инкриминировал ему Пущин, — Киселеве:

На генерала Киселева
Не положу своих надежд,
Он очень мил, о том ни слова,
Он враг коварства и невежд.
За шумным, медленным обедом
Я рад сидеть его соседом.
До ночи слушать рад его;
Но он придворный: обещанья
Ему не стоят ничего¹.

¹ Разрядка наша. — Д. Б.

В таком же не только свободном и независимом, но и резко сатирическом тоне характеризует Пушкин «высший свет» и «вельмож» в другом своем послании, написанном вскоре после послания к Орлову в том же 1819 г. и обращенном к близкому лицейскому товарищу, Горчакову, который до конца предался этому «высшему свету». Сочувственно противопоставляя «большому свету» «тесный круг друзей», Пушкин объясняет это тем, что в последнем:

Не слышу я бывало острых слов,
Политики смешного лепетанья,
Не вижу я изношенных тупцов,
Святых невежд, почетных подлецов
И мистики придворного кривлянья!.

Пушин, как и другие его товарищи по тайному обществу, Пушкина здесь явно не понимали. Широта его влечений и интересов возбуждала серьезные опасения. Пушин, как он это ни вуалирует в своих «записках», боялся того, что Пушкин не сумеет сохранить тайну организации. Рассказывая, что в самом начале он только благодаря отсутствию Пушкина в Петербурге не «увлек его с собою» в общество, Пушин продолжает: «Впоследствии, когда думалось мне исполнить эту мысль, я уж не решался вверить ему тайну, не мне одному принадлежавшую, где малейшая неосторожность могла быть пагубна всему делу. Подвижность пылкого его нрава, сближение с людьми ненадежными пугали меня. К тому же в 1818 году, когда часть гвардии была в Москве по случаю приезда прусского короля, столько было опрометчивых действий одного члена общества, что признали необходимым делать выбор со всею строгостью... На этом основании я присоединил к Союзу одного Рылеева, несмотря на то, что всегда был окружен многими, разделяющими со мной образ мыслей».

Однако дело не в осторожности Пушина. Пушкину не доверял не только Пушин, не доверяли ему и все остальные члены тайного общества, притом, не в пример близко знавшему и любившему Пушкина Пушину, мотивировали это недоверие еще гораздо более резким образом. Чрезвычайно выразительно в этом отношении свидетельство члена Общества Соединенных Славян, И. И. Горбачевского, писавшего позднее другому декабристу, М. А. Бестужеву, как раз в связи с пушинскими воспоминаниями о Пушкине: «Бедный Пушин, он того не знает, что нам от

Верховной Думы было даже запрещено знакомиться с поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным, когда он жил на юге. И почему? Прямо было сказано, что он по своему характеру и малодушию, по своей развратной жизни сделает донос тотчас правительству о существовании тайного общества». Причем свидетельству это целиком подтверждается и принадлежавшим к совсем другой декабристской группировке — Северному обществу — М. А. Бестужевым; который делает к словам Горбачевского следующее примечание: «Совестно было ему (Пушину) об этом сказать, но знаю, он догадывался, — я часто с ним говорил о Пушкине, сидевши вместе в 3-м отделении Петровского каземата».

Думать о Пушкине, который вскоре после восстания уничтожил мемуары, которые он вел, ибо боялся, что «они могли замешать имена многих и, может быть, умножить число жертв», который при встрече с Николаем I в Москве, на вопрос царя, где бы он был, если бы оказался 14 декабря в Петербурге, смело и не задумываясь ответил — «на площади с мятежниками», думать о Пушкине, человеке исключительного благородства, что он донес бы правительству о тайном обществе, значило, конечно, совершенно не понимать его внутренней сущности.

Недоверие деятелей тайного общества к моральным качествам Пушкина составляет, может быть, одно из самых роковых недоразумений, один из самых трагических эпизодов его биографии. Конечно, не приходится закрывать глаза на то, что связь с обществом, если бы она возникла, могла бы легко повести Пушкина, при свойственном ему максимализме, способности во всем доходить до предела, на виселицу или, по меньшей мере, в Сибирь. Но, с другой стороны, избыток клокотавших в нем сил был бы направлен по широкому руслу подымающей душу героической деятельности во имя высших целей, а не растрчивался бы в таких «проделках», от воспоминания о которых, по словам того же Горбачевского, «уши и теперь краснеют». Деятели тайного общества не понимали, что все эти «проделки», загулы Пушкина происходили, помимо того, что просто кипела в нем и бурлила молодая кровь, и от глубокого неудовлетворения современной ему русской действительностью, неудовлетворения, которое он разделял вместе с наиболее чуткими людьми эпохи. Как раз около этого же времени — в марте 1817 г. — Батюшков пишет Вя-

земскому, говоря о трудности писателю в России давать общественно-полезные произведения: «в нашей благословенной России можно только упиваться вином и воображением». Та же нота постоянно звучит в письмах самого Вяземского. Выход из этого неудовлетворения могло дать или «вино», или высшая облагораживающая деятельность внутри тайного общества. А насколько сам Пушкин жадно искал такой высшей облагораживающей деятельности, показывает столь известный и, несмотря на это, по сию пору глубоко волнующий рассказ одного из видных декабристов, Якушкина, относящийся к периоду пребывания Пушкина в конце 1820 г. (вскоре после высылки его из Петербурга) в Каменке, где собралось в это время большое число членов тайного общества, направлявшихся в Москву на съезд «Союза Благоденствия». «Генерал Раевский, — рассказывает Якушкин, — не принадлежал сам к тайному обществу, но, подозревая его существование, смотрел с напряженным любопытством на все, происходящее вокруг него. Он не верил, чтобы я случайно заехал в Каменку, и ему очень хотелось знать причину моего прибытия. В последний вечер Орлов, В. Л. Давыдов, Охотников и я договорились так действовать, чтобы сбить с толку Раевского насчет того, принадлежим ли мы к тайному обществу или нет. Для большего порядка в наших прениях был выбран президент Раевский. С полушутливым и с полуважным видом он управлял общим разговором. В последний этот вечер пребывания нашего в Каменке, после многих рассуждений о разных предметах, Орлов предложил вопрос: насколько было бы полезно учреждение тайного общества в России? Сам он высказал все, что можно было сказать за и против тайного общества. В. Л. Давыдов и Охотников были согласны с мнениями Орлова; Пушкин с жаром доказывал всю пользу, какую бы могло принести тайное общество России. Тут, спросив слово у президента, я старался доказать, что в России совершенно невозможно существование тайного общества, которое могло бы быть хоть насколько-нибудь полезно. Раевский стал мне доказывать противное и исчислил все случаи, в которых тайное общество могло бы действовать с успехом и пользой. В ответ на его выходку я ему сказал: «Мне не трудно доказать вам, что вы шутите, я предложу вам вопрос: если бы теперь уж существовало тайное общество, вы наверное к нему не присоединились бы?» — «Напротив, наверное присоединился бы», — отвечал он. — «В

таким случае давайте руку», — сказал я ему. И он протянул мне руку, после чего я расхохотался, сказав Раевскому: — «Разумеется, все это только одна шутка». Другие также смеялись, кроме Ал. Львовича, рога носца величавого, и Пушкина, который был очень взволнован; он перед этим уверился, что тайное общество или существует, или тут же получит свое начало, и он будет его членом: но когда он увидел, что из этого вышла только шутка, он встал, покрасневшись, и сказал со слезой на глазах: — «Я никогда не был так несчастен, как теперь; я уже видел жизнь мою облагороженною и высокую цель перед собою, и все это была только злая шутка». В эту минуту он был точно прекрасен».

Вот к этому-то «прекрасному», с такой яркостью и силой выступившему в Пушкине в нужную минуту, деятели тайного общества и были «слепы».

В России Фотиев и Аракчеевых, в России мракобесия, темного самодурства, низкопоклонства, лести, мелкого карьеризма Пушкин страстно искал настоящих людей — людей высокой гражданской настроенности.

...в отечестве моем
Где верный ум, где гений мы найдем?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно-свободной? —

спрашивал он в одном из стихотворений того же 1817 г.

Таких людей он встречал среди членов тайного общества. Тем больнее ему должно было быть недоверие, которое он чувствовал к себе в этих людях. Ненормальное положение Пушкина среди деятелей тайного общества, которые — как он все время догадывался — что-то скрывали, конспирировали от него, в чем-то главном ему не доверяли, должно было переживаться им с тем большей остротой, что, не посвящая его в свои тайны, деятели общества вместе с тем стремились держать его как можно ближе от последнего, стараясь всячески использовать в интересах общества ту огромную интеллектуально-творческую силу, которую он собой представлял.

По уставу «Союза Благоденствия» членам «Союза» было вменено в обязанность организовать так называемые «вольные общества», в частности, литературного порядка. Члены-организаторы должны были руководить их деятельностью, направляя ее таким образом, чтобы она могла

«способствовать достижению цели Союза», тщательно вместе с тем скрывая от остальных членов не только связь их с «Союзом», но и самое существование последнего. Позднее, в 1819 г., Пушкин вступил в одно из таких обществ, так называемую «Зеленую лампу». Однако и до этого Пушкин, с его величайшим художественным дарованием и все растущей популярностью был для «Союза» уже сам по себе таким своего рода «вольным обществом». И деятельность его на пользу и потребу «Союза» в самом деле стоила деятельности целого общества.

Так прямо и намекал ему Пущин, «успокаивая» его, когда Пушкин снова и снова допытывался у него о существовании общества, «тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует как нельзя лучше для благой цели». Пущин имел в виду деятельность Пушкина в качестве автора «вольных стихов». Общество, со своей стороны, делало все, чтобы деятельность эту всячески стимулировать.

Мы уже приводили восторженный отзыв А. И. Тургенева в письме к брату, Сергею Ивановичу, жившему тогда в «чужих краях», об «удивительном таланте» Пушкина. Отзыв тот вполне подтверждал Николай Иванович месяца три спустя, в письме от 16 декабря, писавший тому же брату Сергею: «У нас теперь есть молодой поэт Пушкин, который точно стоит удивления по чистоте слога, воображению и вкусу, и все это в 18 лет от роду».

Сергей Иванович, отличавшийся тогда самым пламенным либерализмом, в связи с этим занес в свой дневник (1 декабря нового стиля): «Жуковский писал мне, что, судя по портрету, видит он, что в глазах моих блещут либеральные идеи. Он поэт: но я ему скажу по правде, что пропадет талант его, если не всему либеральному посвятит он его. — Только такими стихами можно теперь заслужить бессмертие; восхищая душу, поэты должны просвещать умы. — Мне опять пишут о Пушкине, как о развертывающемся таланте. Ах, да поспешат ему вдохнуть либеральность и, вместо оплакиваний самого себя, пусть первая песнь его будет: Свободе».

Есть все основания думать, что это пожелание С. И. Тургенев послал в Петербург в не дошедшем до нас письме к одному из братьев, скорее всего, конечно, Николаю Ивановичу.

По крайней мере едва ли случайно, что первым стихотворением Пушкина, написанным почти непосредственно

после этой записи, то есть, очевидно, в конце 1817 г., действительно, явилась «песнь Свободе» — ода «Вольность».

Тем менее это случайно, что, по показаниям мемуариста Вигеля, прямое предложение написать «Вольность» было сделано Пушкину в петербургской квартире братьев Тургеневых, причем сделано кем-то из непосредственного окружения Николая Ивановича:

«Из людей, которые были старше Пушкина, всего чаще посещал он братьев Тургеневых; они жили на Фонтанке прямо против Михайловского замка, что ныне Инженерный, и к ним, то есть меньшому Николаю, собирались нередко высокоумные молодые вольнодумцы. Кто-то из них, смотря в открытое окно на пустой тогда, забвенью брошенный дворец, шутя предложил Пушкину написать про него стихи. Он по матери происходил от арапа и гибкостью членов, быстротой телодвижения несколько походил на негров и на человекоподобных жителей Африки. С этим проворством вдруг вскочил он на большой и длинный стол, стоявший перед окном; растянулся на нем, схватил перо и бумагу и со смехом принялся писать. Окончив, показал стихи и, не знаю почему, назвал их «Одой на свободу».

Рассказ Вигеля, не совсем точный в подробностях, подтверждается позднейшим свидетельством самого Н. И. Тургенева, прямо указавшего, что «Вольность» «в половине» была написана Пушкиным в его комнате. Закончил Пушкин оду в ту же ночь, у себя, и на другой день принес ее Н. И. Тургеневу. Дочь Каверина рассказывала, что мысль написать «Вольность» внушил Пушкину ее отец. Н. И. Тургенев, судя по записям его дневника, находил в Каверине полного своего единомышленника (действительно, как мы уже указывали, последний был вскоре принят в «Союз Благоденствия»), и весьма правдоподобно, что именно Каверина, зная его большую близость с Пушкиным по «гусарским» делам, он и выбрал, в целях наилучшей конспирации, для того, чтобы осуществить понравившуюся ему мысль брата Сергея — побудить Пушкина открыть свое новое, по выходе из лицея, поэтическое поприще «Песнью о Свободе».

Намерение это вполне осуществилось. Ода «Вольность», действительно, явилась первым по-настоящему гражданским политическим произведением Пушкина, не только открывшим длинную серию его «вольных стихов», но и вызвавшим особенный гнев царя Александра, то есть сыг-

равшим главную роль в постигнувшей Пушкина два с половиной года спустя каре — высылке из Петербурга на юг России.

О значении, которое сам Пушкин придавал этой оде, можно судить хотя бы по тому, что в своем итоговом «Памятнике» он упоминает ее в качестве одной из главных своих заслуг перед народом.

Ода «Вольность» представляет для нас двойной интерес: с одной стороны, как наиболее яркое и отчетливое из всех произведений Пушкина этой поры исповедание его политического кредо, являвшегося вместе с тем политическим кредо Николая Тургенева, И. И. Пущина и вообще большинства членов «Союза Благоденствия», с другой, — как некоторый кризис его поэтической системы, важный этап в истории его литературной эволюции.

Пушкин ориентировал свою оду на знаменитое произведение под тем же названием Радищева, введенное последним, в отрывках, в его «Путешествие из Петербурга в Москву» и вызвавшее особенное негодование Екатерины II своим «совершенно бунтовским» тоном.

В 47-й строфе своей оды Радищев восклицает:

Да юноша, взалкавший славы,
Пришед на гроб мой обветшалый,
Дабы сочувствием вещал:
«Под игом власти, сей, рожденный,
Нося оковы позлащены,
Нам вольность первый проризал».

Пушкин как бы и явился таким мечтавшимся Радищеву юношей, который подхватил его знамя, — «восславил» вслед за ним «свободу», как прямо писал об этом сам Пушкин в черновых набросках «Памятника».

Прямая связь между одноименными одами Пушкина и Радищева побудила исследователей произвести тщательный сравнительный анализ обоих произведений, в результате которого удалось установить ряд параллельных мест, схожих словосочетаний, образов, сравнений¹. Однако анализ этот шел главным образом по чисто внешним, фор-

¹ См. примечания П. О. Морозова к пушкинской оде в собраниях сочинений Пушкина под ред. П. О. Морозова, изд. «Просвещение», Спб., 1909, т. I, стр. 560—562; С. А. Венгерова, изд. «Брокгауз и Ефрон», т. I, стр. 514, и статью В. П. Семенникова «Радищев и Пушкин (в связи с вопросом об историко-литературном и общественном значении Радищева)» в его книге «Радищев. Очерки и исследования», М. — Петр., 1923, стр. 246—247.

мальным признакам. Сходство произведений Пушкина и Радищева показать было, конечно, нужно. Гораздо позже, в эпоху полной своей зрелости и вместе с тем окончательного суждения о Радищеве и как о политике, и как о поэте, Пушкин в набросках своего антипутешествия, так наз. «Путешествия из Москвы в Петербург», замечал по поводу радищевской оды, что «в ней много сильных стихов». Тем более эти стихи должны были казаться Пушкину «сильными» больше чем за пятнадцать лет до того. Однако гораздо важнее и существеннее для выяснения идейно-политического лица Пушкина то, что, при несомненном сходстве его оды с одой Радищева, между ними имеются и весьма характерные различия.

То, что Радищев говорит в своей оде о событиях английской революции, а Пушкин о событиях революции французской, не имеет значения, и даже больше того: при внешнем отличии это идет как раз по линии сходства обоих произведений. Радищев останавливается на двух случаях проявления в истории торжества «вольности». Один из них произошел на его глазах, другой — незадолго до него, но продолжал и в его время сохранять огромное впечатление, которое произвел он на современников. Это события американской революции—восстание Северо-американских штатов против метрополии, Англии,—и английской революции XVII в. Соответственно этому и продолжая историческую последовательность, Пушкин иллюстрирует свою оду аналогичным и имеющим для него такую же злободневность историческим материалом — событиями французской революции, развернувшимися после написания радищевской оды. Таким образом в этом Пушкин прямо следует Радищеву — продолжает его. Там—казнь Карла I, здесь — казнь Людовика XVI. Но отношение обоих поэтов к этой казни — другими словами, к теме цареубийства, составляющей центральный пункт, основной нерв обоих произведений, различно.

И у Радищева, и у Пушкина мы сталкиваемся со своего рода культом закона. Вольность должна «сочетаться» с законом. И только в этом сочетании залог истинного блага народов.

«Человек во всем от рождения свободен», говорит Радищев:

Но что ж претит моей свободе?
Желаньям зрю везде предел;
Возникла обща власть в народе,
Соборной всех властей удел.

Ей общество во всем послушно,
Повсюду с ней единодушно;
Для пользы общей нет препон.
Во власти всех свою зрю долю,
Свою творю, творя всех волю:
Вот что есть в обществе закон —

и дальше следует восторженное воспевание закона, «в виде божества во храме, коего стражи суть истина и правосудие»:

Возводит строгие зеницы,
Льет радость, трепет вокруг себя;
Равно на все взирает лица,
Ни ненавядя, ни любя.
Он лести чужд, лицеприятства,
Породы, знатности, богатства,
Гнушась жертвенныя тли;
Родства не знает, ни приятни,
Равно делит и меду, и казни;
Он образ божий на земли.

То же у Пушкина:

Лишь там над царскою главою
Народов не легло страданье,
Где крепко с Вольностью Святой
Законов мощных сочетанье;
Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит.

Однако на природу и происхождение закона точка зрения у обоих поэтов разная. Для Радищева, последователя теории «естественного права» Руссо и Мабли, закон — «образ божий на земли», но божеством, волю и свет которого отражает в себе закон, является народ. Исполнение закона народ поручает царю. Получается иерархия: Народ — закон — царь. У Пушкина закон — некая высшая метафизическая сущность, стоящая над царем, но и над народом:

И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль Народу, иль царям
Законом властвовать возможно!

Соответственно этому казнь Карла I для Радищева — торжество справедливости, акт праведной мести верховного судьи — народа над царем, узурпировавшим в свою пользу данную ему для общей пользы власть:

«Но ты, забыв мне клятву данную» — говорит народ царю, —

Забыв, что я избрал тебя,
Себе в утеху быть венчанну
Возмнил, что ты господь, не я;
Мечом моим расторг уставы;
Безгласными поверг все правы,
Стыдиться истине велел.
Расчистил мерзостям дорогу,
Взывать стал не ко мне, но к богу,
А мной гнушаться восхотел.

Казнимый король — «злодей злодеев всех лютейший»; зрелище казни вызывает в Радищеве восторженное ликование:

Ликуйте склепанны народы;
Се право мщенья природы
На плаху возвело царя.

И таким злодеем, «хищным волком», что «слепец» народ «чтил своим отцом», по Радищеву, неизбежно является всякий царь.

Правда, «злодеем» называет Радищев также и Кромвеля (как Пушкин — Наполеона), однако только потому, что, казнив короля, он, в свою очередь, присвоил себе верховную власть; но за самую эту казнь Радищев готов ему простить многое, если не всё.

Я чту, Кромвель, в тебе злодея,
Что, власть в руке своей имея,
Ты твердь свободы сокрушил!
Но научил ты в род и роды,
Как могут мстить себя народы,
Ты Карла, на суде, казнил.

Наоборот, для Пушкина казнь Людовика XVI — акт беззакония, горестное зрелище узурпации «дремлющего» закона при попустительстве безмолвствующего — вот откуда начинается этот образ, получающий свое знаменитое воплощение в концовке «Бориса Годунова» — народа; казнимый король — «мученик», поражающий его нож гильотины — «преступная секира»; возмездие за это — новые оковы народу:

Тебя в свидетели зову,
О мученик ошибок славных,
За предков в шуме бурь недавних
Сложивший царскую главу.

Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,

Главой развенчанной приник
К кровавой плахе Вероломства,
Молчит Закон — Народ молчит,
Падет преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

Здесь Пушкин не только не следует Радищеву, но и почти по всем главным пунктам полемизирует с ним.

Ода Радищева, по определению Екатерины, «совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозитя плахою. Кромвелев пример приведен с похвалами. Сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские». Определение это надо признать вполне точным. Все «Путешествие из Петербурга в Москву» — в том числе и, может быть даже в особенности, ода «Вольность», — проникнуто страстным ожиданием народного — крестьянского — восстания. При мысли о неизбежности его Радищев не может удержатъ своего восторга и торжества:

«Но человечество возревет в оковах и, направляемое надеждою свободы и неистребимым природы правом, двинется... И власть приведена будет в трепет. Тогда всех сил сложение, тогда тяжелая власть

Развеется в одно мгновенье.
О день избраннейший всех дней!
Мне слышится уж глас природы,
Начальный глас, глас божества.

Мрачная твердь поэзбунулась, и вольность воссияла» — так излагает сам Радищев (в «Путешествии») заключительные строфы своей оды (не исключено, что Пушкин мог знать всю оду и полностью в списках).

В «Вольности» Пушкина никакого восторженного приятия народного восстания нет. Его ода направлена не против царя вообще, а против узурпаторов закона, с его точки зрения, «тиранов», в каком бы звании они ни состояли — царя или члена Конвента (ср. резко отрицательную характеристику Пушкиным Марата в позднейшем «Кинжале»).

Говоря в терминах столь популярного среди членов будущего «Союза Благоденствия» Монтескье, Пушкин выступает в своей оде против «деспотии» за «законно-свободную», то есть конституционную монархию. Не будьте деспотами и тиранами, взывает Пушкин своей одой к царям, будьте «законно-свободными» монархами, ибо — учитеь примерами Калигулы, Наполеона и Павла I — тиранов, «увенчанных злодеев» ждет бесславная гибель. Отсю-

да — призыв к Александру «склониться под сень закона» —
дать конституцию:

И днесь учитесь, о цари:
Ни наказания, ни награды,
Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды.
Склонитесь первые главой
Под сень надежную закона,
И станет вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Это была программа столь восторжавшего Пушкина и его друзей из тайного общества «пламенного трибуна» — Мирабо, к которому поэт позднее, полушутя, полувсерьез, приравнивал Николая Ивановича Тургенева, программа французских либералов — Бенжамена Констан и m-me de Staël — и доктринеров (Гизо и др.), наконец, программа большинства членов вскоре возникшего «Союза Благоденствия».

Однако общий тон, пафос «Вольности» был сильнее ее политической мысли. Некоторые места оды, несмотря на всю относительную скромность ее политических требований и ожиданий, звучат с исключительной энергией, как подлинно революционные лозунги. Таковы, например, заключительные строки второй строфы:

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

Таково же знаменитое обращение к «самовластительному злодею». Пушкин непосредственно связывает его с предшествующей строфой, конец которой обращен к Наполеону (поэт в то время еще не изжил резко-отрицательного отношения к Наполеону, разделявшего и французскими либералами, и русскими общественными кругами эпохи войн 1812 — 1815 гг.):

И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит,

И сейчас же вслед за этим:

Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу.
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия природы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле.

Однако, отправляясь от Наполеона, Пушкин дает в этой строфе обобщенный образ тирана (уже слова о «смерти детей» не имеют никакого отношения к Наполеону, единственный сын которого умер только в 1832 г.). Под этот обобщенный образ полностью подходит и другой «увенчанный злодей», Павел, к изображению судьбы которого Пушкин и переходит непосредственно вслед за этой строфой. Самый параллелизм событий французской и русской истории словно бы подсказывает заключительное, в стихах Пушкина отсутствующее, звено его аналогии: убит Людовик — и «се — злодейская порфира», убит Павел I и... не то же ли?

Однако «криминальность» оды Пушкина заключалась отнюдь не только в возможности такого параллелизма. Совершенно независимо от этого ода являлась страшным ударом непосредственно по Александру I.

В отличие от Радищева Пушкин в конкретно-исторических иллюстрациях своих положений не ограничился чужеземной действительностью, а смело перешагнул в действительность русскую, поставив в параллель событию французской революции — казни Людовика XVI — кровавое русское событие, бывшее еще у всех на памяти и потому сохранявшее самую острую злободневность. Пушкин словно бы отвечает тем, кто стал бы говорить, что события западноевропейской действительности для нас неубедительны, что движения, аналогичного французской революции, произойти у нас не может, причем отвечает примером, не только заимствованным из нашей действительности, но и для нее типичным (судьба Павла повторяет судьбу его отца, Петра III), блестяще подтверждающим на конкретном факте знаменитое «словечко» *m-me de Staël* о русском государственном устройстве как о самовласти, ограниченном цареубийством. В отношении этого события Пушкин занимает совершенно ту же позицию — горестного созерцателя исторической Немезиды. Он не на стороне тирана — «увенчанного злодея» (словосочетание, целиком заимствованное из оды Радищева) Павла. Не на стороне он и его убийц. Самая картина этого убийства для него отвратительна:

О стыд! о ужас наших дней!
Как звери вторглись янычары!..
Падут бесславные удары.—
Погиб увенчанный злодей.

Поэт только показывает на русском примере, к чему судьба неизбежно ведет тирана и в России. Тем урок, даваемый одою русскому царю, становится особенно действенным и выразительным. Однако в стихотворении содержится больше чем урок царю, то есть Александру I, — в нем и грозное его обвинение.

11 марта 1801 г. безусловно бросало зловещую тень на Александра I, принявшего царскую корону из рук убийц его отца. Тень эта усугублялась еще тем, что в обществе ходили весьма правдоподобные слухи о прямом участии Александра I в заговоре. Смелость Пушкина заключалась не только в том, что он дерзнул со всей беспощадной яркостью напомнить Александру I то, о чем последний всячески хотел бы забыть, — заговорить публично, в стихах, о роковом «происшествии» начала царствования, о котором все знали, но если и говорили, то только на ухо, но и в том, что он прямо подчеркивал активное участие в нем Александра I.

Как известно, доступ в Михайловский замок, в котором жил и был убит Павел I, был исключительно затруднен, — по свидетельству очевидцев, «как в осажденную крепость». С наступлением же сумерек он и вовсе прекращался. Проникнуть в замок, окруженный со всех сторон рвом, наполненным водой, можно было только по малому подъемному мостику для пешеходов, который был всегда поднят. Между тем в ночь убийства на карауле стояли часовые от Семеновского полка, шефом которого был как раз цесаревич Александр. В этом и заключалась одна из основных улик против Александра I.

Эту-то улику Пушкин смело и выдвигает:

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата открыты в тьме ночной
Рукой предательства наемной...

Сам поэт считал строфы об убийстве Павла самым сильным, ударным местом оды. В так называемом «Воображаемом разговоре с Александром I» — шуточном произведении, набросанном Пушкиным восемь лет спустя, в один из томительных зимних вечеров михайловской ссылки, в ответ на слова царя: «Я читал вашу оду «Свобода». Она написана немного сбивчиво, слегка обдуманна», Пушкин ядовито, явно поддразнивая своего воображаемого собеседника, замечает: «Но тут есть три строфы очень хо-

рошие». Что поэт имеет здесь в виду именно строфы об убийстве Павла, доказывается не только тем, что их, действительно, три, но и последующей репликой перебивающего его царя: «Я заметил, вы старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы», на что Пушкин, не отрицая этого, отвечает: «Ах, ваше величество, зачем упоминать об этой детской оде?».

Когда, года два спустя, ода Пушкина попала в руки царя, последний, действительно, сразу «заметил» это.

Именно отсюда — страшное возмущение царя против поэта, выразившееся в первоначальном намерении сослать последнего в Соловки или в Сибирь, куда, — и в самом деле «вслед Радищеву», — Пушкин едва не отправился.

«Заметили» это и современники. Об этом прямо свидетельствует отклик на пушкинскую оду другого юноша-поэта, также только что сошедшего со школьной скамьи, — Тютчева. В своем стихотворном ответе на пушкинскую оду Тютчев всячески приветствует строфы ее, направленные против тиранов:

Счастлив, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден!
И ты великим сим уделом,
О, муз питомец, награжден!

Однако, наряду с этим, Тютчев весьма осторожно возражает против даваемой Пушкиным картины убийства Павла и намеков на причастность к этому его наследника, царя Александра I:

Но граждан не смущай покоя
И блеска не мрачи венца.
Певец! под царскою парчюю
Смягчай, а не тревожь сердца¹.

В истории отношений Пушкина с Александром I, сыгравшей такую видную роль в дальнейшей судьбе поэта, пушкинская ода занимает особенно важное место. Ода Пушкина явилась первым публичным обвинением Александра со стороны современника, обвинением исключительно тяжкого характера. Этим объясняются настоячивые

¹ Разрядка наша. — Д. Б.

преследования Пушкина царем, преследования, не прекращающиеся до самой смерти последнего.

Не менее важное, до известной степени переломное, значение имеет ода «Вольность» и в истории чисто литературного развития Пушкина.

Ода прямо начинается с отказа Пушкина почти от всей ранней полосы его творчества — «изнеженной лиры» Анакреона, Парни и Батюшкова. Вместо богини любви — Венеры, Пушкин ставит себя под знак иной «грозной» музы — «гордой певичы свободы»:

Беги, сокройся от ючей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певича?
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

От «стишков о любви», от «лепетанья крохотной музы», как называл свои стихи, в минуты критической самооценки, сам Батюшков, Пушкин переходит к «вещанью святых истин тиранам» — к высокой гражданской лирике. «Изнеженная лира» «певца Тиисского» заменяется лирой Алкея, знаменитого древнегреческого автора политических од, проникнутых ненавистью к тиранам (ср. слова Тютчева о пушкинской оде в уже известном нам ответном послании его к Пушкину: «Проснулся в лире дух Алцея»).

Но «дух Алцея» требовал и новых форм для своего выражения. Средствами карамзинизма, в широком смысле этого слова, средствами поэтики Батюшкова и Жуковского выразить его оказалось нельзя. И карамзинист, ученик и последователь Батюшкова и Жуковского, гармонический арзамасский «сверчок», Пушкин вынужден стать на столь до тех пор осуждаемые им архаические пути. Легкие — фюжитивные — жанры элегии и эпикурейского послания оказываются явно непригодными. Политическое негодование, политическая проповедь требуют для себя традиционной формы классической поэзии XVIII века — оды.

Самое обращение Пушкина к Радищеву характерно не только в тематическом, но и в более широком, общелитературном плане, плане поэтики.

Радищев в стихе ценит превыше всего не «гладкость» и легкую произносимость, а его смысловую выразительность. В «Путешествии» он приводит возражения сторон-

ников «итальянизации» русского языка и стихосложения, к которым позднее целиком принадлежал и Батюшков, против одного из стихов его оды «Вольность»: «Во свет рабства тьму претвори»: «Он очень туг и труден на изречение, ради частого повторения буквы Т, и ради соития частого согласных букв «бства тьму претв»: на десять согласных три гласных, а на российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском». «Согласен... — отвечает Радищев, — хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...». Сохраняя стих, как есть, — хотя путем простой перестановки слов («Во свет тьму рабства претвори), ничего не стоило бы придать ему большую легкость, — Радищев прямо показал, что выразительная «негладкость» для него предпочтительнее сладостной, но и ослабляющей смысл сглаженности — принцип, диаметрально противоположный карамзинистско-арзамасской поэтике, для которой «жесткость» стиха была равносильна осуждению его «последним приговором».

Вспомним, что когда Пушкин, еще в бытность в лицее, хотел также вслед за Радищевым писать своего «Бову», Батюшков выступил с решительными возражениями и убедил его отказаться от этого замысла. В «Вольности» Пушкин снова идет радищевским путем. Такие строки ее, как «Врата отверсты в тьме ночной» (тверсты в тьм), или «Воссела—рабства грозный гений» (бства грозн), или «Востаньте, падшие рабы» (сстаньте падш), написаны явно по рецепту Радищева. Недаром такой правоверный карамзинист и арзамасец, как П. А. Вяземский, с укоризной называл некоторые стихи «Вольности» «херасковскими».

Своей одой «Вольность» арзамасский «сверчок» Пушкин совершил то, что тщетно ожидали и требовали Михаил Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев от всего «Арзамаса» в целом: из круга узко-личной и узко-литературной, замкнутой, камерной лирики вышел на широкое политическое поприще «под знаменами либерализма».

Вместе с тем поэтика «Арзамаса», поэтика Батюшкова и Жуковского, до того времени полностью исповедуемая Пушкиным, дала в «Вольности» первую трещину.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» КАК РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ РОМАН

*Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая Муза!
И верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив¹.*

(VII, 55)

В ноябре 1823 г. Пушкин извещал из Одессы П. А. Вяземского, что он пишет теперь «не роман, а роман в стихах»; «дьявольская разница» — отметил он тут же.

Это дружеское уведомление свидетельствует не только о времени работы над «Онегиным», но прежде всего о том, какой большой, глубокий интерес питал Пушкин к литературной форме, в которой он пробовал тогда свои творческие силы, в которой выражал «холодные наблюдения» своего ума и «горестные заметы» своего сердца.

И действительно: южная, а затем и северная ссылка Пушкина была для него периодом напряженной творческой работы над овладением, над созданием новых поэтических форм, — форм все более полного и глубокого художественного познания и разрешения противоречий современной ему общественной жизни.

Это были действительно новые литературные формы, новые не только для молодого, быстро растущего и исключительно талантливого поэта, но и для всей русской литературы вообще, а в некотором отношении даже и для мировой литературы.

И хотя мысль о «дьявольской разнице» между романом просто и романом в стихах была высказана одним поэтом другому, — она не имела, конечно, чисто профессиональ-

¹ Здесь и дальше цит. по тексту «Полного собр. соч.», изд. 4-е, Гослитиздат, - М., 1936.

ного, технического значения. Это был один из симптомов творческого роста Пушкина, его художественно-идеологического развития.

I

Отправляясь в южную ссылку, Пушкин имел за плечами несколько десятков лирических стихотворений да «легкую» шуточно-романтическую поэму. И тем не менее он уже осознал к этому времени и творчески усвоил некую реальную жизненную «коллизию», ставшую затем основной идейной проблемой его творчества.

Это была та коллизия, которая углублялась и нарастала тогда в социальной среде Пушкина. Это был идейный и политический конфликт между передовой дворянской молодежью, отразившей интересы всех прогрессивных сил нации, всего народа, и консервативными правящими кругами, осуществлявшими все более и более тот политический режим, который связан был с деятельностью и именем Аракчеева. Вольнолюбие и свободомыслие, с одной стороны, а с другой — мертвящий дух охранительства, преданности власти и казенной палочной дисциплины!

Однако в осознании этой коллизии со стороны лучших творческих умов эпохи наметились различные тенденции. Гнет аракчеевского режима и сознание отсталости того общественного строя, который этот режим защищал, вызывали в передовой дворянской молодежи подъем гражданских чувств и настроений, стремления к политической борьбе с «тиранами» во имя освобождения общества.

В послелицейский период Пушкин очень остро переживал подобные настроения и выражал их в своей политической лирике. В «Вольности» и «Послании к Чаадаеву» и других стихотворениях он предвосхитил вольнолюбивую поэзию поэтов-декабристов и оказался тем самым во главе всей «школы» передовых гражданских поэтов эпохи декабризма.

Другие его произведения отличаются в этом смысле несколько иной тенденцией. Такова, прежде всего, «Деревня». Гражданская мысль поэта о «губительном позоре невежества», о власти «дикого барства» выражена только во второй части стихотворения; в его первой части коллизия свободомыслия и тирании осознается в несколько ином духе. «Порочность дворца царей», «неправое величие злодея и глупца», «роптанье непросвещенной толпы» вызыва-

ют здесь не политическое возмущение, не жажду гражданской борьбы, а стремление отвернуться от них, уйти прочь, уединиться в усадьбе для наслаждения одиночеством, природой, для «блаженства, находимого в истине», в книгах «оракулов веков». Здесь политическая коллизия эпохи осознается не как конфликт тирана и народа, власти и общества, а как конфликт консервативной власти, консервативного «общества» и — гонимой свободомыслящей личности.

В подавляющем большинстве пушкинских стихотворений этого времени звучит призыв к уединенному наслаждению любовью, дружбой, природой, весельем. А в некоторых, более крупных из них, довольно отчетливо обобщены те реальные бытовые и политические отношения, которые вызывали этот призыв к уединенным радостям, это бегство от консервативного «общества». Достаточно напомнить «Городок», «Лицинию», «Князю А. М. Горчакову», «Послание к Галичу», «Послание к Юдину», «Сон», «Блажен, кто в шуме городском...» и, в особенности, второе послание «Князю А. М. Горчакову» (1819 г.).

Вот два примера из других стихотворений, тоже 1819 г.:

От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.

(«В. В. Энгельгардту»)

Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов,
Капральства, прихотей и моды
Ты скачешь в мирную Москву,
Где наслажденьям знают цену,
Беспечно дремлют наяву
И в жизни любят перемену.

(«Всеволожскому»)

Все поименованные стихотворения, в большинстве случаев «Послания» к друзьям, представляют собой поэтические размышления с мотивами социальной сатиры. Правда, эти сатирические мотивы проведены, по внешним причинам, осторожно и несколько отвлеченно. Но кто может сомневаться, что «мертвая область рабов», «капральство», «вредная сплетница молва» и тому по-

добное — все это сатирическое изображение столичного «общества» аракчеевской поры, столь презренного для поэта. Это презрение часто оборачивается у Пушкина не призывами к гражданской борьбе, к борьбе за освобождение общества, а стремлением к «холмам, лугам», «городку», «огороду», «деревне».

Но и это «бегство» в «деревню», в природу не было, конечно, выражением общественного безразличия, индифферентности. Оно было выражением именно общественной неудовлетворенности, особой формой политического протеста.

В теснейшей связи с этим мотивом бегства в усадьбу, столь характерным для «посланий» Пушкина, находятся и мотивы его анакреонтических «песен» и «элегий». Во всех этих поэтических формах его раннего творчества коллизия консервативного общества и свободомыслящей личности отражена лирически, в форме обобщающих размышлений о жизни и настроений, ею вызванных.

* * *

Ссылка Пушкина на юг была естественным результатом тех самых общественных противоречий, которые он прямо или косвенно отразил в своих юношеских произведениях.

Вполне понятно, что в условиях ссылки он по-новому, более глубоко их осознает и более остро их чувствует. Его «южные» поэмы, лироэпические по своему отражению жизни, и были результатом этого более глубокого осознания социальных коллизий эпохи, и романтический характер этих поэм — выражением остроты социальных переживаний поэта.

Все южные поэмы проникнуты настроениями общественного протеста и презрения к «обществу».

Еще в лицее Пушкин читал Руссо и Шатобриана и увлекался курсом «естественного права» профессора Куницына, основанным на идеях Руссо. В начале южной ссылки он знакомится с творчеством Байрона.

Южные поэмы и построены на идеологическом противопоставлении, навеянном Байроном и Руссо: на отрицании городской культуры европейского типа и на идеализации первобытности и экзотики.

Для Пушкина, как и для Байрона, это не было только умственной, теоретической антитезой, плодом отвлечен-

ных социологических рассуждений. Пушкин воспринял эту руссоистскую концепцию в разрезе основной «идейной проблемы» своего раннего творчества. Европейская цивилизация представлялась ему в образе ненавистной петербургской «цивилизации». Экзотикой и первообычностью были для него те яркие картины Кавказа, Крыма, Бессарабии, в которые он облакал свои мечты о свободной, счастливой жизни, свое стремление уйти из области «рабства» и «капральства». Вольнолюбивый, свободомыслящий поэт, гонимый консервативным дворянским обществом, бежал теперь в своем творческом воображении не в «городок» и не в «деревню», а в дымные аулы, на берега Салгира, под кущи молдавских степей. Изменилась тематика творчества, его идейная проблема осталась та же.

Это и определило особенности южных поэм. Подобно Байрону, Пушкин не ставил теперь прямо и непосредственно острые вопросы социальной жизни, на которые он недавно так живо откликнулся, и сосредоточил свое внимание на событиях личной, частной жизни своих героев. Переходя от лирики к лироэпическому творчеству, набрасывая легкие силуэты характеров, он не искал в них высокого пафоса гражданских битв, он раскрывал их сущность в моралистических сопоставлениях, в любовных интригах, которые, однако, косвенно отражали большие общественные проблемы современности.

Для Пушкина это было вполне осознанной творческой программой. Как известно, поэты-декабристы всячески склоняли его к созданию гражданских, героических поэм. Пушкин отвечал им романтической историей любви черкешенки к скучающему светскому дэнди, любовной трагедией ханского дворца, драматическим конфликтом в цыганском таборе. И когда В. Раевский прислал из крепости, где он сидел в заключении, свои гражданские стихи «Певец в темнице», Пушкин отозвался сочувственно, но подчеркнул, что это не его стиль. «Это не в моем роде, — писал он, — это в роде Тираспольской крепости».

Его романтические поэмы, если взять их как литературную форму, это не героические поэмы, не эпопеи, не саги, не «думы» в лироэпическом роде. Если можно так выразиться, — это поэмы «романические», это миниатюрные лироэпические романы. От них поэту был один шаг до настоящего романа как развернутой эпической формы. Ведь роман и характерен как форма,

между прочим, выдвижением на первый план повествования личной, индивидуальной интриги, вытекающей из исходной общественной коллизии и только косвенно ее разрешающей. И вот в самый разгар работы над поэмами, еще не начав последней и лучшей из них — «Цыган», Пушкин принимается за «роман в стихах», за «Онегина». В смене художественных форм его творчества это как нельзя более закономерно.

Однако «Евгений Онегин» не только результат преодоления романтической поэмы вообще. В нем Пушкин преодолевал одновременно и социологическую концепцию Руссо и художественный субъективизм Байрона. Поэма «Цыганы», завершающая собой весь романтический цикл, обнаруживает и то и другое достаточно отчетливо.

Основной коллизией поэмы является противопоставление «праздной жизни» столичного дворянства, однообразной, «как песнь рабов», и «вольной», «живо-неспокойной» жизни цыганского табора, с исходным положением безусловного превосходства «резвой воли» степей над «неволей душевных городов».

На фоне этого противопоставления развернуто другое — морально-философское противопоставление: индивидуалистическому бунтарскому пониманию свободы со стороны Алеко, готового утверждать произвол своего личного чувства, противостоит мудрое, примиренное понимание свободы стариком-цыганом, подчиняющее личные стремления осознанной объективной необходимости. Личная интрига любви и ревности двигает и разрешает эти основные антитезы.

Как же они разрешены? Алеко, легко усвоивший законы внешней свободы цыганской жизни, оказался не в состоянии понять законы ее внутренней свободы. Своей ревностью и двойным убийством он обнаружил полную несостоятельность и ограниченность своей моральной позиции, — позиции свободы личных страстей. Восторжествовала моральная позиция старого цыгана — позиция мудрой примиренности перед законами жизни.

Но моральное торжество старика-цыгана оказалось в то же время и поражением экзотической, первобытной жизни в ее мнимом превосходстве над европейской цивилизацией. В «дымных кущах» диких цыган поэт нашел ту же игру страстей, ту же суетность и непостоянство, ту же обреченность личности на смирение и страдание. Вдумчивым преодолением романтической

концепции, заключающей в себе очень односторонний взгляд на вещи, звучат заключительные стихи поэмы:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны.
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны...

Руссоистско-байронический тезис был снят. Этим Пушкин пришел к гораздо более глубокому и широкому пониманию окружающей его социальной жизни. Он осознал односторонность и ограниченность тех индивидуалистических разрешений социальной коллизии эпохи, какие он намечал в своем творчестве раньше. Не произвол личных страстей, а понимание законов жизни, не огульное отрицание столичной, дворянской цивилизации, а познание ее сильных и слабых сторон. Таков идейный итог романтического периода, к которому поэт пришел в начале работы над своим романом.

«Евгений Онегин» и есть творческое выражение этих идейных итогов, основной творческий результат нового периода в развитии мировоззрения Пушкина. По сравнению с лирическими поэмами, это произведение заключает в себе более широкую и полную типизацию той же социальной действительности, более глубокое и сложное разрешение той же общественной коллизии. В этом смысле оно и представляет собой новую, более совершенную и значительную поэтическую форму — форму реалистического, социально-бытового романа.

Решительный шаг Пушкина к реализму, овладение им формой реалистического романа не имело precedентов в русской литературе того времени. Литература передовых слоев общества была почти лишена тогда широких эпических произведений, отражающих эпоху, и, продолжая осуществлять тенденции классицизма и романтизма, едва намечая их преодоление (Грибоедов, Катенин, Рылеев и др.), упорно тяготела к лирическим, лироэпическим и драматическим жанрам. Гражданские, либеральные настроения в передовых кругах дворянства скорее даже усиливали это тяготение. В образе Ленского Пушкин очень тонко поставил это в связь:

Поклонник славы и свободы,
В волненья бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.

(IV, 34)

Литература провинциального дворянства и близкая к ней литература мещанства еще с середины XVIII в. упорно развивалось под знаком натурализма. Она давно уже усвоила форму романа, но это был натуралистический, авантюрно-плутовской, нравоучительный роман по преимуществу, типа «Пригожей поварихи» Чулкова, «Евгения» Измайлова и «Российского Жиль-Блаза» Нарезного.

Эта литература была весьма далека Пушкину, воспитанному в совсем иных поэтических вкусах. В процессе создания новой, более совершенной литературной формы, она мало что могла ему дать. Да Пушкин, как и все его поэтические соратники, и не мог замыкаться в узких пределах национальной литературы. С самых первых поэтических своих шагов, с эпохи «Городка», он стремился творчески усваивать все то, что созвучно было ему в европейской литературе, преимущественно французской или переведенной на французский язык.

Различая «сквозь магический кристалл» широкую перспективу «свободного романа», трудясь над ним в течение семи с лишним лет, Пушкин работал не только над выбором героев, их расстановкой и взаимоотношениями, над перипетиями сюжета и его композиционным развертыванием. Он работал над преодолением старых художественных форм в своем собственном творчестве, над усвоением и преодолением лучших образцов формы романа в западноевропейских литературах. Ему нужно было не только наблюдать и обобщать типические черты жизни и создавать их творческую индивидуализацию. Он должен был найти при этом определенную идейную перспективу в развертывании всего произведения, занять известную позицию по отношению к его типическим героям и событиям, выработать известную манеру и тон повествования, раскрывающие картину жизни в свете определенных настроений. Во всем этом различные образы западноевропейских романов служили ему основой, опорой, предметом преодоления.

Над всем этим поэт много и пристально думал, колебался, исправлял самого себя. Различные тенденции боролись в нем и побеждали одна другую. Характерен, например, такой творческий корректив поэта, изобличающий глубину и напряженность его мысли. В предисловии к

изданию первой главы «Онегина» в 1825 г. Пушкин писал: «Но да будет нам позволено обратить внимание читателя на достоинства, редкие в сатирическом¹ писателе: отсутствие оскорбительной личности и наблюдение строгой благопристойности в шуточном описании нравов». А 23 марта того же года поэт замечает Бестужеву: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона, сравниваешь ее с моею и требуешь от меня такой же. — Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помина нет в Евгении Онегине. — Самое слово сатирический² не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен».

Наличие сатирического отношения к героям, его степень, его принципы в пределах романа — все это в творческом отношении очень важные вещи. Все это кладет свою печать и на типизацию героев, и на подбор обстоятельств и событий их жизни, и на тон повествования. Но ведь это только одна творческая проблема, одна сторона дела!

II

Многосторонняя работа мысли Пушкина над «свободным» реалистическим романом как поэтической формой осталась бы для нас почти вовсе неизвестной, если бы его роман не оказался очень «свободным» и по манере изложения.

Идя вслед за рядом европейских романистов и, прежде всего, за Байроном, поэт сознательно усложнял фабулу романа многочисленными «лирическими отступлениями». Все они действительно лиричны по принципу отражения жизни, но далеко не все выражают чувства и настроения автора. Многие из них содержат размышления и замечания поэта на различные, а больше всего именно творческие, литературные темы.

Композиционная роль этих отступлений будет отмечена потом. А сейчас необходимо остановиться на содержании литературных размышлений и реминисценций Пушкина в тексте романа. Хотя и не полно, и косвенно, но они все же отражают его творческие

¹ Разрядка наша. — Г. П.

² Разрядка наша. — Г. П.

Искания, намечают некоторые границы его литературных интересов, указывают направление его художественного роста.

Сближение и систематизация литературных размышлений поэта показывает, что в них отсутствует элемент случайности. Несмотря на долгий, семилетний, срок работы над «Онегиным», несмотря на то, что первые «литературные отступления» были написаны летом 1823 г., а последние — осенью 1830 г., они обладают замечательным смысловым единством и обнаруживают определенные и все нарастающие творческие стремления. У Пушкина постепенно складывалась ясная творческая программа, которой он остался верен на протяжении всей работы над романом и результатом которой оказался сам роман.

Основную тенденцию литературных размышлений поэта в тексте «Онегина» можно было бы коротко обозначить так: от возвышенного романтического понимания жизни, от односторонней сентиментальной идеализации изображаемого предмета к глубокому пафосу эпического повествования.

Это стремление сжато и ясно выражено четверостишием, взятым из последней строфы седьмой главы романа и поставленным эпиграфом к нашей статье. Правда, Пушкин здесь пародирует поэтические приемы эпохи классицизма и сам тут же в этом признается («я классицизму «отдал честь»). Но это пародия только внешняя. По существу же поэт действительно взял в руки «верный посох» «эпической музыки», и не в условном, графаретном смысле эпохи классицизма, а в большом и глубоком творческом, познавательном смысле, идущем от эпохи «божественного Омира».

Вот в третьей главе «Онегина», перечислив героев сентиментальных и романтических романов, которыми увлекалась Татьяна, поэт восклицает: «Друзья мои, что ж толку в этом?» И далее, обещая «унизиться до смиренной прозы» и написать «роман на старый лад», поясняет:

Не муки тайные злодейства
Я прозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства...

(Строфа 13)

В этих строках дано знаменательное противопоставление двух различных форм творчества и со стороны выбора предмета и, что особенно важно, со стороны его идеологической трактовки. Ведь «муки тайные злодейства» можно изобразить и «просто». И сам Пушкин немедленно вслед за тем доказал это своей исторической трагедией «Борис Годунов», идя здесь вслед за Шекспиром. И в «преданиях русского семейства» могло бы найтись немало такого, что можно было бы изобразить «грозно».

Изобразить «грозно» «тайные муки», — для писателя это вообще значит слиться самому со своим предметом, выразить через героя напряженные и драматические переживания. Это значит не отделить себя от героя, не возвыситься над ним, не встать выше изображаемой жизни и тем самым творчески обобщить ее субъективно и односторонне.

Пушкин отказывается от такого творческого принципа. Его замечание направлено непосредственно против так называемой «романтической школы», и прежде всего, против Байрона, стоящего на первом месте в списке романтических поэм и романов, прошедших через руки юной Татьяны. «Британской музы небылицы¹ тревожат сон отроковицы».

И дело здесь, конечно, не только в сюжетных «небылицах». Пушкин осознал односторонность художественных обобщений романтических поэм Байрона, недостаточность его творческого проникновения в сложность и глубину отношений действительности.

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм.

(Гл. III, строфа 12).

В этих строках, замыкающих перечень романтических увлечений Татьяны и созданных одновременно с работой над «Цыганами», поэт отрицает ту самую свободу личных страстей, которую он в это же время творчески преодолевал в образе Алеко и в своей последней романтической поэме вообще. У Байрона же, хотя и с большой философической глубиной, именно эта позиция мировой скорби, «безнадежного эгоизма» и была «облечена в унылый романтизм», то есть была раскрыта в одностороннем иде-

¹ Разрядка наша. — Г. П.

ологическом утверждении. Таков и «Вампир», и «Корсар», и, конечно, «Гяур».

А за героями байроновских поэм в татьянинском списке следуют другие. Это — «Мельмот, бродяга мрачный», герой романа Матюрена «Мельмот-скиталец»: «тайные муки» его бесконечных «злодейств» были, действительно, очень «грозно» изображены автором, и это сделало роман довольно ярким примером так называемой «ужасной беллетристики». Затем — «вечный жид», Агасфер, герой древней легенды о еврее, оттолкнувшем Христа и обреченном им на вечные, мучительные скитанья; его «тайные муки» были романтически изображены в поэме Шубарта, и в незаконченном фрагменте Шелли, и в поэме Метью Люиса (кто из них мог попасть в руки мечтательной дворянской девушки начала 20-х гг.?). Наконец, «таинственный Сбогар» — герой романа Нодье «Жан Сбогар», человек, ненавидящий современное ему европейское общество с его «прогрессом», во главе шайки бунтарей совершающий убийства и грабежи во имя свободы и счастья. Все они, особенно Мельмот и Сбогар, очень близки к Вампиру и Корсару с их «безнадежным эгоизмом», и все они не менее байроновских героев были «облечены в романтизм».

Такое романтическое возвышение «безнадежного эгоизма» было не только односторонне по предмету, но и творчески субъективно. В работе над «Онегиным» Пушкин, видимо, хорошо это понял. Уже в первой главе романа он очень отчетливо противопоставил себя Байрону и в этом отношении. Он нарочито и шутливо подчеркнул различие во вкусах между собой лично и своим героем и этим шутливым замечанием обозначил очень серьезный и важный творческий принцип:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель...
...Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт, —
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом¹.

(Строфа 56)

«О другом», конечно, не в смысле другого человека, другой индивидуальности. Как бы ни были автопортретны

¹ Разрядка наша. — Г. П.

некоторые литературные герои, они все же всегда представляют особые индивидуальности, и притом поэтические, и устанавливать тождество между ними и личностью писателя всегда методологически грешно. Написать поэту не «о себе самом», а «о другом», то есть о чем-то другом, это значит сделать основной темой своего произведения не свои настроения, мысли, переживания, воплощенные в какой-то, наполовину вымышленной, действительности, а прежде всего какую-то действительность «другую», то есть объективную, хотя и изображенную в свете этих настроений и мыслей.

Такой действительностью могут быть и люди, очень близкие писателю по своим взглядам и настроениям. О каком же существенном различии тогда идет речь? О том, что в одних произведениях сюжетная ситуация и ход событий могут создаваться для выражения социальных мыслей и настроений писателя и, всецело им подчиняясь, могут быть исключительными и даже фантастическими. Это и значит «намарать свой портрет», как делал в своих романтических поэмах Байрон, «гордости поэт». Он писал и о другом, как о себе. А в других произведениях отношения героев и развитие действия, выражая настроения писателя, отражают отношения реальной действительности. Это значит написать и о себе, как о другом. В этом и лежит начало художественного реализма.

Уже в своих южных поэмах, заимствуя многое у Байрона, Пушкин не следовал ему в основном. О своем «пленнике», об Алеко, которые, как «типические характеры», были ему так близки, он писал как «о другом», преодолевая ограниченность их позиции. Уже здесь он не «марал своего портрета». Но это был только первый шаг. Это было отрицание романтики в пределах самой романтики. В «Онегине» Пушкин вышел за ее пределы и сделал значительный шаг вперед.

В своей работе над романом Пушкин выступил не только против односторонности и субъективизма европейского романтического направления, но и против тех же недостатков европейского сентиментализма.

Жан-Жак Руссо, под идейным влиянием которого в значительной мере сложилась, несомненно, историко-романтическая концепция, преодоленная поэтом в «Цыганах», в процессе работы над первой главой «Онегина» подвергается отрицанию, с другой стороны, «Защитник вольности и прав» оказывается теперь одновременно «красноречивым

сума сбродом» (I, 24). Совсем другое в нем интересует теперь Пушкина, — его художественное творчество, его роман, представляющий собой, вместе с романами Ричардсона, образец и вершину сентиментального направления.

Романы обоих писателей занимают первое и самое важное место в чтении «милрой Татъяны». Рисуя образ своей героини, Пушкин уже в первой общей ее характеристике многозначительно на это указывает, обнаруживая притом и свою собственную их оценку:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо¹. (II, 29)

В третьей главе, в перечне любимых героев и героинь Татъяны, сентиментальные романы снова стоят на первом месте, предшествуя романтическим, о которых уже шла речь выше. Во главе их опять оказывается «Новая Элоиза» Руссо. И как бы подчеркивая существенность и неслучайность своего определения, Пушкин снова повторяет то же самое выражение:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман! (III, 9)

Прославленные романы Руссо и Ричардсона не отличались той односторонностью в изображении жизни, которая была свойственна романтическим поэмам и романам начала XIX в. В них заключались довольно широкие картины бытовых отношений и семейных нравов. Но творческой субъективностью, хотя, быть может, несколько в меньшей мере, они все-таки обладали. Только субъективность эта была несколько иного рода, чем у поэтов-романтиков. У тех над изображаемой жизнью доминировали авторские мысли и настроения: они всюду рисовали «свой портрет». У сентименталистов над изображенной действительностью доминировала ее исключительная и чувствительная творческая идея, делающая роман, действительно, «сладостным», создающая в результате «обольстительный обман».

Ярчайшим тому образцом следует считать «Новую Элоизу» Руссо, главный герой которой, Сен-Прэ, «любовник

¹ Разрядка наша. — Г. П.

Юлии Вольмар», оказывается самым любимым персонажем пушкинской «мечтательницы нежной».

Юлия и Сен-Прэ — это образы людей, обуреваемых высочайшей, всепоглощающей страстью друг к другу, готовых ради своей любви преодолеть любые препятствия (социальное неравенство и произвол отца), но затем склоняющихся к еще более возвышенным настроениям — к преклонению перед семейным долгом, перед начертанием высшего морального разума. Порочная страсть преодолена, «добродетель» восторжествовала. Все это еще ничего, — такие люди, чувства и положения возможны и характерны для определенной социальной среды и эпохи, хотя автор и делает их исключительными и преувеличенными. Но дело в том, что образы несчастных любовников проникнуты почти полным сентиментальным утверждением, из которого вытекает психология исключительной честности и благородства, поведение исключительной добродетельности. Дело в том, что пафосом этой сентиментальной идеализации проникнута вся любовная переписка, представляющая собой композиционный принцип романа, со всеми нюансами ее лексики и интонации. Правда, Руссо пытается иногда встать выше своих героев, — в подстрочных примечаниях к переписке он изредка дает свой комментарий, подчас довольно иронически звучащий. Но это никак не спасает положения. В романе «женевского отшельника» отношения действительности принесены в жертву сентиментальной их идеализации, дающей «обманное» о них представление. Благородство и добродетель никогда не бывают в жизни так исключительны и, главное, так самодовлеющи.

От благородного «любовника Юлии» Татьяна обращалась к Малек-Аделю, доблестному и еще более благородному рыцарю, герою романа Коттенъ «Митальдо, или крестовый поход»; «обольстительным обманом» его идеализации, его смелых приключений в борьбе с мусульманами на Востоке упивалась не только она, но и реальные дамы ее времени. За ним следует де-Линар, прекрасный юноша, возвышенно влюбленный в светскую даму и чувствительно, несколько в духе Сен-Прэ, изображающий свою любовь в письмах к своему другу. Повесть Крюднер «Валерия, или письма Густава де-Линара к Эрнесту де-Г.» прямо напрашивается своим заглавием на параллель с романом Руссо. А за героем баронессы Крюднер идет гетевский Вертер. Это — герой романтического типа. Не самоотверженная добродетельность, а «мировая скорбь» — основная черта характера, и это де-

лает его предшественником героев байроновских поэм. Но он чужд всякого «злодейства», а его «тайные муки», его безнадежная, чувствительная любовь к добродетельной Лотте изображены совсем не «грозно», а скорее именно «сладостно». Только Гете, с его изумительным чувством меры, чужда исключительность и гиперболичность, свойственные Руссо.

Зато не в меньшей мере они были свойственны Ричардсону, другому «возлюбленному творцу» юной Татьяны. Его Грандисон замыкает перечень ее литературных любимцев, а Кларисса Гарло начинает список ее любимиц. В многочисленных, растянутых романах главы английского сентиментализма осуществляется тот же творческий принцип абстрактной идеализации, подчиняющий себе отношения действительности. И в результате «б е с п о д о б н ы й Грандисон» «нам наводит сон». Какое впечатление эти «обманы» Ричардсона производили на Пушкина, показывает одно его замечание, брошенное им в письме к брату из Михайловского: «читаю Клариссу: мочи нет, какая скучная дура!»

Описав литературные увлечения Татьяны и подчеркнув, что Онегин-то совсем не Грандисон, Пушкин дает отрицательную характеристику поэтического канона сентиментализма. Нет оснований полагать, что она применима только к третьестепенным нравоучительным романам XVIII в., типа «Торжествующей добродетели» или «Непостижимой фортуны» Эмина¹. Нет, и по содержанию, и по контексту эта характеристика относится прежде всего к шедеврам сентиментального направления, о которых речь идет в предыдущей строфе. Внимательно вчитавшись в нее, легко заключить, что здесь, быть может, прямо имеется в виду именно «Новая Элоиза».

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.
Он одарял предмет любимый,
Всегда неправедно гонимый,
Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом (III, 11)

Трудно представить себе более сжатую и меткую характеристику натуры и портрета любовника Юлии Вольмар или,

¹ Такую мысль высказал в «Комментарий к «Е. Онегину» Н. Л. Бродский; едва ли можно с ним согласиться.

вернее, Юлии Д'Этанж. А далее столь же блестяще и с таким же легким юмором характеризуется и сентиментальное разрешение коллизии в духе Руссо.

Питая жар чистой страсти,
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,
И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок¹. (III, 11)

Самое замечательное то, что здесь обобщены не внешние приемы романа Руссо и ему подобных, а их познавательный, творческий принцип, — принцип возведения героя в «образец совершенства», обязательного торжества в нем «добра» над «порочком» и «важного лада» сочувственного авторского повествования.

И «сладостная» и «грозная» субъективность изображения одинаково были неприемлемы для Пушкина. Он внимательно изучал произведения европейских сентименталистов и романтиков, творчески взвешивая их, отправлялся от их художественных достижений, и это оставило большие следы в его собственном творчестве. Он усвоил и, как это будет показано, сохранил в своем романе некоторые детали сентиментального и романтического канона. И в то же время он очень скоро и, как мы видим, изумительно тонко понял принципиальную художественную ограниченность их лучших образцов.

От односторонности, ходульности, субъективизма изображения жизни Пушкин стремился к полноте ее изображения, к тому, чтобы быть творчески верным действительности, ее фактам и отношениям, ее движению. В «Отрывках из путешествия Онегина», первоначально в 8-й главе романа, как бы подводя итоги своему поэтическому развитию, он говорит о смене своих творческих программ:

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
... И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал, —

(то есть стал гораздо более трезвым). И далее следует описание картин простой, повседневной, безыскусственной

¹ Разрядка наша. — Г. П.

жизни, настоящего предмета этой новой, более трезвой программы:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи...

Все строки этой строфы содержат, несомненно, примерный набросок возможных тем, круг новых творческих интересов поэта, его социальные стремления («мой идеал теперь хозяйка, мое стремление покой...»). Но не только этим они значительны и интересны. Пушкин намечает здесь не только тематику своей новой программы, но и ее новый принцип изображения. За этим непосредственно следуют поэтические размышления, чрезвычайно значительные именно в этом отношении:

Порой дождливую намедни
Я, завернув на скотный двор..
Тыфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум.

Что это такое, — скотный двор в контексте с фламандской школой? Это значит, что в самом выборе тематических деталей, подборе предметов изображения уже сказывается некоторый творческий принцип, известная художественная трактовка действительности.

Фламандская школа в живописи, в самом деле, изображала преимущественно «пестрый сор» жизни. Рядовые художники этой школы скользили по поверхности жизни, видели подлинную природу действительности в ее «натуре», — во всей простоте и обнаженности ее естественных свойств и отпавлений. Они не дошли до художественного обобщения более глубоких отношений и законов жизни. Они дали блестящее и яркое осуществление принципа натурализма.

Если художник творчески «заворачивает на скотный двор», выбирает из всего богатства и многосторонности жизни именно подобные предметы, он обнаруживает тем самым тенденции натурализма. Но ведь натуралистически можно показать не только скотный двор, а «песчаный ко-

согор», и «перед избушкой две рябины», и «пруд под сенью ив густых», и «пьяный топот трепака перед порогом кабака». Замечание Пушкина «о пестром соре» фламандцев показывает, что он хорошо сознает всю творческую опасность «ползучего эмпиризма» натуралистического изображения, что ему чужды «прозаические бредни». Простую, безыскусственную жизнь своей эпохи он хочет изображать трезво, но не погружаясь в нее с головой, а возвышаясь над нею.

В этом смысле вполне закономерно противопоставление скотному двору — фонтана Бахчисарая и тех мыслей, какие навел его «бесконечный шум». Южные поэмы, которые родились из подобных дум, заключают в себе руссоистско-байроническую концепцию, преодоленную Пушкиным. Но эта концепция была попыткой романтического разрешения той социальной коллизии, которую поэт перед тем разрешил иначе в своих лирических медитациях, обращенных к друзьям, и в своих элегиях.

Байронизм был преодолен, а возвышенные элегические размышления об изменениях дворянской жизни остались. И не могли не остаться. Чем глубже заглядывал Пушкин в жизнь своей эпохи, чем больше значительных жизненных вопросов теснилось в его уме, тем более он творчески возвышался над изображением, тем светлее и одухотвореннее была перспектива его художественных обобщений. И это нашло свое отражение в литературных отступлениях романа.

Высокая оценка «возвышенных чувств» и поэтов, обладающих ими, мелькает в ряде строф. Это прежде всего относится к Ленскому:

И муз возвышенных искусства,
Счастливец, он не постыдил;
Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства...
(II, 9)

Искренность этих высоких настроений Ленского в другом месте противопоставлена холодному острословию альбомов светских дам:

Его перо любовью дышит,
Не хладно блещет остротой...
И полны истины живой
Текут элегия рекой.
(IV, 31)

В последующем отступлении элегии Языкова поэт называет «драгоценным сводом». Восхищаясь письмом Татьяны, он делает обращение к Баратынскому и, называя его «певцом пиров и грусти томной», просит его переложить это письмо «на волшебные напевы» (III, 30).

Но признание правдивости и поэтичности элегических мотивов связано у Пушкина с борьбой против их неопределенности и вялости. Объектом замечаний такого рода тоже оказывается Ленский, всецело следующий в своей поэзии элегическому канону французских и русских представителей:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы.

(II, 10)

В другом месте такую «туманность» поэт не хочет отнести за счет настоящих романтических настроений:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)

(VI, 23)

Некоторые из ранних элегических стихотворений самого Пушкина также отличались известной туманностью. Стремление ее преодолеть вытекает прежде всего из принятия новой творческой программы, трезвой и реалистической, но в своей трезвости вовсе не исключаящей возвышенности поэтических настроений.

Однако здесь было и некоторое давление со стороны.

В предисловии к изданию I главы «Онегина» Пушкин готов был извиниться перед читателями даже за некоторые строфы своего романа, «писанные», по его словам, «в томительном роде новейших элегий, в коих чувство уныний поглотит всё прочие».

Но это только дань, принесенная времени, уступка, сделанная критике. Подчеркнутые поэтом слова почти дословно повторяют фразу из критической статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, за последнее десятилетие», вышедшей в 1824 г. Кюхельбекер был тогда присяжным литературным критиком декабристского лагеря и вел ожесточенную борьбу за гражданскую поэзию, за ее жанры, из которых он на первое место ставил оду. В своей статье он издевался над элегиями Жуков-

ского, Пушкина и Баратынского, подчеркивая туманность и унылость их настроений.

Пушкин, находясь в ссылке, не мог не считаться с мнением своего лицейского друга, создающего литературные мнения в столице, и заранее оговорился в предисловии. Но уже год спустя, в IV главе романа, он дал ему другой ответ. Рассказав об элегиях Ленского, «полных истины живой», упомянув о Языкове, с его «драгоценным» элегическим сводом, поэт переходит к легкой полемике со «строгим критиком», повелевающим «сбросить нам элегии венки убогий» и писать «одни торжественные оды». «И, полно, друг; не все ль равно», — отвечает он ему, и напоминает о «хитром лирике», осмеянной фигуре одописца из сатиры «Чужой толк» сентименталиста Дмитриева. И когда «строгий критик» вновь начинает хулить элегию и возносить оду («Но все в элегии ничтожно»... и т. д.), поэт заканчивает спор уклончивым, но очень прозрачным по смыслу замечанием:

.. Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу:
Два века ссорить не хочу.

(IV, 33)

Хотя полемика сентименталистов с архаистами ко времени статьи Кюхельбекера и IV главы «Онегина», действительно, уже отошла в прошлое, было бы все же правильнее сказать о ссоре «не двух веков», а двух наметившихся течений в молодой и передовой русской поэзии. Пушкин в этом споре был не арбитром, а активным участником. Принеся дань «строгости критику» в предисловии к I главе, он не только не отказался от «тона новейших элегий», но в следующих главах романа остался ему верен и, следуя своей новой творческой программе, старался лишить этот «тон» томительности и туманности, придавая ему все большую трезвость и ясность.

Вероятно, именно это и имел в виду Пушкин, спрашивая у Бестужева, в чем тот находит сатиру в «Онегине», и предлагая ему «дождаться следующих глав».

Что касается до сатиры, то это замечание может показаться несправедливым. Не случайно в том же предисловии поэт называет себя «сатирическим писателем» и говорит об «отпечатке веселости», о «шуточном описании нравов», прямо называя произведение, послужившее ему примером, — «Белпо» Байрона. Недаром, упоминая о Фонвизине, он называет его «сатиры смелой властелином». Но одно дело — да-

вать между прочим сатирическое «описание нравов», да еще с соблюдением строгой благопристойности. Другое — писать сатиру. «У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры», замечает Пушкин в том же письме к Бестужеву.

Каков же итог литературных размышлений поэта, разъясняющих его образы, связывающих и замыкающих сцены его романа? Это, действительно, целая творческая программа, касающаяся главным образом принципа художественного обобщения жизни. Это — отрицание «грозной», романтической зарисовки собственного «портрета», «сладостной» идеализации жизни, создающей «обман», «туманности» эгегических мечтаний. Это — стремление к изображению реальных фактов и отношений жизни, чуждое натуралистического интереса к ее «пестрому сору». Это — тяготение к созданию типических обобщений действительности, подчиненных логике развития самой действительности, пронизанных и высокими, ясными размышлениями о ней и сатирическим преодолением ее темных сторон. Словом, это — программа большого и глубокого реалистического творчества.

Насколько поэт сам хорошо сознавал эту программу, доказывает его «посвящение», обращенное к Плетневу. Выражая условную авторскую скромность, это посвящение построено на контрасте того, чем бы должен быть роман по замыслу автора и чем он является на самом деле. Плетнев был достоин:

Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты.

На самом деле поэт преподносит ему будто бы нечто иное:

Но так и быть — рукой прирастной
Прими собранье пестрых глав,
Полу-смешных, полу-печальных,
Простонародных, идеальных...

Откинув эту условную скромность, можно сказать, что «пестрые главы» романа полны самой «живой» и самой «ясной» поэзии, что они были плодом «простых» и «высоких дум» поэта над общественной жизнью своей эпохи.

Творческая программа Пушкина, намеченная в литературных отступлениях романа и осуществленная в самом романе, не является случайным и только личным делом поэта. Его гениальный творческий ум наметил ту большую и очередную художественную задачу, которая в объективной,

исторической перспективе действительно стояла перед литературой не только русской, но и мировой. Ряд крупнейших писателей Англии, Франции, Германии стоял в ту же эпоху, хотя и несколько раньше Пушкина, перед той же общей задачей. К тому времени, когда Пушкин принялся за свой роман, они уже обнаружили в этом направлении некоторые заметные сдвиги.

Автор «Онегина» не мог пройти мимо этих знаменательных творческих начинаний, пробивающих дорогу ему самому, и воспользовался художественным опытом своих европейских собратьев. Этот факт приоткрыт им в характеристике библиотеки Онегина, которую посетила Татьяна. Оказалось, что Евгений «исключил из опалы», которой подвергал большинство книг, несколько творений, особенно ему близких:

Певца Гяура и Жуана,
Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безразличной душой...

и т. д. (VII, 22)

Судя по характеристике этих романов, речь идет не столько о Гяуре, сколько, конечно, о «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуане». А в числе «двух-трех» других с несомненностью на первое место можно поставить Бенжамен Констан, его роман «Адольф». Это уже доказано ссылкой на литературную заметку Пушкина 1830 г., в которой он приветствует появление перевода романа, говоря о нем почти в тех же выражениях («Адольф» принадлежит к числу двух-трех романов, в которых «отразился век»)¹, а также анализом черновиков «Е. Онегина»². Черновые наброски в 22-й строфе VII главы позволяют иметь некоторое суждение об остальных романах: это «Мельмот» Матюрена, которым зачитывалась Татьяна, это — «Ренэ» Шатобриана и еще какие-то романы, не названные Пушкиным. Возможно, что справедливо предположение Н. Л. Бродского, включающего в тот же ряд роман Сенанкура «Оберман».

Что же дал Пушкин в исполнение своей творческой программы по сравнению с этими писателями, в особенно-

¹ См. «Комментарии к Е. Онегину» Н. Л. Бродского.

² См. А. Ахматова, «Бенжамен Констан в творчестве Пушкина».

сти с Байроном, которому он был идеологически наиболее близок? Как вообще применил он в «Евгении Онегине» свои творческие принципы? На эти вопросы надо ответить рассмотрением романа.

III

Как выше уже отмечалось, в «Евгении Онегине» по-новому, в форме романа, разрешается та же социальная коллизия, которой Пушкин посвятил, в основном, весь ранний период своего творчества. В свете этой идеологической проблемы отражена в романе жизнь страны того замечательного времени, которое предшествовало 1825 году. А сочетание типических образов романа, являясь результатом такого отражения, заключает в себе реалистически обобщенную перспективу жизни передовых групп общества.

Исходным типическим обобщением является в этом отношении образ Онегина. Здесь изображен тот же социальный характер, какой уже рисовался Пушкиным в образах пленника и Алеко, но теперь он дан в новой своей фазе, на новой социальной позиции, которая была, действительно, свойственна ряду представителей светской дворянской молодежи. И, что особенно важно, принцип его художественного изображения стал теперь несколько иным.

Уже в зарисовке героев своих романтических поэм Пушкин, как указывалось, сумел в значительной мере преодолеть тот художественный субъективизм, который был свойственен «грозыным» изображениям Байрона. В образе Онегина он пошел значительно дальше.

Онегин, прежде всего, — законченная бытовая фигура, вся сотканная из ярких и тонких деталей социального быта, — социального, светского быта эпохи. Поэт, несомненно, стремился к точности и характерности своих бытовых картин.

Изображу ль в картине верной
Уединенный кабинет,
Где мод воспитанник примерный
Одет, раздет и вновь одет? (I, 23)

И изображает! Описывает, не стесняясь и с восхитительной легкостью, и «янтарь на трубках Цареграда», и «духи в граненом хрустале», и даже «щетки тридцати родов и для ногтей, и для зубов». Готов бы занять читателя и «в последнем вкусе туалетом», но с грациозным юмором отказы-

ваётся от этого, ссылаясь на бедность русского лексикона, и переходит к яркой бытовой сцене:

Вот наш герой подъехал к сениям;
Швейцара мимо, он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж преметь устала;
Толпа мазуркой занята. (I, 28)

И так же, в таком же роде, на протяжении восьми глав вычерчивается множеством легких штрихов яркий образ, удивительно выпуклый и рельефный, действующий на зрительное воображение читателя. Не жирный, масляный портрет, а тонкий акварельный рисунок!

Это зарисовка типических социально-бытовых черт, дающих характерный колорит эпохи, среды, являющихся выражением ее социальной сущности. Образ Онегина — это общественный тип, полно и верно изображенный в его бытовом облике и уже по одному этому обладающий большим познавательным значением.

Набрасывая реальные бытовые картины из жизни своего героя, полные вещественной конкретности, Пушкин изображает светскую жизнь своего героя со свойственным ему легким и светлым юмором.

«Молодой повеса», называет Пушкин своего любимого героя, «добрый мой приятель», «мой проказник», «философ в осьмнадцать лет» и т. п. С такой же снисходительной усмешкой говорит он о нравах светской молодежи, об особенностях ее жизни:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал,
И клавялся непринужденно:
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил. (I, 4)

И не один Онегин таков. Это характерная бытовая черта, которую поэт с тем же легким юмором готов распространить и на себя:

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь... (I, 5)

Легкий юмор по отношению к серьезным и совсем не смешным вещам выступает здесь как принцип идейной трактовки образа героя, его бытовой фигуры. Вместе с тем

Он как бы отделяет автора от героя, познавательно ставит автора как бы выше изображаемой действительности.

Так изображен Онегин. Однако его внешний бытовой облик — только выражение, только форма его социальной сущности. И эта форма у Пушкина не сама одолевает. Она не выражает инертного, неподвижного содержания и не абсолютно ему соответствует: Онегина нельзя свести к «пестрому сору» светского быта, к костюму, духам, щеткам, танцам, театральным креслам. Сущность его образа — в том движении и жизни, которое в нем заключено и которое может привести и к смене бытовой формы.

В типическом характере Онегина возникает и изменение его социально-идеологической позиции. По условной сюжетной хронологии, рассчитанной, вероятно, самим поэтом¹, герой появляется в «свете» в 1812 г. и уезжает в деревню — в 1820-м. И вот первые годы он предается удовольствиям светской жизни, привольной, обеспеченной, утонченной. А затем в нем происходит резкий перелом; «рано чувства в нем остыли», и «ему наскучил света шум»; «русская хандра им овладела понемногу»; он «к жизни вовсе охладел».

В критике издавна повелся обычай ограничиваться при объяснении «душевной пустоты» Онегина той легкой, юмористической мотивировкой, которую Пушкин дает мимоходом, говоря о новом состоянии духа своего героя: «измены утомить успели, друзья и дружба надоели»; не мог он «сыпать острые слова, когда болела голова» и т. д. Словом, причина хандры — пресыщение роскошной и бездельной жизнью.

Но ведь Пушкин здесь многозначительно посмеивается над своим «повесой пылким». Истинные причины «разочарования» Онегина гораздо сложнее и глубже, хотя поэт о них прямо и не говорит. Надо вспомнить, в каких общественных условиях писал Пушкин свой роман и как он беспокоился о его цензурных мытарствах. Тогда станет понятно это сознательное нежелание углублять мотивировки.

«Об моей поэме нечего и думать, — пишет Пушкин Бестужеву в феврале 1824 г. — Она написана строфами едва ли не вольнее строф Дон-Жуана. Если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в П. Б. и не в Москве». В

¹ См. ст. Иванова-Разумника «Евг. Онегин». Собр. соч. Пушкина под ред. Венгерова.

другом письме к нему же: «Онегин мой растет. Да чорт его напечатает. Я думал, что цензура ваша поумнела при Шишкове, — а вижу, что и при старом по-старому». Такие жалобы и опасения многочисленны. Пример комедии Грибоедова, в которой «вольности» было несколько больше, чем в «Онегине» и которая поэту при жизни автора не попала ни в печать, ни на сцену, едва ли мог быть тогда учтен Пушкиным, но вообще-то он достаточно знаменателен.

Поэт был лично и близко знаком с рядом своих замечательных современников, сильнее и глубже других пораженных тем «недугом», который типизирован в образе Онегина и «которого причину давно бы отыскать пора». Многими уже указывалось¹, что таким был Чаадаев («Второй Чаадаев, мой Евгений!»), Каверин («к Talon помчался; он уверен, что там уж ждет его Каверин»), Александр Раевский и др., и сам поэт, особенно в свой южный период, не был чужд подобным настроениям скептицизма и острой индивидуалистической неудовлетворенности. Недаром стихотворение «Демон», так ярко выражающее их, написано почти одновременно с работой над первой главой романа и связано с впечатлениями от знакомства с А. Раевским.

Все эти люди принадлежали к числу лучших, культурнейших и политически передовых представителей русского столичного общества. Все они, подобно вождям декабризма, очень остро чувствовали все нарастающий физический и моральный гнет аракчеевского режима, созданного для утверждения и защиты существующей общественной системы, и вследствие этого стали на путь политической оппозиционности, на путь свободомыслия и вольнолюбия. И все они, еще раньше Пушкина, оказывая на него значительное влияние, выражали свою оппозиционность не столько в политической организованности, революционной романтике и гражданской борьбе, сколько в индивидуалистических исканиях и скептическом отрицании всего, что связано с официальным миром.

Такие две тенденции, несомненно, существовали рядом и переплетались в дворянской передовой политической оппозиции. Они не были отчетливо дифференцированы, и их границы не всегда совпадали с границами тайных политических обществ. Гражданская романтика, свойственная многим из основных деятелей декабризма в русских обще-

¹ См., напр., ст. А. Слонимского: «Пушкин и декабристы».

ственных условиях, вела, в конечном счете, к радикальным политическим выводам, к революционному демократизму, к уходу от дворянства на иные классовые позиции. Оппозиционный скептицизм и индивидуалистическое искание могли привести объективно, в конечном счете, к пассивному, реформистскому либерализму, отражающему интересы передовых слоев дворянства. Очень многие рядовые декабристы были, вероятно, внутренне ближе ко второй из этих тенденций, хотя и находились под влиянием первой. В дальнейшем, после разгрома декабризма, эти тенденции в новом виде и новых условиях возродятся в двух руслах западнического течения. Но в 20-х гг., в эпоху создания первых глав «Онегина», они еще только возникли, могли существовать и бороться в одной индивидуальной личности и вместе с тем представляли самое лучшее и прогрессивное, что тогда было в русском дворянстве, отражая его переход к новым формам общественной жизни.

Пушкин, несомненно, поостерегся дать настоящую, глубокую мотивировку «недуга» своего героя, шире показать оппозиционный характер его скептицизма, его «хандры». Но и данная в романе характеристика достаточно прозрачна. Умонастроения Онегина, как они описаны поэтом в 45-й и 46-й строфах I главы, ничего не имеют общего с физиологическим («головная боль!») пресыщением светскими кутежами и романами. Это — «мечтам невольная преданность, неподражательная странность и резкий, охлажденный ум». Или:

Сперва Онегина язык
Меня смущал; но я привык
К его язвительному спору,
И к шутке с желчью пополам,
И злости мрачных эпиграмм. (Строфа 46)

Против кого направлены эта резкость, желчь, злость? Не по адресу же «молодых красоток» и шампанского. Нет, по адресу «причудниц большого света», и не только «причудниц», а и «причудников», в мундирах и фраках, «в лентах и звездах»; против все той же «мертвой области рабов» и «капральства», о которых Пушкин писал в ранних стихотворениях; против тех людей, которые, по словам Алеко, «любовя стыдятся, мысли гонят; торгуют волею своей, главы пред идолами клонят»... и т. д. Их «общественное мнение» и было той «слепой фортуной», злоба которой ожидала Онегиных, как и Чацких, «на самом

утре» их дней. Недаром Онегин начинал свой «Альбом» таким многозначительным признанием: «Меня не любят и клеветают: в кругу мужчин несносен я»... Недаром, приехав в деревню, он «ярем барщины старинной оброком легким заменил». Для людей типа Онегина этот шаг, несомненно, заключал в себе либеральные тенденции.

Перемена, происшедшая в умонастроении Онегина, переход его на позицию скептицизма и отрицания дворянского «общества» аракчеевской поры, является истинной сущностью той бытовой формы, в которой он изображен. «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», справедливо замечает Пушкин, оправдывая дендизм своего героя.

Новая идеологическая позиция Онегина представляет собой отражение социальной коллизии преддекабрьской эпохи. Художественное отражение ее дано Пушкиным в эпической форме, в форме цельного типического характера. И не пассивное отражение этой коллизии дано в произведении, а идеологическое разрешение ее в определенном разрезе. Коллизия разрешена противопоставлением «обществу» отдельной свободомыслящей личности, с ее личными страстями и индивидуальными исканиями, с ее разочарованием, неудовлетворенностью и «охотой к перемене мест». Роман отражает, следовательно, одну из реальных сторон глубокого общественного противоречия, возникшего в начале XIX в.

Эпическое раскрытие характера светского «скитальца» с присущей ему индивидуалистической позицией привело Пушкина к определенной тематической концепции всего произведения: к созданию индивидуальной интриги, лишь косвенно разрешающей коллизию, к выдвигению этой интриги на первый композиционный план. Скучающего, презирающего свет Онегина надо было показать в каких-то событиях частной жизни, в личных отношениях и столкновениях с какими-то другими людьми, потому что никакой другой жизнью и не жил светский «денди» типа Онегина.

В результате Пушкин и создал произведение в форме романа. Романическая концепция вытекала из всего идейного развития, пройденного поэтом.

Развитие действия романа, его сюжет, с любовной интригой в центре, и представляет собой последовательность индивидуальных и на вид случайных событий лич-

ной жизни Онегина: его поездки за наследством, встречи с Ленским, с Татьяной и т. д. Но при всей своей видимой сюжетной случайности, эти события художественно закономерны.

Во всем их сюжетном сочетании Пушкин показывает определенное движение жизни, определенную перспективу действительности, обладающую объективной логикой. И он подчиняет этой логике взаимодействие своих героев. Это и значит — не «марать свой портрет», и не создавать «обольстительных обманов», и не погружаться с головой в «пестрый сор жизни»! Это и значит — «рисовать типические характеры в типических обстоятельствах», которые и «заставляют героев действовать»¹.

В этом смысле Онегин и является исходным образом романа. Являясь мятущейся личностью, бегущей от общества, он имеет в своих оппозиционных настроениях определенные и реальные общественные перспективы. Для скучающих оппозиционных дворян типа Онегина в жизни действительно были различные возможности, которым так или иначе подчинялись все их индивидуальные стремления и личные искания и которых им было трудно избежать.

Молодые люди онегинского типа могли связать себя с оппозиционными политическими кругами и, изживая свой скептический индивидуалистические настроения, принять участие в революционной деятельности, обнаруживая гражданско-романтические стремления. Сделать это основным сюжетом своего произведения Пушкин, конечно, не мог по тем же причинам, которые помешали ему глубже мотивировать хандру Онегина. В X главе романа он все же, видимо, хотел показать такую возможность. Но и эта робкая попытка была пресечена: опасаясь жандармского налета, поэт сжег свои первые наброски, оставив первые четверостишия своих строф в зашифрованном виде.

¹ Классическая формула реализма, данная Энгельсом, у нас обычно цитируется механически, вне контекста. Между тем в следующей фразе Энгельс показывает, что он разумеет под «обстоятельствами». «Обстоятельства» — это не среда и не обстановка, это противоречия, коллизии, «заставляющие героев действовать». Не присоединяя это определение к основной формуле, мы совершенно обезличиваем и упрощаем мысль Энгельса. Все это легко можно доказать, сопоставляя эту формулу с мыслями Энгельса и Маркса о трагедии Лассалы.

Но существовала и другая, не менее реальная перспектива для передовых дворян типа Онегина. Они могли остаться на позициях социального разочарования, углублять свой скептицизм, обнаруживая те возможности, которые в нем таились. Именно это и положил Пушкин в основу своего романа; об этом и написан «Евгений Онегин». В нем реалистически раскрыта одна из возможных перспектив развития того «типического характера», который создан был в передовых кругах дворянства острыми социальными противоречиями эпохи декабризма.

IV

Но не только об этом написан роман! На основе тех же противоречий в других кругах дворянской молодежи возникали тогда иные, уже умеренно-передовые и романтико-философские настроения. В романе они отразились в образах Татьяны и Ленского. Какие возможности таили в себе эти настроения? И были ли они сами возможной перспективой для разочарованных протестантов типа Онегина, все углубляющих свой скептицизм? Об этом и говорит пушкинский роман.

Оба эти образа заключают в себе замечательные типические обобщения, замечательные прежде всего по своей оригинальности и новизне. В них, как и в образе Онегина, изображены не законченные, вполне устоявшиеся фигуры, хорошо известные в общественной жизни, а нечто совершенно новое, только еще возникающее. В них Пушкин художественно запечатлел «самый дух и давление времени».

Как бытовые фигуры, оба юных героя близки друг к другу. Это быт усадебного дворянства, довольно богатого и культурного, имеющего связи с столичными кругами.

В образе Ленского бытовые черты намечены сравнительно слабо. Ленский включен в бытовой уклад Лариных, с их вареньем на блюдечках и «брусничной водой», с их разговорами «про дождь, про лен, про скотный двор»... И если что внешне выделяло его из круга, то только «всегда восторженная речь, и кудри черные до плеч».

Но и под этой бытовой формой, как и у Онегина, скрывается многозначительное движение жизни. В своей «ненависти к ложному свету» и любви к «домашнему кругу» и

к природе («он роши полюбил густые, уединенье, тишину...») Ленский несет печать нового, только еще возникающего умственного движения своей эпохи.

Подобно главному герою «Цыган», Ленский — романтик, но его романтические настроения сильно отличаются от настроений Алеко. У того они имели ясно выраженный политический оттенок. «Грозный муж» Земфиры клеймил столичное общество, «торгующее волею своей», и его «преследовал закон» этого общества, ему пришлось бежать в «вольные» степи.

Ленский — совершенно иной тип романтика. Его настроения отличаются другим характером, — умозрительным и философским; они лишены политической заостренности. Правда, социальные противоречия эпохи и на людей этого типа, несомненно, оказали некоторое влияние. Ленский тоже — «поклонник славы и свободы», однако в каком-то более общем смысле. Не гражданские столкновения занимают его мысли, а вещи, гораздо более безобидные: поэзия, любовь, красота, природа, понятые в возвышенном, созерцательно-философском смысле. И не отзвуки революционных событий в Европе, не политико-экономические идеи, идущие из Англии, оказываются источниками его умственных стремлений, а немецкий философский идеализм. У Ленского «теттингенская душа», он, по словам Пушкина, «поклонник Канта».

Пушкин набросал портрет Ленского еще в 1823 г., в южной ссылке. Но именно в это время на севере, в Москве, складывается небольшая группа философски настроенной дворянской молодежи, назвавшая себя «Обществом Любомудрия» и имевшая в своем основном составе В. Одоевского, Д. Веневитинова, И. Киреевского, А. Кочелова и других. Рядом с политической дворянской оппозицией, выдвинувшей тип романтика-революционера, этот передовой, наиболее прогрессивный тип эпохи, возникает философско-моралистическое, умеренно-оппозиционное течение, воплощенное в своеобразном типе романтика-философа.

Так, под общей редакцией «любомудра» Одоевского и «декабриста» Кюхельбекера в 1824—1825 гг. выходит альманах «Мнемозина». Оба они выступают сообща во имя высочайших романтических идеалов. Но... «вода и камень... лед и пламень не так различны меж собой...» Кюхельбекер ратует за все гражданское и героическое, Одоевский — за абсолютное и бесконечное.

Когда Грибоедов заканчивал свою прославленную комедию, сатирически разоблачающую мир Фамусовых и Скалозубов, Одоевский напечатал сатирическую повесть «Дни досад», где в образах Глупосилина, Вертушкина и других высмеял московские светские круги. Но положительные герои и основания сатиры у них совершенно различны. Политический протестант Чацкий клеймит общество главным образом за подхалимство и карьеризм. Философ Арист презирает его прежде всего за умственную отсталость и философскую необразованность, противопоставляя ему людей своего круга, у которых «каждый день жизни — новая ступень к совершенству». Подобно Чацкому, Арист бросается в коляску, чтобы уехать прочь. Но едет он не с тем, чтобы бродить по свету: он отправляется в деревню, где его ждет «большой шкаф с книгами».

Московские «любомудры» жили напряженной идейной жизнью, опираясь в своих исканиях на объективно-идеалистические системы немецких философов: Шеллинга, Фихте, Океана. Они представляли собой небольшую и передовую интеллигентскую группу, противопоставившую себя консервативным кругам и выделявшуюся на фоне консервативной «грибоедовской Москвы», которая мало их понимала и несколько иронически называла «архивными юношами» (члены группы служили в архиве иностранных дел). Так мимоходом изобразил их и Пушкин в VII главе романа, пожалуй, несколько преувеличив их численно:

Архивны юноши толпою
На Таню чопорно глядят,
И про нее между собою
Неблагодарно говорят.
Один, какой-то шут печальный,
Ее находит идеальной.
И, прислонившись у дверей,
Элегню готовит ей. (Строфа 49)

Не совсем ясно, примыкает ли он к «толпе» любомудров, этот «шут печальный», готовый, подобно Ленскому, сочинять элегии по всякому личному поводу. Во всяком случае, он стоит тут же рядом, выражая общий дух идеалистических настроений некоторых кругов дворянской молодежи. За этим философско-идеалистическим течением, несомненно, было какое-то будущее. «Архивные юноши» были только первыми ласточками и застрельщиками возникшего течения, которое ими, конечно, не ограничивалось.

В лице Ариста В. Одоевский довольно бледно и ходульно изобразил столичного ментора русского Любомудрия 20-х гг. В образе Ленского Пушкин очень просто и ясно показал юношу-идеалиста из провинциальной усадьбы. Но провинциальность Ленского довольно относительна. Он побывал в Германии; там оформились его юные, мечтательные настроения, получив тот же отпечаток объективного идеализма, каким отличались взгляды московских «любомудров».

Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего.
Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой:
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал. (II, 7)

Если учесть стихотворную лаконичность и тонкий юмор этих строк, то все это будет означать, что Ленский много размышлял о сущности человеческой жизни, не был чужд философским сомнениям и все-таки был убежден в существовании чудесного мира, проявлением которого была людская жизнь и ее отношения. Московские «любомудры» были тоже в этом убеждены. Но они были более умственно изощрены; они писали философские диалоги и аллегорические повести. Ленский был совсем юн и к тому же влюблен. Чудесность жизни для него проявлялась прежде всего в том, что «душа родная соединиться с ним должна».

Однако это несколько не меняет общего характера его мировоззрения. Совершенно правы те критики и историки литературы, которые считают, что Ленский был скорее поклонником Шеллинга, чем Канта¹. Конечно, и Канта знали российские любомудры 20-х гг., особенно его этические взгляды, но не кантианцами они были в основном, а шеллингианцами, фихтеанцами. И не рассудочную же систему «трансцендентальных категорий» вывез Ленский из «Германии туманной»: скорее именно высокие идеи и настроения — «натурфилософии»².

Рисуя образ Ленского, Пушкин подчёркивает высоту и значительность его идейных настроений, — его «вольнo-любивые мечты», пылкость и странность его души, его «ко

¹ Прежде всего А. В. Луначарский, который особенно отчетливо на это указал.

² В этом смысле не прав Д. Д. Благой в своих возражениях Луначарскому.

благу чистую любовь», веру в «совершенство мира» и негодование на темные и мелкие стороны жизни. Но вместе с тем он показывает и его ограниченность, — «зыбкость» его «суждений», наивную восторженность его ума, «темноту и вялость» его поэзии. Личная, индивидуальная ограниченность Ленского выступает особенно ясно и в его сопоставлении с холодным скептицизмом Онегина, и в его семейно-бытовых склонностях: юноша-поэт увлечен не «грустной» Татьяной, а «всегда веселой» и «простодушной» Ольгой; в браке с этой истинной дочерью супругов Лариных он видит настоящее счастье. Философско-романтические настроения передовой дворянской молодежи, впервые оформившиеся в 20-х гг., представлены в романе слишком юным и слишком восторженным героем. Этим Пушкин художественно раскрывает известную ограниченность всего романтико-философского течения той эпохи.

Плоды учености, вывезенные Ленским из Германии, сделали его в глазах среды «полурусским соседом». Но насколько эти идеалистические настроения были все-таки и оригинальны, насколько они были в духе дворянской действительности 20-х гг., показывает тип Татьяны, это еще более высокое художественное достижение Пушкина.

Татьяна не бывала в Геттингене и едва ли что знала о Шеллинге. Она не «ломала голову» над проклятыми вопросами бытия, но «чудеса»-то она «подозревала» не хуже Ленского и, примерно, те же самые чудеса. Так же, как он, она любила природу и умела «на балконе предупредить зари восход»; так же упивалась она поэтическим воображением, черпая его образцы из западных романов и вкладывая во все это свою «мечтательность», «задумчивость». Подобно юноше-поэту, она идеалистически верила в предчувствия и предназначения. Основной мотив ее письма к Онегину: «Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой», — в иной форме повторяет убеждение Ленского о соединении родственных душ. Не обладая философской образованностью (и у Ленского она была, конечно, довольно поверхностна), Татьяна обнаруживает тот же типический склад своего сознания, выросший на почве культурной провинциальной усадьбы начала XIX в.

Идеологическую форму этим настроениям Татьяны дала не «натурфилософия», а европейская сентиментальная беллетристика с Руссо и Ричардсоном во главе. «Русская душою» Татьяна была, подобно Ленскому, «полурусская» умом. Свое любовное письмо она написала по-французски.

Ее мечтательные порывы получали свое обобщение в образах и формулах европейских романов. Сама себе она «воображалась» героиней сентиментальных сюжетов: «Клариссой, Юлией, Дельфиной». А в Онегине «слились» для нее Сен-Прэ, Вертер, Грандисон и другие. Даже выражения своего письма она заимствовала из этих литературных образцов. Например, заключительная формула письма: «Но мне порукой ваша честь и смело ей себя вверяю», — почти дословно взята из переписки Юлии с Сен-Прэ. Героиня Руссо пишет: «доверяясь вам более, чем себе, я хотела привлечь на свою защиту вашу честь» («Новая Элоиза», ч. I, п. 9).

Но, несмотря на такое увлечение чужеземной литературой, Татьяна все-таки «русская душою»; она мало походит на сентиментальных столичных кокеток своей эпохи. Среди столичной дворянской молодежи, главным образом предыдущего поколения, был довольно распространенным и модным явлением культ приторной, слезливой чувствительности, подогреваемой беллетристической карамзинистов и западноевропейскими романами. Лев Толстой очень удачно запечатлел тип такой сентиментальной модницы эпохи наполеоновских войн в образе Жюли Карагиной. И мамаша Татьяны, старушка Ларина, воспитывалась в свое время в Москве под некоторым влиянием этой моды, «Княжна Алина, ее московская кузина», «твердила часто ей» об излюбленных героях Ричардсона. Как же сказалось на ней это сентиментальное поветрие?

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью,
И говорила нараспев;
Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос; (II, 33)

«Но скоро все перевелось»; все это оказалось поверхностной позой, внешней бытовой формой, заимствованной со стороны. Выйдя замуж и осев в усадьбе, Ларина скоро растеряла столичные замашки и обратилась к «привычкам милой старины».

Настроения Татьяны имеют мало общего с этими сентиментальными причудами. Татьяна гораздо глубже и серьезней не только своей матери, но и всех ее «московских кузин». То, что у тех было лишь «прихоть моды», яв-

ляется у нее, хотя и слабо осознанными, но все же идеологическими исканиями.

И дело не только в серьезности Татьяны. Ее идеологические запросы обладают определенным социальным содержанием. Зачитываясь иностранными романами, воображая себя Клариссой и Юлией, она не просто внешне подражает своим литературным кумирам. Она — не образцовая, идеальная «любовница» и не ходульная «оскорбленная добродетель». Она, прежде всего, девушка из «простой русской семьи»; она — русская усадебная дворянка. Все ее манеры, привычки, склонности вырастают из национального, провинциально-помещичьего быта, связанного с народными традициями. Особенно ярко все это выражается в ее отношениях с няней, в ее святочных гаданиях, песнях, предчувствиях, снах, толковании снов. Во всем этом Татьяна растет из житейского уклада ларинской усадьбы, из общения с дворовыми, а через них и с русской деревней.

Есть, однако, глубокая разница в отношении к бытовым традициям у Татьяны и у ее семьи. Для бригадира Ларина, его жены и домочадцев простоватый усадебный бытовой уклад был отстоявшейся и уже застывшей формой жизни, в которую они почти не вкладывали содержания, в которой уже не ощущались никакие сдвиги.

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

Наоборот, для Татьяны, как в другой сфере и для Онегина, в отстоявшейся бытовой форме существует своеобразное движение жизни. Каждый обычай, каждая деталь традиционных отношений полна для нее возвышенного идейного смысла. В усадебные праздники, в предания, песни и гаданья дворовых она вкладывает высокое, романтическое содержание:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны.
Ее тревожили приметы;
Таинственно ей все предметы
Провозглашали что-нибудь,
Предчувствия теснили грудь. (V, 5)

С раннего детства Татьяна обнаруживала подобные стремления и поэтому «в семье своей родной казалась девочкой чужой». В дальнейшем она развила эти стремления на литературных образцах. Чужеземные романы научили ее находить смысл в жизни ее собственной, родной социальной среды. И, находясь под их влиянием, она не надевала, подобно своей матери, «узкий корсет» с чужой фигуры. Она выступала в своем собственном естественном облике, полном простоты и безыскусственности. Безупречное французское письмо с формулами из Руссо выразило романтическую мечтательность усадебной девушки, любящей «русскую зиму», увидавшей во сне «большого взерошенного медведя» («Татьяна ах! А он реветь») и вынимавшей колечко «под песенку старинных дней:

Там мужички-то всё богаты:
Гребут лопатой серебро... (V, 8)

Ларина сменила одну мертвую форму на другую. Татьяна вливает «в старые мехи новое вино». Своим «полурусским» умом она на две головы выше той усадебной Дуни, которая «пищит» под гитару: «Приди в чертог ко мне златой!» Своей «русской душой» и «милой простотой» она резко отличается от «недоступных красавиц» большого света, «самолюбиво равнодушных», полных «спеси модной». Все это делает ее оригинальной фигурой, отражающей своеобразие русской жизни того времени.

В своей «задумчивости» и «грусти» Татьяна гораздо серьезнее и глубже восторженного Ленского. Она гораздо требовательнее к жизни: ее пленила не «геттингенская душа» юного соседа, а «резкий, охлажденный ум» светского скитальца, Онегина, уже познавшего «злобу слепой Фортуны и людей» и стоявшего на две головы выше молодого усадебного романтика.

Но более глубоко и значительно, чем Ленский, Татьяна обнаруживает все-таки те же по своему характеру и идеалистическо-романтические настроения. Это были те же передовые настроения некоторых слоев дворянской молодежи, идеологически обобщенные оппозиционным кружком московских «любомудров». Странно, конечно, приписывать пушкинской «мечтательнице» общественно-оппозиционные стремления, хотя бы и философские. Ленский, тот хоть вывез из-за границы «вольнлюбивые мечты», а Татьяна только томилась и ждала,

когда же, наконец, придет ее «герой» и уведет ее к какой-то более высокой и содержательной жизни.

Но для юной усадебной девушки и этого вполне достаточно. Ведь и вообще не всякая общественная пассивность — признак консервативности, равно как не всякая политическая деятельность прогрессивна. Сами члены «Общества любомудрия» не обнаруживали политической активности, лишь смутно сочувствовали декабристам (да и то не все!) и пугливо разошлись после событий 14 декабря. И тем не менее они ревностно усваивали передовую идеалистическую философию своего времени. С высоты своих философских увлечений они с презрением относились к консервативному светскому «обществу». Правда, они критиковали его преимущественно за умственную отсталость и невежество. Но идеологическая косность и отсталость господствующего класса — следствие и выражение его общественной отсталости и гнилости. А возвышенные мысли «любомудров» о торжестве разума, о свободе «духа», о «прекрасной цели» человечества, к которой... «взявшись за руки», люди должны стремиться, — все это мысли, которые в условиях той эпохи были идеологическим содержанием либеральных политических позиций, хотя бы этого и не сознавали сами носители этих мыслей. Отсюда был один только шаг до критики насильственной власти самодержавия и крепостнической власти человека над человеком.

Этот шаг скоро сделали отчасти некоторые «любомудры», а еще яснее и определеннее их идеологические преемники. После разгрома декабристов (и самороспуска «Общества любомудрия»), революционные настроения русского дворянства резко пошли на убыль, но оппозиционно-идеалистические, философские настроения в кругах дворянской молодежи не только не исчезли, но получили дальнейшее развитие. Реакция 30—40-х гг., душившая всякую политическую активность, способствовала уходу лучших передовых умов в отвлеченную область философских интересов. В первой половине 30-х гг. в Москве возникли уже два кружка, отличавшиеся обостренными идеалистическими стремлениями. Кружок Хомякова, давший начало «славянофильскому» направлению, сохранил только персональную преемственность с «любомудрами» в лице И. В. Киреевского. Зато кружок Станкевича, состоявший тогда из зеленой молодежи, был прямым преемником «любомудров» в своем глубоком и серьезном увлечении философией Шеллинга, затем

Гегеля. На основе идей этого кружка, пройдя через раскол с «левыми» (Белинский, Герцен и др.), продолжавшими лучшие традиции революционного декабризма, создательское правое, дворянское русло в «западническом» течении (Станкевич, Тургенев и др.).

V.

Все средние главы романа, от II до VII включительно, в которых дано сопоставление образа Онегина с образами Татьяны и Ленского, представляют собой основную и большую часть произведения, заключающую идеологическую остроту его содержания. Именно этих глав предлагал Пушкин дожидаться Бестужеву, чтобы иметь верное представление о романе.

И прежде всего именно в этих главах осуществлена творческая программа, намеченная им в литературных отступлениях. В них больше всего «позиции живой и ясной»; в них раскрыты картины подлинной и безыскусственной русской жизни, картины, полные истинной «простоты» и в то же время «высоких дум» поэта. Обещая «просто пересказать» «преданья русского семейства, любви пленительные сны, да нравы нашей старины», Пушкин, и не «унижаясь» «до смиренной прозы», выполнил это в значительной мере уже в «Онегине», только применительно не к «старине», а к «новизне».

Изображая усадьбную жизнь своих «мечтателей» и «анахоретов» — Онегина, Татьяны, Ленского, рисуя их оригинальные фигуры, выделяющиеся среди окружающего, поэт достигает простоты и жизненности их характеристик тем, что он показывает их в многосторонних связях с ординарной действительностью, с обыденной, простоватой жизнью окружающей среды. Короткий стихотворный роман полон поэтому бытовыми фигурами эпизодических персонажей, бытовыми сценами, картинами сельской природы, претендующими прежде всего именно на ординарность, на обыденность.

Вот «почтенный замок» столичного франта, унаследованный от дяди:

Онегин шкафы отворил:
В одном нашел тетрадь расхода,
В другом наливки целый строй,
Кувшины с яблочной водой,
И календарь осьмого года... (II, 3)

Вот повседневные отношения Онегина с соседями; они сводились к тому, что

... с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца,
Лишь только вдоль большой дороги
Заслышат их домашни дроги... (II, 5)

Вот усадебная жизнь бывшего «трактирного трибуна» Зарецкого, единственного из соседей, с кем Онегин видался с «удовольствием»:

Живет, как истинный мудрец,
Капусту садит, как Гораций,
Разводит уток и гусей
И учит азбуке детей. (VI, 7)

Вот будничная деталь в жизни юного поэта с «геттингенской душой»:

Евгений ждет: вот едет Ленский
На тройке чалых лошадей. (IV, 44)

Особенно много ординарных, будничных фигур, картин, деталей окружает самую искреннюю мечтательницу — Татьяну. И она наиболее тесно и глубоко с ними связана. Ее «милого героя», предназначенного ей по «воле неба», в семье Лариных встречают «обрядом угощения».

Несут на блюдечках варенья,
На столик ставят воцаной
Кувшин с брусничною водой. (III, 3)

Ее встречи с Онегиным происходят в домашней обстановке, созданной ее матерью, старухой Лариной:

Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь... (II, 32)

Еще более близка к Татьяне ее младшая сестра, девушка с «голубыми как небо» глазами и «льняными» локонами, простодушная, «как жизнь поэта». Ординарность ее натуры невозможно было не отметить:

... но любой роман
Возьмите, и найдете верно
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно. (II, 23)

И все последующие поступки Ольги в ходе романа, ее легкомысленное поведение на роковом бале, ее слишком быстрая измена памяти Ленского и чересчур легкое увлечение «любовной лестью» улана, — все это вполне оправдывает такую характеристику.

Любовное письмо Татьяны, которое поэт «читает с тайною тоскою», отправляет по адресу ее старая няня. В противоположность классическим субреткам, обладавшим обычно большой ловкостью и сметливостью, она стара и проста. Она признается своей барышне, что у нее «зашибло память», «тупеет разум», что она «нынче стала бестолкова», и в ответ на расспросы вспоминает свою горькую и тяжелую крестьянскую долю, «покойницу свекровь» и малолетнего жениха Ваню.

В роковую минуту, перед свиданьем в саду, взволнованная Татьяна не может услышать приближение Онегина: ей мешают...

В саду служанки, на грядках,
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели.
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели...). (III, 39)

И так далее. Еще острее и колоритнее изображена ординарная бытовая среда провинциальных помещиков, окружающих «анакоретов» и «мечтателей» на ларинском празднике, и самые сцены праздника:

На миг умолкли разговоры;
Уста жуют. Со всех сторон
Гремят тарелки и приборы,
Да рюмок раздается звон.
Но вскоре гости понемногу
Подъемлют общую тревогу.
Никто не слушает, кричат,
Смеются, спорят и пишат и т. д. (V, 29).

Даже картины природы, связывающие эти бытовые сцены, поэт лишает всякой прикрашенности, всякого условного эстетизма, находя и в ней прежде всего черты простоты и обыденности. От этого «пейзажи» романа становятся только значительнее. Таково хотя бы описание осени, соединяющее любовные летние сцены с зимними происшествиями:

Встает заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк;
С своей волчиною голодной

Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит — и путник осторожный
Несется в гору во весь дух...; (IV, 41)

Еще сильнее это сказывается в бытовых зимних картинках, предшествующих характеристике Татьяны и ее новогодним гаданьям:

Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж отморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно... (V, 2)

И вслед за этой нарочито простой сценкой Пушкин делает литературное отступление, указывая на характерные черты своего изображения, оттеняя их сопоставлением с пейзажами своих друзей и современников — Вяземского и Баратынского:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут. Согретый вдохновенья
богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег...
...Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест, ни с тобой,
Певец Финляндки молодой! (V, 3)

Дело здесь, конечно, не только в «слоге»: здесь важен прежде всего выбор предмета, творческий подбор его деталей, выражающий его идеологическую трактовку. В стихотворении Вяземского «Первый снег», на которое здесь намекает поэт, объясняя это в примечании, «роскошен» не только «слог», роскошны самые картины зимы, претендующие на высоту и «изящество». Пушкин же пишет о жучке, об отмороженном пальчике, о дворовой крестьянке и т. п. Он выбирает «низкую природу», выполняя этим свою новую программу, в противоположность предыдущему периоду своего собственного творчества и своим талантливым современникам.

Но, заключая в себе так много «низкого», основные главы романа очень далеки все же от «прозаических бредней», от «пестрого сора фламандской школы». Изображая про-

стю, ординарную жизнь, поэт не погружается в нее, а возвышается над нею. «Даль» его «свободного романа» одухотворенна и светла! В творческом подборе деталей изображения, его словесном и интонационном строе очень значительно и отчетливо сквозит идейное отношение поэта к изображаемой жизни.

Тон легкого и тонкого юмора, взятый Пушкиным так удачно в первой главе, при описании светской жизни Онегина, сохраняется отчасти и в последующих главах. Но и здесь, при описании низкой усадебной действительности, он местами обостряется и сгущается, приобретая сатирический оттенок. Этот оттенок сатиричности изображения здесь даже несколько острее и глубже, чем в первой главе, несмотря на то, что там он, видимо, яснее осознан поэтом и подчеркнут им в предисловии, тогда как последующие главы поэт прямо противопоставил первой именно в этом отношении в уже цитированном письме к А. Бестужеву.

Уже в характеристике Лариной, Зарецкого, отчасти и Ольги, героев, наиболее близких Татьяне и Онегину, Пушкин иногда выходит за границы юмора. Когда же он обращается к описанию рядовой помещицкой среды, тех «расчетливых соседей», которые видели «страшный вред» в «легком оброке» Онегина, его сатирическое отношение становится более глубоким и заметным. Подобно своему главному герою, который, сидя на провинциальном званом обеде, «стал чертить в душе своей каррикатуры всех гостей», поэт подчеркивает в фигурах ларинских гостей, в укладе их жизни такие черты, которые показывают их в довольно непривлекательном свете:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины чета седая... и т. д. (V, 26)

И дальше:

Мой брат двоюродный, Буянов,
В шуху, в картузе с козырьком
(Как вам, конечно, он знаком),
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут... (Там же)

Одна из этих фамилий вместе с изображением наружности заимствована из сатиры В. Л. Пушкина «Опасный

сосед», где героем является Буянов. Другая является, несомненно, вполне понятной реминисценцией из комедии Фонвизина, которого Пушкин в первой главе недаром величает «властелином смелой сатиры» и «другом свободы».

Однако все это еще не «карикатуры», а в романе есть и карикатуры ларинских гостей. По справедливому и тонкому наблюдению Д. Д. Благого, толпа «чудовищ», окружающая Онегина в новогоднем сне Татьяны, представляет собой образную параллель с толпой помещиков на балу. Параллелизм этот основывается, конечно, не только на стилистическом сходстве описания «шайки домовых» и приезда гостей на именины. Все события сна Татьяны заключают в себе внутреннее соотношение с последующими и событиями в жизни главных героев. Во сне Ленский «повержен» Онегиным, окруженным «чудовищами».

Один в рогах, с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорной и гордый,
Там Карла с хвостиком, а вот
Полу-журавль и полу-кот. (V, 16)

Через несколько дней после сна Татьяны, уже наяву, оба «друга» и вступили в роковую ссору, окруженные пустыми и малокультурными помещиками, съехавшимися поплясать к Лариным. И так как события сна предшествуют событиям наяву, они приобретают значение художественного символа, смысл которого раскрывается только впоследствии. Оказывается, Пушкин раньше Онегина начертил «в душе своей карикатуры всех гостей» Татьяны. В этом смысле поэт был не совсем прав, спрашивая Бестужева: «где у меня сатира?». Однако в основном он все-таки прав! Его легкий юмор лишь временами сгущается в сатиру. Гораздо чаще он сменяется иным отношением к изображаемому. Сатирические ноты звучат только в описании «низкой» провинциально-усадебной среды, окружающей пушкинских «мечтателей» и «анакоретов». А сами образы мечтателей часто выражают элегические настроения и раздумья поэта.

Принося дань своему «строгому критику», Пушкин, как мы видели, готов был признать себя виновным в тяготении к томительному роду новейших элегий. Но почти одновременно, в IV главе романа, посвященной как раз свиданию в саду и любовным восторгам Ленского, он готов был и «поспорить» с ним по этому поводу. Где же он был

более искренен и правдив? Здесь, в своих творческих размышлениях, или в предисловии, написанном для «строгих критиков»?

Слегка иронизируя по адресу Ленского за его «темный» и «вялый» слог, Пушкин с легкой снисходительной улыбкой отзывается об его «геттингенской душе», «вечно вдохновенном взоре». Рассказывая о пылком чувстве Ленского к Ольге, он неоднократно противопоставляет им свои собственные скептические суждения. Но при всем том он сам продолжает писать о своих усадебных «мечтателях», о роковых событиях их жизни прочувствованно-серьезным и возвышенно-печальным тоном. И не только в главах, написанных до статьи Кюхельбекера, до творческой полемики с ним, но и в V, VI, VII главах, содержащих разрешение судьбы Ленского и Татьяны.

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена:
Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль! и т. д. (II, 20)

Это во второй главе, а вот одна из начальных строк седьмой, едва ли уступающая ей в своей элегической настроенности:

На ветви сосны преклоненной,
Бывало, ранний ветерок
Над этой урною смиренной
Качал таинственный венок;
Бывало, в поздние досуги
Сюда ходили две подружки,
И на могиле при луне,
Обнявшись, плакали оне, и т. д. (Строфа 7)

Возвышенно-романтические настроения, видимо, не были чужды и самому поэту, занявшему в своих лирических отступлениях такую скептическую позицию.

Еще шире и определеннее сказались они в зарисовке образа Татьяны. Описывая переживания «бедной Тани», ее горькую судьбу, поэт как бы сам радуется и печалится вместе с нею. Вот повествование о ее влюбленности:

Давно ее воображенье,
Сгорая нетою и тоской,
Алкало пищи роковой;

Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала.. кого-нибудь,

И дождалась Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни, и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Все полно им; всё дева милой
Без умолку волшебной силой¹
Твердит о нем . и т. д. (III, 7, 8)

В таком же приподнятом тоне, с лирическими повторами и междометиями, повествует Пушкин о письме Татьяны, о ее любовном свидании, о ее страданиях после бала, о разлуке с Ольгой и печальном одиночестве. Окруженные «низкой» ординарной действительностью, толпой усадебных «чудовищ», образы пушкинских «мечтателей» заключают в себе высокую элегическую настроенность.

Элегическое повествование Пушкина о Татьяне и Ленском тяготеет к словесным формулам, характерным для мечтательной романтической лирики, представленной во Франции школой Парни—Шенье, а в России рядом поэтов, во главе с Языковым, Баратынским и самим Пушкиным петербургского периода. Тут и «ах», и «увы», и «безумная душа», и «волшебная сила», и «таинственный венок», колеблемый «ветерком» над «смиренной урной»; тут «жуга» и «тоска», «сердечное томленье» и «мечтанье», и «слезы», и «луна» et cetera. И тем не менее ничего «темного» и «вялого», ничего «томительного» и «унылого» нет в романе «Евгений Онегин».

Пользуясь стилистическими элементами элегической поэтики, поэт даже акцентирует их и этим как бы слегка подчеркивает их ограниченность и трафаретность. Он практически, творчески преодолевает их «темноту» и «вялость». Он пишет в духе старых «унылых» элегий не серьезным, приподнятым тоном, а очень тонко стилизуя этот тон, поднимаясь над унылым элегическим восприятием жизни.

Описывая печальную судьбу своих юных мечтателей, Пушкин и здесь не рисует свой портрет, а «пишет о другом», проводя творческую грань между собой и своими героями. Он не изображает своих элегических героев «сладостно», не делает из их судьбы «обольстительного обмана», а показывает «типические обстоятельства», в которых сложились их «типические характеры», и заставляет их дейст-

¹ Разрядка везде наша. — Г. П.

воватъ сообразно этимъ «обстоятельствамъ». Высокіе настроенія поэта ясны потому, что въ ихъ основѣ лежитъ ясная «дума», отражающая перспективы жизни и пронизывающая романтическіе формулы, получающіе поэтому иное значеніе.

VI

Выше уже говорилось о возможныхъ реальныхъ перспективахъ для разочарованнаго Онегина. Консервативное светское общество аракеевской эпохи, эта «мертвая область рабовъ и капральства», было для людей типа Онегина несомненнымъ «типическимъ обстоятельствомъ», вызывавшимъ въ нихъ «язвительные споры, шутки съ желчью пополамъ» и «злость мрачныхъ эпиграммъ». Это обстоятельство, какъ было сказано, Пушкинъ предпочелъ обойти стороной и подробно его не раскрылъ. Но темъ не менѣе именно оно определило некоторые существенныя черты «типическаго характера» этихъ людей и заставило ихъ действовать, заставило испытывать разочарованіе, скептицизмъ, «охоту къ перемене мѣстъ».

Въ этомъ стремленіи къ «перемене» мечтатели и скептики типа Онегина встречались съ новыми «типическими обстоятельствами» въ общественной жизни своего времени. Очень важнымъ обстоятельствомъ такого рода было возникновеніе и развитіе въ ихъ же собственной классовой средѣ философско-оппозиціоннаго теченія, представленнаго наиболее ярко московскимъ «Обществомъ Любомудрія». Позиція индивидуалистическихъ исканій и скептическаго отрицанія окружающей жизни, свойственная некоторымъ представителямъ передовой военно-светской молодежи, вращавшейся въ декабристскихъ кругахъ и къ ней примыкавшей, исторически могла бы привести къ пассивному, реформистскому либерализму, отвечающему запросамъ передовыхъ слоевъ дворянства. Но не по прямой линіи, не эволюціонно и не обязательно въ развитіи отдельной личности.

Индивидуализмъ и скептицизмъ не представляли собой активныхъ общественныхъ позицій. Углубляясь и развиваясь, они могли привести оппозиціоннаго дворянина къ чему-то совсемъ иному. Наоборотъ, возвышенныя романтико-идеалистическія построенія, черпающіе свои понятія и доводы изъ философско-поэтическаго арсенала объективнаго идеализма, такъ богато представленнаго Германіей, въ дальнѣйшемъ сыграли въ этомъ смыслѣ значительную историческую

роль. «Общество любомудрия» было пионером этого движения, завершенного «в дальнейшем» правым, либеральным «западничеством».

Противопоставление образу Онегина образов Ленского и Татьяны является в этом смысле художественно-идеологическим отражением реальной перспективы идейной жизни передовых слоев дворянства, с удивительной глубиной и с исключительной своевременностью творчески угаданной Пушкиным. Татьяна и Ленский—это своеобразное «типическое обстоятельство» в жизни Онегина, которое должно было заставить его действовать. Как же действует Онегин? Так, как это вытекает из его «типического характера». Сюжет романа, с его любовно-дружескими конфликтами, обладает несомненной художественной логикой.

Отправив своего скептика в деревню для получения наследства, познакомив его там с усадебными идеалистами, Пушкин создал этим исходное положение для художественного осознания некоторых идеологических возможностей, стоящих перед скептически настроенной оппозиционной дворянской молодежью. Выводя героев из этого исходного положения, определяя их последующие отношения, он не просто низывал характерные для усадебной жизни бытовые эпизоды и личные конфликты. Он решал этим очень важный жизненный вопрос: к чему реально может привести идеологическая позиция Онегина.

Общий идеологический смысл этих сюжетных конфликтов заключается в том, что в оппозиционной и скептической позиции Онегина обнаруживается ее негативная сторона. Приезжая в усадьбу разочарованным и скучающим, Онегин не только сохраняет свои скептические настроения, но все более обостряет их, постепенно показывая всю бесплодность своего существования, всю опустошенность своего сознания, заходя, наконец, в своеобразный моральный тупик.

Каждый эпизод сюжета приносит в этом отношении нечто новое.

Сблизившись с Ленским, Онегин не смог и не захотел его понять; правда, он не мешал «охладительным словом» его «минутному блаженству», но, во всеоружии своего скептицизма, своего «презрения» к людям «вообще», отнесся к нему снисходительно и свысока. Не щадя чувств приятеля, Онегин посмеивается над шаружностью его возлюбленной, сравнивая ее лицо с «глупой луной» на «глупом небоскло-

не». И это так естественно: «вода и камень, стихи и проза, лед и пламень не так различны меж собой». Переход от скептицизма к романтическому идеализму, конечно, очень труден и сложен для людей типа Онегина, обладавших большой личной гордостью и самомнением, привыкших к свободной и независимой жизни и в то же время «на самом утре своих дней» возмущенных и озлобленных «слепой Фортуной» — рабством и капральством аракчеевской поры. Если некоторые из людей этого типа, хотя бы Чаадаев или В. Печерин, в конце концов, все-таки совершили нечто подобное такому переходу, то сделали это с большим и глубоким надрывом и пришли к очень мрачным и совсем не прогрессивным формам идеализма.

Сопоставляя «резкий и охлажденный ум» своего главного героя, закаленный «игрой» не только личных, но и общественных «страстей», — с юной и очень наивной восторженностью его деревенского друга, Пушкин обнаруживает этим одновременно и несомненное превосходство Онегина над Ленским и внутреннюю отчужденность и бесплодность его скептицизма.

Еще труднее было Онегину понять Татьяну. В Ленском он встретил юношу, готового спокойно толковать на многие, обоюдно интересные темы: «племен минувших договоры (Руссо?), плоды наук, добро и зло»... и т. д. — «все подвергалось их суду». Но в лице Татьяны Онегин встретил девушку, внезапно, после первой встречи, влюбившуюся в него и, подобно Юлии Д'Этанж, очертя голову изливающую ему свою душу в нежном любовном письме, то есть ведущую себя так, как никогда бы не позволила себя вести ни одна женщина того круга, в котором он был воспитан.

Единственная возможность приблизиться к Татьяне и заглянуть в возвышенный идеалистический мир субъективной жизни заключалась для Онегина в ответном чувстве. И у Пушкина был намечен такой вариант сюжета, согласно которому Онегин, тронутый любовью Татьяны, пытается идти ей навстречу и начинает возвращаться к «мятежной власти» страстей. Однако этот вариант был в процессе творчества быстро отброшен поэтом. И в этом заключался большой творческий смысл.

Не в том, конечно, дело, что Онегин был «инвалидом в любви»¹. Молодой, скучающий dandy вполне мог и влюбиться в усадебную барышню, и жениться на ней (истори-

¹ На этом слишком настаивает Д. Д. Благой.

ческие примеры даже неловко приводить!), но от этого едва ли сильно изменились бы характерные черты его идеологии. Скука и скепсис Онегина были результатом не вырождения и не пресыщения, а той общественно-политической атмосферы, которая существовала тогда в столичном «обществе», и красавица-жена, как это показал в дальнейшем пример самого Пушкина, могла, пожалуй, только сгустить подобную атмосферу вокруг «скупающего» в обществе мужа.

Женившись на Татьяне, Онегин мог бы и не изменять себе как человеку, но он тогда не был бы нужен автору как герой романа. Он опутал бы ему сюжетные нити. Его скептицизм стал бы менее законченным и отчетливым. Кроме того, при счастливом браке главных героев (Ленский с Ольгой, вероятно, не отстали бы от них!) у Пушкина не осталось бы в распоряжении таких индивидуальных конфликтов на усадебной почве, в которых можно было бы показать перспективу онегинского скептицизма. При двух скорых и благополучных «романах» в сюжете, сам роман как сюжет, в сущности, почти бы не состоялся. Его пришлось бы начинать сызнова, переносить в другую обстановку.

Пушкин, естественно, уклонился от такой творческой возможности и сделал многое для того, чтобы обострить личные конфликты, не допуская, однако, соответственно духу своей творческой программы, ничего исключительного и гиперболического, оставаясь в рамках повседневного и ординарного.

«Бедная Таня», томясь в одиночестве, сразу влюбилась в Онегина и, подражая героине «Новой Элоизы», немедленно начала любовную переписку, не дожидаясь его объяснения.

Пушкин, показывая «своенравную голову» и «мятежное воображение» своей любимой героине, допустил ее все это сделать. Этим он дал возможность своему «модному тирану» обнаружить нечуткость к возвышенным настроениям Татьяны, показать неспособность «обновить свою душу», с ограниченным, эгоистическим самомнением прочесть влюбленной девушке холодную и сухую проповедь, побранить ее на прощанье и похвастаться своей проницательностью и честностью.

При этом Онегин признается, что он в ней нашел «свой прежний идеал». Повидимому, не менее Татьяны начитанный в сентиментально-романтической беллетристике, он в пору своей розовой юности тоже «воображался» соответ-

ствующим героем, представлял себе свою «идеальную любовницу». Но этим «мечтам и годам» уже «нет возврата».

И далее, пока Татьяна в течение целого полугодия мучится и томится своим большим и глубоким, но неразделенным чувством, Онегин, «снова преданный безделью, томясь душевной пустотой», проводит время в скучающей мизантропии, принимая одного Ленского, с удивлением встречая приглашение к Лариным и боясь увидеть там «кучу» «всякого такого сброду».

И вот, в новогоднем вещем сне «нежной мечтательницы», о символичности которого уже шла речь, Пушкин показывает Онегина главой этого «сброда», предводителем «шайки» чудовищ, «хозяином» таинственного «шалаша» и «кумом» несносного медведя. А в конце концов и злодеем, «сверкающим взорами» и убивающим Ленского «длинным ножом».

Татьянин сон был «сном в руку»: на ларинском балу и после него Онегин ведет себя немногим лучше. Его настроения за обедом — это вопиющее проявление надменности, бессердечия и мизантропии:

Чудак, попав на пир огромный,
Уж был сердит. Но, девы томной
Заметя трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он, и негодуя
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить.
Теперь, заране торжествуя,
Он стал чертить в душе своей
Каррижатуры всех гостей. (V, 31)

И он выполнил свою мизантропическую клятву: «взбесил» Ленского, довел его до вызова. Испугавшись «общественного мнения», «шопота и хохотни» тех самых деревенских «глупцов», которых он так презирал, он принял этот вызов. Затем он спокойно проспал всю ночь, забыл о секунданте и, опоздав на дуэль, привез с собой лакея, нанеся этим Ленскому новую обиду. Разбив сразу две жизни, погубив людей, для их среды незаурядных и значительных, он отправился лечить свою скуку «переменной мест».

«Отрывки из путешествия Онегина» не завершены Пушкиным и не вошли в состав романа. Эпизоды путешествия мало развернуты: они состоят главным образом из описания различных мест и объединены повторяющимся мотивом онегинской тоски. Только эпизод посещения Кавказа содержит

размышления скучающего Онегина, размышления, не имеющие в этом отношении прецедентов в основном составе романа, написанного сплошь от третьего лица, в противоположность романам Ричардсона и Руссо. Эти размышления обнаруживают новый момент в идейном развитии Онегина: глубокий пессимизм странствующего «чудака», граничащий с мыслями о самоубийстве:

И мыслит, грустью отуманен:
Зачем я пулей в грудь не ранен?
Зачем не хилый я старик...
.....
Я молод, жизнь во мне крепка:
Чего мне ждать? Тоска, тоска!..

Отправив Онегина путешествовать, Пушкин создал для Татьяны возможность ближе познакомиться с ее кумиром и составить о нем определенное мнение. Осмотрев библиотеку Онегина, она находит там Байрона, Констан, Шатобриана, Матюрена, словом, те романы, где «довольно верно» показан «современный человек». Рассматривая заметки на полях этих романов, обнаружив при этом ум и большую проницательность, она составила свое мнение, и оно оказалось крайне невыгодным для ее героя. Он представился ей «опасным и печальным чудачком», «ангелом», который обращается «надменным бесом».

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он? (VII, 24)

Однако справедлива ли эта суровая, а для влюбленной девушки слишком жестокая и бичующая догадка? Поэт сам ставит подобный вопрос («Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?»), но оставляет его без ответа.

А ответ, конечно, должен быть, но не безусловный, а ограничительный. Светский скептик, подобный Онегину, был бы действительно «подражанием», «истолкованием чужих причуд», а может быть, и «пародией» в том только случае, если его скука, разочарование, бегство от общества не имели бы веских причин, были бы неискренними и наигранными, были бы ролью, взятой напрокат и преследующей определенные цели. Ни в чем подобном Онегина обвинять нельзя. Его «резкий охлажденный ум», его озлобленность и тоска искренни и имеют глубокие социальные причины и

определенную оппозиционную направленность. Недаром поэт еще в первой главе справедливо назвал его «странность» — «неподражательной».

Но между первой и седьмой главами прошло ведь по ходу действия романа некоторое время: два-три года. Люди, вступившие в разлад со средой, должны к чему-то притти, должны развиться; в социальном разладе всегда есть своя логика, влекущая людей по определенному пути, к определенным выводам.

Беда Онегина в том и заключается, что он остался на своей позиции скептицизма, что он только углублял его, что он не сумел найти в своей оппозиции «обществу» каких-либо положительных идеалов и стремлений. Его развитие только в том и состояло, что он все углублял свои скептические настроения, доведя их до мизантропии, до готовности отказаться от жизни, от деятельности. Поэтому, несомненно, позитивное и значительное в своей социальной оппозиционности, в своих либеральных стремлениях поведение Онегина скоро стало превращаться в свою противоположность. Глубоко искреннее презрение к «обществу» постепенно обнаружило сначала бесплодность, а потом и бессодержательность, превратилось в привычную, неизменную позу, как бы в принятую на себя роль, которая со стороны по внешнему виду могла казаться подражательной и даже пародийной.

Во всем этом нет, конечно, никакого счастья для Онегина. Наоборот! Это его глубокая личная драма. Личная, и общественная в то же время, — ведь не по своему же желанию, а под влиянием общественной атмосферы, в окружении «рабства и капральства» дворянского «общества», пришел он к своему пессимизму, одиночеству, мечтам о болезни и смерти. Разбив жизнь Ленского и Татьяны, Онегин совсем не выглядит мелодраматическим «злодеем» в стиле XVIII в. Он сам — жертва «слепой Фортуны», и его жизнь по-своему разбита. В его «скитаниях» есть не только драматическая, но даже трагическая сторона: он жертва не только внешних условий, но и своей собственной моральной позиции, своего скептицизма, приводящего его к мизантропии, к мрачному отрицанию жизни. В этой моральной позиции и заключается «опасность» «печального чудака».

Но все это только одна сторона дела. А ведь в каждом сюжетном эпизоде Онегину противостоит Татьяна или Лен-

ский: каждый темный штрих в образе «опасного чудака» оттеняет, делает значительнее образы усадебных «мечтателей», в особенности Татьяны. В романе дана не только мрачная перспектива одностороннего, замкнувшегося в себе, оппозиционного скептицизма передовых светских людей, в нем показана и некоторая идеологическая значительность оппозиционно-философских позиций романтически настроенной дворянской молодежи 20-х гг.

Скептическому отрицанию и критике Онегина Ленский противопоставляет лучшую идеалистическую сторону своего ума и характера: «Свои возвышенные чувства», свою «прелесть важной простоты». Ирония его скупающего приятеля не может их преодолеть и охладить. Свою романтическую веру в добро, в друзей, в человечество, свою «ко благу чистую любовь» он сохраняет до своей преждевременной смерти. Но у Ленского эти романтические стремления были не очень глубоки и едва ли очень устойчивы. Гораздо большую моральную глубину, серьезность и стойкость выказывает во всех тревожениях своей жизни Татьяна. Ее возвышенные идеалистические настроения сочетаются с «волей» и «властью рассудка». Получив жестокий отпор на свое доверчивое любовное объяснение, она глубоко страдала и все же осталась верна себе, своему чувству, своей мечте. Она предотвратила бы дуэль приятелей, «когда бы знать она могла, что скоро Ленский и Евгений заспорят о могильной сени». И в своем усадебном одиночестве она стала судьей Онегина, оказавшись и морально, а в некотором отношении и интеллектуально выше его. Правда, все это только личная жизнь, и в настроениях обоих «мечтателей» так много юного, еще незрелого. И все же, если бы подобные настроения осуществились далее в общественной деятельности, они имели бы и большое общественное значение.

Беда Татьяны в том, что со своей моралью, силой и глубиной, со своими возвышенными настроениями она встретила в жизни с «печальным чудаком». Какова была бы судьба русской женщины ее типа, если бы она встретила не со скептиком и эгоистом, а с «гражданином»?

VII

Изображением скитаний Онегина и суровым приговором Татьяны можно было бы, казалось, закончить роман. Бесплодные метания одного и многообещающие настроения другой были достаточно ясно очерчены и противопоставле-

ны друг другу. Но Пушкину было мало этого. Он придал роману более острое композиционное завершение, устроив вместо эпилога новую встречу героев, позволив им свести свои личные счеты. Всем этим он дорисовал их образы, дав им новые, очень значительные штрихи.

Теперь Татьяне пришлось появиться в столичной среде, сначала в «мирной Москве», а затем и в области «капральства», «прихотей и моды». И московское и петербургское «общество» изображено здесь поэтом гораздо подробнее и конкретнее, чем в первой главе. Но опять-таки: совершенно в духе его творческой программы. Высшие круги, консервативную дворянскую знать Пушкин рисует во всей их житейской ординарности и с ярко выраженным сатирическим отношением.

В чинной, аристократической Москве оказывается очень много всяческой простоты, всяких «низких» деталей быта. У старой тетки Лариных встречается «в очках, в изодранном кафтане, с чулком в руке, седой калмык» (недурной предшественник Ивана Игнатьевича из «Капитанской дочки»!); блестящий «Грандисон» обеих кузин теперь «живет у Симеона», «недавно сына он женил»; из окон теткиного дома Татьяне виден «незнакомый двор, конюшня, кухня и забор», и т. д.

По тому же принципу построен и городской пейзаж. Вслед за высокими национальными чувствами («Москва... как много в этом звуке для сердца русского слилось!»), за воспоминаниями о «падшей славе» Наполеона и героическом пожаре рисуется целая куча «пестрого сора» московских улиц:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки... и т. д. (VII, 38)

Только что покинув среду ограниченных провинциалов, Татьяна находит и в Москве не меньшую косность и ограниченность:

Но в них не видно перемены;
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же тюлевый чепец;
Все белится Лукерья Львовна,
Все то же лжет Любовь Петровна... и т. д.

И когда Татьяна «вслушаться желает» в гостиной «в общий разговор», она слышит только «бесовязный пошлый вздор».

Все в них так бледно, равнодушно,
Они клеветают даже скучно;
В бесплодной сухости речей,
Расспросов, сплетен и вестей
Не вспыхнет мысли в целы сутки,
Хоть невзначай, хоть набум, и т. д. (VII, 48)

Интересно, что в светской московской толпе преддекабрьской эпохи Пушкин отметил сложившийся кружок («толпу») «архивных юношей», но не указал ни одного представителя другого оппозиционного течения, члены которого тогда не «готовили элегии», а с пафосом декламировали «Деревню», «Вольность» и другие подобные стихотворения. В фамусовской Москве он не нашел не только Чацкого, но даже Репетилова. Он не мог этого сделать по тем самым внешним причинам, которые заставили поэта завуалировать социальный смысл разочарования Онегина. Но следует вспомнить также и то, под какими свежими общественными впечатлениями писал поэт последние главы романа!

Однако чинная «мирная» Москва все же была довольно провинциальна. В настоящее «общество» Татьяна попадает после своего брака с «толстым генералом». Через два года она предстает читателю в совершенно новом облике на «светском рауте», окруженная толпой «аристократов, военных франтов, дипломатов и гордых дам»... И здесь повторяется то же самое: в петербургском «свете» под весну 1824 г. не оказывается будущих героев Сенатской площади и людей, к ним примыкающих, оказываются только их будущие палачи. Онегину, после долгого отсутствия, не с кем поговорить, кроме «толстого генерала», подымающего «всех выше нос и плечи». «Опасный чудак» выглядит здесь каким-то странным исключением.

Может быть, именно это и заставило Иванова-Разумника и других понять Онегина не как «тип», а как «типическое исключение». На самом деле это, конечно, не так. Онегин воплощает в себе типические черты значительной части дворянской молодежи, связанной с декабрьским движением. Но, начав писать роман о преддекабрьской эпохе и «высчитав по календарю» его события, Пушкин писал его последние главы после разгрома декабристов, когда в столичном обществе уже безраздельно господствовала

победоносная «светская чернь». И это отразилось на образе Онегина: он «дорисован» по впечатлениям реакционной эпохи. От этого его обобщающее значение стало только глубже и шире. Оппозиционно-скептические настроения, возникшие у части передовой молодежи задолго до восстания, могли только усилиться и углубиться после его поражения, яснее обнаруживая логику своего дальнейшего развития. В этом смысле образ Онегина выходит далеко за рамки «календарных расчетов» Пушкина. В этом смысле отчасти прав Герцен, называя Онегина жертвой декабрьского поражения.

Но не имея возможности показать все столичное «общество» в раздирающих его политических противоречиях, поэт с тем большей силой ополчается на его худшее большинство. Характеристика гостей на вечере у Татьяны-княгини — аногей сатирического изображения в пушкинском романе.

Тут был однако цвет столицы,
И знать и моды образцы,
Везде встречаемые лица,
Необходимые глупцы. (VIII, 24)

И дальше следуют «с виду злые» дамы, «не улыбающиеся лица» девиц, «на все сердитый господин» Проласов, «заслуживший известность низостью души» диктатор бальный, «крумяный, как вербный херувим», и «путешественник за-летний, перекрахмаленный нахал». А перед сценой вечера Пушкин дает краткую и язвительную характеристику типичного представителя светского большинства, сумевшего жить «нормальной» жизнью: приспособиться к «мертвой области рабства и капральства». Это обезличенный номер, любой из тех,

Кто постепенно жизни холод
С годами вытерпеть умел,
Кто странным сном не предавался,
Кто черни светской не чуждался...
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился . и т. д. (VIII, 10)

В эту среду приводит Пушкин своего героя и снова заставляет его получить упрек в подражании чужим образцам, в надевании «масок».

Чем ныне явится? Мельмотом,
Космополитом, патриотом,
Гарольдом, квакером, ханжой,
Иль маской щегольнет дыной?.. (VIII, 8)

Так спрашивает об Онегине кто-то из реакционного «цвѣта» столицы. На него снова начинают «клеветать» («меня не любят и клеветают...»). И поэт защищает своего героя: «зачем же так неблагосклонно вы отзываетесь о нем?» Но сама эта защита обнаруживает в поэте трезвое понимание того, чем на самом деле был онегинский «сплин», его «страждущая спесь». «За то ль» — отвечает сам поэт в форме вопросительных рассуждений:

Что пылких душ неосторожность,
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла... и т. д. (VIII, 9)

«Сплин» Онегина это не «маска» с чужого лица, это его собственное лицо, но в нем выражается лишь «неосторожность пылкой души»; это только «разговоры», не переходящие в «дела». И какие же разговоры занимают Онегина теперь? Не так давно это были «язвительные споры» и «шутки с желчью пополам», а теперь это лишь разговоры с самим собой о желанной болезни, о желанной смерти («зачем я пулей в грудь не ранен? Зачем не хилый я старик?»)

В таких глубоко пессимистических настроениях Онегин встречается теперь снова с «мечтательницей нежной». Еще Катенин указывал, что перемена, происшедшая в Татьяне, недостаточно мотивирована, и Пушкин согласился с ним. Но у них речь шла о недостатке временной мотивировки: читатель не ощущает времени, прошедшего от «ярмарки невест» до появления Татьяны-княгини вследствие выключения из романа «Странствия Онегина», первоначально задуманного как восьмая глава, и поэтому его удивляет «превращение» Татьяны. Психологическая же мотивировка, несомненно, вполне достаточна.

Заключается она, конечно, не в том, что Татьяна и ранее была своими семейными традициями, через мать и ее «московскую кузину», связана со столичной светской средой¹. Поверхностная сентиментальная мода среди молодежи предыдущего поколения имела, как говорилось, мало общего с идеалистическими настроениями Татьяны. И не общий культурный уровень семьи Лариных, не «тайный том» Ричардсо-

¹ Продолжаю здесь полемизировать с Д. Д. Благом: его понимание романа кажется мне очень односторонним,

на, «дремавший» у дочки под подушкой, имел здесь главное, решающее значение. Высокие романтические настроения, «своенравная голова» с «умом и волею живой», воспитанные на усадебной почве вдали от «модного света», — вот что поставило Татьяну на две головы выше не только провинциальной, но даже и консервативной столичной среды, о которой только и писал здесь Пушкин. Все это и позволило ей без труда овладеть своим новым положением и нести его с исключительным тактом.

В среде своих московских подруг, взбивающих «кудри ей по моде», Татьяна остается верна своим настроениям и «тайной сердца своего» «не делится ни с кем». И через два года замужества, когда влюбленный Онегин посылает ей свое письмо, она обнаруживает такую верность своему чувству и всем своим романтическим мечтаниям и снова такую пронизательность и моральную стойкость, перед которыми любовная прихоть Онегина кажется жалкой.

К этому времени ее блестящая жизнь ей «постыла»; в ее пышности она видит лишь «мишуру», в маскарадах — «ветошь», в блеске и шуме — «чад». Все это она готова отдать «за полку книг, за дикий сад», за свое «бедное жилище», за место своей юной любви и «смирненное кладбище» своей «бедной няни».

В этом состоянии затаенной неудовлетворенности и тоски Татьяна получает письмо Онегина. И что же она там находит? Запоздалые любовные признания во всем разочарованного и опустошенного скептика. Он сожалеет, что при первой их встрече «не дал ходу» «милой привычке»; он жалуется, что ему приходится для нее «тащиться повсюду наудачу», тогда как ему «дорог» каждый час, каждый день. Ему не хочется «в напрасной скуке тратить судьбой отсчитанные дни». И его чувство только скрашивает ему пустую, неприглядную жизнь, дает какую-то пищу для опустошенного ума и сердца.

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я. (VIII. 32)

Все это обнаруживает, что чувство Онегина к Татьяне эгоистично, что у него нет ни понимания ее личности, ни уважения к ней. Естественно, что, получив такое письмо, Татьяна отвечает на него гневной отповедью. Она быстро догадывается об истинном значении чувства Онегина: «что

к моим ногам вас привело? Как ая малость! Как с вашим сердцем и умом быть чувства мелкого рабом?» Она даже несправедливо подозревает Онегина в лицемерии и ветренности: «зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна...» В жертву такой «малости» она не хочет принести не только свое высокое чувство, но даже свою «постыльную» жизнь с «толстым генералом». Вот в чем причина такой крутой и решительной развязки в последней сцене романа.

Не забудем при этом, что Татьяна воспиталась на сентиментальной беллетристике, что она часто воображала себя героиней Руссо и Ричардсона. Поэтому и теперь в своем новом положении она выступает какой-то русской «новой Элоизой», заканчивая свой монолог высоко моралистической фразой («но я другому отдана и буду век ему верна»), повторяя в ней мысли Юлии в ее письме к Сен-Прэ после брака с Вольмаром («Я чувствовала, что люблю вас так же, а может быть и больше, чем когда-нибудь, но я чувствовала это не краснея... Я хочу любить данного... мне супруга. Я хочу быть верной»... («Новая Элоиза», ч. III, п. 18).

Однако не столько семейная добродетель заставляет «княгиню» так решительно оттолкнуть любимого человека, сколько ясное сознание того, что он предлагает ей слишком мало.

VIII

Таков у Пушкина художественный предел развития типов светского «скитальца» и усадебной «мечтательницы». В заключительной сцене романа поэт противопоставил друг другу слабого, разуверившегося в жизни героя и сильную, обладающую высокими идейными стремлениями героиню. В этом отношении он положил основание довольно длительной поэтической традиции в русской литературе (Тургенев, Гончаров, Толстой и др.).

Но и сам он следовал при этом некоторой литературной традиции. Если Татьяна, «воображаясь» героиней сентиментальных романов, писала и произносила фразы в духе «Новой Элоизы», то и сам Пушкин воспользовался в какой-то мере романтическим канонам Руссо и Ричардсона, поднимавших своих героинь на большую моральную высоту перед слабыми и распушенными героями.

И это совсем не было подражанием: Пушкин, как сказано, ясно понимал творческую ограниченность создателей

«обольстительных обманов». Это было литературным заимствованием, вытекающим из оригинальной концепции и пушкинского реалистического романа.

Изображая передового светского дворянина, глубоко неудовлетворенного «капральством» и «рабством», царящими в дворянском обществе, поэт показал в его жизни определенную частную возможность (скуку в «обществе», одиночество в усадьбе, скитания по лицу земли) и избрал для него ряд индвидуальных черт характера и событий личной жизни, чтобы раскрыть всем этим бесплодность оппозиционного скептицизма вообще, ту опасность морального тупика, которая была в нем заложена.

В этом отношении его «роман в стихах» заключает в себе несомненную историческую истину. Индивидуализм и скептицизм, представленные Онегиным и постепенно выродившиеся у него в мизантропию и мысли о смерти, в дальнейшем могли привести его и к худшим результатам. Одна из таких возможностей — самоубийство, быть может, в форме «случайной» гибели. Приоткрывая брату свои творческие планы, Пушкин еще летом 1829 г. сообщал ему, что по первоначальному замыслу «Онегин должен был погибнуть на Кавказе».

А дальше, наряду с возможностью гибели, для «опасного чудака» открывалась, оказывается, еще одна возможность: «попасть в число декабристов». Декабризм для людей типа Онегина был тоже типическим обстоятельством, которое «заставляло» их как-то «действовать». Эту перспективу поэт и рисовал, повидимому, в десятой, сожженной, главе романа, то есть, сообразно своим «календарным» расчетам, располагая ее в сюжетной хронологии вслед за восьмой (первоначально девятой) главой, — вслед за «злой минутой» Онегина в будуаре «княгини».

Перспектива эта на первый взгляд очень странная. Завидовать «тульскому заседателю», разбитому «параличом», желать получить себе «пулю в грудь», чувствовать свои дни «отсчитанными судьбой» и в то же время вступить в политический заговор накануне восстания — это очень мало вяжется одно с другим.

Разгадку этому надо искать не в психологической ошибке Пушкина (ее здесь нет), а, кажется нам, в той хронологической двупланности образа Онегина, которая уже отмечалась выше.

По замыслу поэта, Онегин живет и действует в преддекабрьскую эпоху; по художественному осуществлению по-

следних глав романа его тоска и пессимизм, доходящие до самоотрицания, отражают в значительной мере последствия кабрьские настроения лучших людей дворянства, уцелевших от разгрома. С «язвительными спорами», со злостью «мрачных эпиграмм» еще можно было вступить в заговор; с «тоской» и мыслями о смерти там делать было нечего. Наоборот, сами эти мрачные настроения являются косвенным результатом разгрома заговора и симптомом его слабости. Не сознавал ли этого и сам Пушкин? Не является ли его защитительная отповедь «светской черни», подозревающей Онегина в психологическом маскараде (VIII глава, 9 строфа), косвенным признанием этой слабости? Не видит ли теперь Пушкин во всем том общественном движении, с которым генетически был связан его главный герой, «неосторожности» «пылких душ», или — «разговоров», которые другими были «приняты за дела»?

Но это все только предположения.

Конечно, можно по-разному переставлять на три четверти только воображаемые нами строфы десятой главы, — и по Морозову, и по Лернеру, и по Бродскому: результат всегда останется спорным и неясным. Десятая глава романа не только не дошла до нас в своей значительной части, она в значительной части не была написана Пушкиным. Все то, что теперь расшифровано пушкинистами в черновиках поэта, все это только, как назвал П. А. Вяземский, «славная хроника», только краткое описание предшествующих событий, только историческое введение к основной, сюжетной части главы, где должен был действовать Онегин после своей «злой минуты». К этой основной части поэт, повидимому, даже не приступил. И, очень вероятно, не только вследствие политической остроты темы, но и потому, что не мало еще «злых минут» было бы у Онегина и на политическом поприще. Не удалась Пушкину и другие попытки продолжать роман, то есть показать дальнейшее развитие онегинского типа.

И это не случайно: не потому, что у поэта нехватало интереса, фантазии, времени. Все бы это нашлось, если бы сама идеологическая задача была легка, если бы общественная перспектива была достаточно ясной. В создании образа своего героя Пушкин не «марал свой портрет», он «писал поэму о другом», он следовал логике изображаемой жизни.

Представим себе на минуту, что Онегин, со своей все углубляющейся эгоистической скукой, не покончил бы с

собой, остался бы дальше жить в реакционную эпоху и остался бы «полным хозяином» «заводов, вод, лесов, земель»... Он, конечно, снова был бы «очень рад, что прежний путь переменял на что-нибудь». В кого же бы все-таки превратился этот «москвич в Гарольдовом плаще», если бы его скептицизм, его тоска развивались бы дальше в том же направлении? Его байронический «Гарольдов плащ» не был ведь случайным подражанием. Так не разделил ли бы он в своем особом смысле судьбу автора «Чайльд-Гарольда»?

Конечно, не личную судьбу: до срока гибели Байрона ему осталось жить около десяти лет; он дожил «без цели, без трудов» только «до двадцати шести годов». Речь идет о судьбе социальной, о логике его развития.

Со слов Элеоноры Маркс, до нас дошел отзыв ее отца о Байроне и его возможной судьбе: «...те, кто (его) понимает и любит, считают счастьем, что Байрон умер на 36 году своей жизни, т. к. он превратился бы в реакционного буржуа, останься он жить дольше». Какая будто бы странная и парадоксальная мысль. Творец Гяура, Гарольда, Каина, заклятый враг английского «общества» и вдруг... «реакционный буржуа»! Но не нужно представлять себе будущего Байрона толстопузым лавочником, оголтелым мешанином. На основе растущей мизантропии и скептицизма он современем изжил бы свои вольнолюбивые стремления. И объективно встал бы на одну плоскость с консерваторами лондонского «света».

Это в условиях буржуазной Англии. Но и в обстановке помещичьей России скептики и мизантропы типа Онегина, «москвичи в Гарольдовом плаще», могли обнаружить подобную эволюцию сообразно своим общественным условиям. Они постепенно шли бы к общественной пассивности, к воссоединению объективно с теми кругами консервативного дворянства, с которыми были тесно связаны по своему происхождению. Немало реальных лиц, связанных с оппозиционными настроениями эпохи декабризма, после 1825-го года обнаружили в той или иной мере подобные превращения.

В бесперспективности развития «москвичей в Гарольдовом плаще», в опасности утери ими общественной прогрессивности и заключается принципиальная слабость позиции Онегина. И все, кто понимает и любит этот замечательный пушкинский образ, могут «считать счастьем», что поэт «оставил» своего героя в «злую минуту», оставил «надол-

го... навсегда». Изображать превращение Онегина в консервативного помещика — задача поистине мало благодарная.

Таков реализм изображения Онегина. С меньшим сознанием жизненной правды завершены образы Татьяны и Ленского. Развитие передовой дворянской идеологии и пошло реально по пути утери революционно-гражданских настроений, по пути создания романтико-философической системы взглядов. Подобные романтико-философические настроения, типизированные Пушкиным в образе Ленского, для 20-х гг. были первыми проблесками дворянской мысли реформистского типа, сменившей далее революционную дворянскую мысль эпохи декабризма.

Заключительная сцена романа, являющаяся развязкой его сюжета, символизирует очень глубоко и верно эту перспективу развития русского дворянства, поскольку это было возможно по цензурным условиям времени создания романа. «Печальная и опасная» позиция светского скептицизма обнаруживает свою слабость перед возвышенной мечтательностью. Творческая концепция произведения как романа сказывается и в заключительной сцене индивидуальной, любовной интриги, в идейном банкротстве героя «у ног» отвергающей его, морально цельной героини.

Но, рисуя образы своих усадебных мечтателей-идеалистов, Пушкин не заблуждался на их счет и не идеализировал их. Даже в образе своей любимой Татьяны, рисуя свой «милый идеал», он не создал никакого «обольстительного обмана».

Оба юные героя прежде всего очень одиноки в своей усадебной среде. Их мало, у них нет друзей и единомышленников. Ленский жил «в пустыне, где один Евгений мог оценить его дары». Татьяна пишет в своем письме: «Вообрази: я здесь одна, никто меня не понимает».

В дальнейшей судьбе Ленского, если бы он не был убит, писатель предвидит две возможности: или «на ступенях света... высокую ступень, деятельность для блага мира». Это — в случае, если его высокие поэтические настроения заключали бы в себе настоящую способность идеологического творчества. Тогда бы — договорим мы за Пушкина — он был талантливым поэтом типа Веневитинова, Аксаковых, Станкевича и им подобных. Или, если бы он оказался человеком «обыкновенного удела», то превратился бы в заурядного помещика в «сте-

ганом халате», с «подагрой в сорок лет». Эта вторая возможность не менее, а, может быть, даже более реальна, чем первая; она отчасти уже намечается в предстоящем браке Ленского с Ольгой; и она накладывает печать известной ограниченности на весь образ юного поэта.

В этом отношении роман глубоко и верно отражает движение жизни. Передовое дворянское движение, потерпевшее крах на революционном пути и нашедшее далее свое выражение в романтико-философских взглядах реформистского оттенка, всегда было движением слабым и противоречивым. А в 20-е гг., в пору его возникновения, его идеологические представители романтико-философского оттенка были и вовсе очень маленькой замкнутой группой, окруженной враждебной средой и едва подымающей свой голос, заглушаемый раскатами политической бури.

Судьба Татьяны наименее ясна в сюжете романа. И на это есть свои причины.

Усадебная среда склоняла Татьяну стать заурядной помещицей, женой Ивана Петушкова (Татьяна Дмитриевна Петушкова!). Но она решительно отвергла эту партию, как и ряд других, ей подобных. Попрежнему «воображаясь героиней своих прославленных творцов», она согласилась внять «слезам заклинаний» своей матери и приняла предложение «толстого генерала», которого «ласкает двор». В этом она снова очень точно последовала примеру Юлии Д'Этанж: подчинилась из чувства долга воле родительницы, подготовившей для нее неравную по летам, но блестящую в светском обществе партию. Но этот отчаянный поступок был плодом литературной идеализации. В светской консервативной среде Татьяна осталась такой же внутренне одинокой, непонятой и тоскующей, не зная вокруг себя никого, кто разделил бы ее возвышенные стремления. И в этом тоже заключалась глубокая реалистическая правда. Подобно образу Онегина, образ Татьяны «дорисован» после разгрома передового движения, когда в столичном обществе действительно осталось очень мало людей, способных понять и разделить личную судьбу молодой женщины, стоящей на таком моральном и интеллектуальном уровне. Если бы Татьяна встретила на своем пути не «опасного чудака», а «гражданина», дворянского революционера своего времени, она, конечно, нашла бы в себе силы поступить так же, как поступили те «русские женщины», о

которых впоследствии писал Некрасов. Она стала бы героической русской женщиной 20-х гг. Но Пушкин не имел возможности писать ни о чем подобном. Он дописывал последние строки о Татьяне, о своем «верном идеале» во времена упадка, идеологического оскудения и безлюдия. Горькими слезами «бедной Тани» над письмом Онегина он художественно символизировал драматизм положения лучших русских людей, уцелевших от разгрома. И тем же драматизмом полны заключительные строки романа, содержащие тайные намеки на возможность иной судьбы для любимой героини поэта.

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О, много, много фрок отъял! (VIII, 51)

IX

Итак, по своему содержанию «Евгений Онегин» является идейным итогом целого периода русской общественной жизни — итогом дворянского периода революционного движения. Итог этот реалистический. Поэт не просто показал типические фигуры того времени, сложившиеся в атмосфере общественного подъема. Он показал логику их развития, наметил дальнейшие перспективы их жизни — перспективы безотрадные, печальные, обнаруживающие слабость дворянского революционного движения. Кого же вооружали идеологически эти художественные обобщения Пушкина? Они вооружали и продолжают вооружать всех тех, кто исторически пришел на смену дворянским революционерам, кто возглавил борьбу народа против крепостничества, самодержавия, капитализма. Они вооружали вождей и представителей народа и тем самым сам народ.

В этом смысле роман Пушкина — великое историческое, народное произведение русской поэзии.

Следует вернуться теперь к поставленному вопросу: как же выполнил Пушкин самим романом свою творческую программу, намеченную им в литературных отступлениях.

Программа выполнена с лихвой: в романе дано положительное осуществление того, что в отступлениях выражено в форме преимущественно критических замечаний по поводу чужих произведений, что в отступлениях по существу не нашло себе прямой, позитивной формулировки. И, хотя существует доказательство от противного, хотя и можно сказать, перефразируя Спинозу, что *omnis negatio est determinatio*, все же отрицательные определения еще не заключают в себе всей полноты истины. Пушкин выступил против сентиментальной, романтической, натуралистической формы художественного познания жизни. Во имя какой иной? На это он ответил не рассуждениями, а творчеством. Во имя реализма! — отвечал он всем своим романом; во имя познания жизни в ее реальных отношениях и реальных перспективах, во имя подчинения своих типических героев не своим настроениям и идейным оценкам, а прежде всего логике этих реальных отношений и реальных перспектив.

Среди своих литературных соратников и современников, из которых многие искали новых поэтических форм, Пушкин был художником наиболее прогрессивным и передовым. Его реалистическим романом русская литература сделала большой шаг вперед. Только Грибоедов своей комедией тогда приближался к нему в этом развитии.

И не только в русском, но и в общеевропейском литературном масштабе реалистический роман Пушкина был замечательным явлением. Три-четыре романа, уцелевшие в библиотеке Онегина и выразительно прокомментированные им на полях «то кратким словом, то крестом, то вопросительным крючком», представляли собой те поэтические образцы европейской литературы, которые были идеологически наиболее близки Пушкину. Своим «отражением века», «довольно верным изображением современного человека» они были теми художественными вехами, которые указывали ему путь к реализму.

Из авторов этих романов первое место занимает Байрон. Но о каких романах Байрона может идти речь? Ни «Бешпо» — легкая новелла, ни «Паломничество Чайльд-Гарольда», представляющее собою огромную лирическую поэму, с едва намеченным в начале первой песни лиро-

эпическим образом Гарольда, сюда явно не относятся. Единственное произведение Байрона, которое могло помочь Пушкину в создании формы реалистического романа, это «Дон-Жуан», занимающий в творчестве «поэта гордости» хронологически одно из последних мест и им не законченный.

Если сопоставить романы в стихах обоих поэтов в отношении глубины и законченности реалистического изображения жизни, то нужно будет сказать, что «Дон-Жуан» обнаруживает меньшую степень овладения этим принципом художественного мышления, чем «Евгений Онегин».

Это сказывается очень ясно, между прочим, в различных композициях обоих романов. Реалистическая поэзия показывает в столкновениях типических героев закономерные становления жизни и тем самым отражает более глубокие существенные отношения действительности. Поэтому писатели-реалисты тяготеют обычно к глубокому и разностороннему раскрытию определенной жизненной ситуации, кладут ее в основу произведения, подчиняют ей все прочее, то есть строят сюжет концентрически. Наоборот, в ту эпоху, когда полноценного, развернутого реализма еще не было в литературе, господствовало экстенсивное сюжетосложение. Авантюрно-рыцарские и авантюрно-плутовские, натуралистические романы строились обычно на внешней последовательности ряда ситуаций, менее глубоко раскрытых.

Заимствовав классический тип испанской литературы, Дон-Жуана, Байрон сохранил в его оригинальном изображении авантюрный принцип строения сюжета, показав в своем романе целую вереницу быстро сменяющихся и слабо разработанных эпизодов. Основную ситуацию романа представляет собой, несомненно, жизнь Жуана в Англии, его отношение с Амондвиллями, с Авророй; но эта ситуация только намечена весьма многословно в последних шести главах существующего текста, а все прежние приключения героя, от любви к Джулии до Петербурга, хотя и занимают целых десять глав, не имеют, конечно, самодовлеющего значения и являются скорее как бы развернутой «предисторией» знатного испанца. Поэтому роман композиционно очень расплывчат и лишен цельности. У Пушкина же все произведение состоит из одной основной, глубоко и обстоятельно разработанной ситуации, по отношению к которой первая и послед-

няя главы симметрично служат вступлением и заключением.

Эти композиционные особенности возникли, повидимому, не случайно. В образе Дон-Жуана Байрон дал очень неглубокое осознание действительности. Изображая юность своего героя в Испании, он оставил совершенно неясным, что представлял собой такой человек на родной ему социальной почве и в общественных отношениях своей страны. Описывая его приключения в других странах Европы, Байрон опять не дал в этом отношении ничего нового. Известно, что Жуан пылок, страстен и пока не испорчен в своих страстях, что он благороден, смел и прекрасно воспитан. Но что же он такое в движении жизни своей эпохи, какие идейные стремления он обнаруживает, на какой социальной позиции сознательно или бессознательно стоит, в чем его человеческая сущность — эту важнейшую сторону жизни своего героя Байрон не раскрыл. За манерами и привычками испанского аристократа, за этой внешней формой жизни не видно ее содержания. Таким приезжает Жуан в Лондон, затем в замок Амондвилей, но и здесь остается тем же: его место и роль в английском аристократическом обществе очень неясны.

Быть может, отсюда и происходила в значительной мере вялость работы Байрона над романом и незаконченность последнего. И если все же английские сцены романа оказываются, несомненно, его основой, то благодаря образам других героев, образам англичан-аристократов, столь хорошо известных Байрону. Лорд Генри Амондвиль с его стремлением подкормить «местных дворян» для успеха на выборах, леди Аделина, жертва аристократического брака, даже герцогиня Фиц-Фольк, — все они нарисованы глубже, конкретней, значительней, чем главный герой. Именно в этих образах Байрон совершает несомненный шаг к реализму.

И именно эти английские сцены «Дон-Жуана» много дали Пушкину в его работе над реалистическим романом. Бытовые эпизоды и характеристики «Евгения Онегина» во многом параллельны байроновским. Светская жизнь Жуана в Лондоне имеет несомненный отзвук в описании петербургской жизни Онегина, роскошный обед в замке лорда Генри и его обед провинциальным соседям — в сценах обеда у Лариных, бытовые характеристики Амондвилей — в характеристиках Онегина и Татьяны, и т. д. Но,

ориентируясь на Байрона¹, Пушкин создавал свои бытовые сцены более конкретно, сочно и обстоятельно; они приобрели у него большую вещественную значительность и ощутимость; они не имеют у него той многословности и риторичности, которой так страдает Байрон в своем романе.

Однако не это главное. Бытовые сцены обнаруживают у Пушкина перспективы социальной жизни.

Каждый из его главных героев сразу обнаруживает те своеобразные черты типического характера, которые показывают его место и значение в развитии общественной жизни. Каждый из них действует в сюжете сообразно этим особенностям, и не только внешне действует, а и развивается, обнаруживая рост или регресс своих отношений с другими героями и окружающей средой. В этом отношении Пушкину почти нечего было взять у Байрона. И если «Дон-Жуан» является незавершенным шагом Байрона к реализму, то «Евгений Онегин» показывает значительное овладение Пушкиным этой формой художественного познания жизни. Гениальный поэт отсталой крепостнической России шел впереди знаменитого поэта буржуазной Англии, властителя дум всей литературной Европы.

Но в своем реалистическом познании жизни Пушкин обнаруживает, конечно, не холодный, отвлеченный интерес стороннего созерцателя. В ярких образах романа сквозит живая общественная мысль поэта. Перспектива развития его литературных типов связана с перспективой его социальной жизни, его общественных настроений, которые он отчасти выражает в лирических отступлениях романа.

Лирические отступления «Евгения Онегина» включают в себе помимо литературных замечаний и рассуждений философские раздумья поэта о жизни и вытекающие из них моралистические сентенции. Находится ли в какой-либо связи эта лирическая философия Пушкина с концепцией всего романа, с реалистической перспективой, в нем начертанной? Связь эта, несомненно, очень глубока, но ее довольно трудно осознать вследствие большой противоречивости лирических раздумий поэта.

¹ В испанских и восточных сценах «Дон-Жуана» также есть ряд прямых аналогий с «Онегиным»: письмо Джулии отозвалось в письме Татьяны, вещий сон Гайде — в новогоднем сне «бедной Тани» и т. д.

Изображая скептические настроения, взгляды, поступки Онегина, Пушкин часто сопровождает их скептическими же лирическими комментариями, как бы присоединяясь к настроениям своего героя. Особенно ярка и значительна в этом отношении первоначальная характеристика разочарования Онегина в I главе, в которой поэт прямо отождествляет себя со своим героем:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар погас... (строфа 45)

И дальше:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней... (строфа 46)

Этот скептицизм передовой дворянской молодежи был первоначально социально плодотворен, заключая в себе глубокую политическую оппозиционность, но и очень опасен в своем дальнейшем развитии. У Онегина он и выродился в бесплодную скучающую мизантропию. У Байрона, в английских общественных условиях, он обернулся бы, в конце концов, буржуазной реакционностью. Но скептицизм Пушкина, сохраняя всю свою политическую многозначительность и прогрессивность и, быть может, ею в значительной мере и питаясь, не приводит его к таким мрачным перспективам. Скептицизм Пушкина, неоднократно и ярко выраженный в лирических отступлениях романа, часто обобщается весьма многозначительной романтической. Романтика его, очень далекая от туманных философических настроений людей типа Ленского, тоже имеет, несомненно, политический оттенок и проникнута мечтой о свободе. Только что присоединившись к «озлобленности» и «презрительности» Онегина, поэт двумя строфами ниже призывает к высоким радостям свободной жизни за пределами аракчеевской России:

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!

Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле

С венецианкою младой...
Плывя в таинственной гондоле.

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! взываю к ней... (I, 49, 50)

Повествуя далее о деревенской жизни Онегина, о его возобновившейся скуке, поэт даже противопоставляет ей свои возвышенные настроения, свою любовь к усадебной уединенной жизни и подчеркивает это различие:

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

Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы... (I, 55)

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной... (I, 56)

Здесь снова выражены те настроения, которые господствовали в ранней лирике Пушкина.

Озлобленность против «мертвой области рабов» и вырастающее на этой почве разочарование в жизни сочетаются в сознании Пушкина с возвышенным утверждением ценностей жизни, с мечтами о свободе. И это единство противоположных настроений красной нитью проходит через лирические отступления романа.

Изображая столичный театр, поэт готов, подобно Онегину, «зевать», быть «равнодушным зрителем веселья», устремлять «на изжитый свет разочарованный лорнет» (I, 19). А описывая дальше столичные балы, он признается, что «до сих пор» любит «бешеную младость, и тесноту, и блеск, и радость, и дам обдуманый наряд» (I, 30). В другом месте, говоря о «ничтожности жизни, о своей малой к ней привязанности, он зовет «упиваться» ею (II, 30). Рассуждая о друзьях и врагах, он считает друзей способными на самую «презренную клевету» и проповедует эгоистическую любовь к «самому себе» (IV, 19 — 22). А немного ниже, в рассуждении о винах, он сравнивает «бордо» с «другом», «который, в горе и в беде, товарищ завсегда, везде» (IV, 46). В начале четвертой главы поэт говорит о

скуке любовного лицемерия, об утомительности «молений и клятв», а в конце главы, описывая счастье Ленского, высказывает иной взгляд:

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге...
...Но жалок тот, кто все предвидит,
Чья не кружится голова.
Кто все движенье, все слова
В их переводе ненавидит.. (строфа 51)

Разочарование и скептицизм Пушкина и его возвышенное утверждение ценностей жизни не являются, однако, внешним сочетанием противоречивых настроений. В них есть действительно глубокое единство, которое особенно заметно сказывается в последних главах романа, написанных в пору идейной зрелости поэта. Противоположность «веры» в жизнь, основанной на чувстве, и «холодного ума», скептически смеющегося над ней, преодолевается тем, что зрелый Пушкин своим «холодным», трезвым умом постигает и утверждает и возвышенные ценности жизни и их неизбежную, закономерную быстротечность и мимолетность. Его ум растворяет в себе «веру» и чувство, отрицает их в то же время согревается ими.

Еще в конце II главы он высказывает подобную, спокойную и мудрую мысль, полную «осознанной необходимости»:

Увы! на жизненных брадах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут..
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас! (строфа 38)

А в концовке VI главы поэт так же мудро прощается со своей юностью:

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!..
Благодарю тебя. Тобою
Среди тревог и в тишине
Я наслаждался.. и вполне;
Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь... (строфа 55)

И наконец, заключающая весь роман, лирическая концовка главы VIII говорит о том же:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа... (строфа 51)

Итак, раскрывая бесплодную перспективу онегинского скептицизма, Пушкин и сам преодолевает свои скептические настроения и вместе с тем идеологически отрицает юношескую, розовую мечтательность Ленского. Изображая строгие, трезвые настроения Татьяны-княгини, ее способность посмотреть сверху на предмет своей романтической любви, он сам освобождает свои творческие настроения от «томительного рода новейших элегий» и приходит к «простоте» «высоких дум» о жизни. Эгоистический произвол скептицизма он преодолевает возвышенным осознанием исторической необходимости. Реалистическая «даль свободного романа» выражает глубокие раздумья поэта о социальной жизни его эпохи.

Пушкин вырос и сложился в эпоху декабризма, и все особенности его глубокого исторического миропонимания, выражением которого и является «Евгений Онегин», служат залогом тому, что он никогда не удовлетворился бы тем ограниченным, реформистским дворянским либерализмом, который сложился в 40-е гг. и предшественником которого был либерализм «любомудров». Пушкин всегда усваивал и опирался на лучшие достижения передовой мысли Запада и, конечно, не утерял этой своей способности и в 30-е годы, в годы идеологического роста Белинского, Герцена, Огарева.

Х

Ориентируясь на сильные стороны байроновского романа, по-своему углубляя и развивая то лучшее, что в нем было, Пушкин совершал это не только в отношении принципа образного познания жизни, но и в отношении его стилевых особенностей. И это не было только заимствованием чужого, это вытекало из внутренней преемственности его собственного творчества.

Подобно Байрону, Пушкин шел к эпосу от лирики и лироэпики; он принялся за роман, обладая теми привычками творческой мысли, которые сложились у него в про-

цессе создания элегий, посланий, романтических поэм. Подобно Байрону, он творил свой роман как выражение «высоких дум» и, раскрывая «простоту» жизни своих героев, повествовал о ней с большим подъемом обобщающей мысли, элегических и сатирических настроений. И так же, как у «поэта гордости», все это нашло свое выражение в «свободном романе в стихах», в эпическом произведении, лишенном идеализации, но сохранившем некоторую долю романтики и высокую лиричность и отличающемся поэтому «легкостью» композиции и ритмической настроенностью. Байрон пришел к этому раньше, Пушкин и здесь пошел дальше.

«Легкость» и гибкость композиции обоих романов создается той временной длительностью, которой они обладают вследствие ритмического, стихотворного принципа своего построения. Каждый из них отличается повествовательным единством, вытекающим не только из единства главных героев и их эпического сюжетного действия, но и из единства стиховой и строфической интонации эпического повествования. Именно эта повествовательно-ритмическая интонация художественно мотивирует «свободу» расположения сюжетных эпизодов, их взаимосвязи, отступления от них, и не только мотивирует, но даже способствует этой «свободе». Поэт повествует о жизни так приподнято и многозначительно и так соразмерно, что читатель увлечен не только жизнью, но и значительностью и соразмерностью повествования, обладающей как бы своей собственной, внутренней закономерностью, которая покоряет внимание читателя.

И вот, по сравнению с Пушкиным, Байрон пользуется этой интонационной значительностью ритмического повествования и несколько поверхностно, и несколько чрезмерно. Стихотворная длительность нередко перерастает у него в растянутость; он часто не соблюдает меры в развертывании сюжетных эпизодов. Так, второстепенный эпизод кораблекрушения, почти ничего не прибавляющий к образу Дон-Жуана и полный «пестрого сора» всяких ужасов, он растягивает до тридцати пяти строф; в третьей песне он описывает Гайдэ и Жуана сидящими за столом в полном бездельи в пятидесяти строфах (вместе с отступлениями), да еще двадцать в следующей, четвертой песне (до «их внезапного страха»). Он тут же сам указывает, что:

Когда полны *longueurs* стихотворенья,
Читатель, вероятно, им не рад...

но эти *longueurs* встречаются у него самого очень часто. В результате он создает чрезвычайно растянутый роман, не закончив его и на шестнадцатой песне, написав более тысячи восьмисот строф.

Этой расплывчатости и многословности совершенно нет у Пушкина; во всем его романе нельзя найти ни одного эпизода, имеющего «длинноты», задерживающие поступательный ход сюжетного действия. С особенной бережливостью и чувством меры относится он к ритмической длительности своих глав, своего романа, уложившись в восемь «песен», состоящих в общей сложности из трехсот девяноста строф, несколько более длинных, чем у Байрона. Большая глубина и сила художественного изображения жизни привела к большей краткости и ясности.

Осуществляя принцип композиционной «свободы», Байрон допускает внезапные перерывы в развитии действия, пропускает существенные эпизоды интриги, оставляя неясным последующий ход событий, неожиданно «прощается» с одним героем, чтобы заняться другим и т. п. Все эти особенности поэтики авантюрного романа, усложненные и мотивированные выразительностью стиховой интонации, не всегда вытекают у Байрона из той перспективы жизни, которую он рисует, из особенностей изображаемых событий. И поэтому они часто имеют самодовлеющее значение, создавая лишь внешнюю занимательность повествования.

Пушкин пользуется подобными композиционными перестановками и гораздо более умеренно и гораздо более по существу. Он начинает роман размышлениями «молодого повесы», летящего «в пыли на почтовых» к умирающему дяде, с тем, чтобы потом нарисовать довольно широкую перспективу его идейного развития и только после этого вновь уже вернуться к эпизоду получения наследства дяди. И эти начальные размышления сразу выдвигают основную черту типического характера Онегина: его скучающую мизантропию («Но боже мой, какая скука с больным сидеть и день, и ночь... вздыхать и думать про себя, когда же черт возьмет тебя»). Именно эта черта и пройдет потом лейтмотивом через весь образ главного героя; в ее углублении и развитии и дана будет перспектива его социальной жизни. В свете мизантропических размышлений Онегина читатель и воспринимает затем всю историю его «юности мятежной».

Внезапное появление «блистающего взорами» Онегина в саду перед трепещущей Татьяной аналогично появлению

Ламбро над сидящими Жуаном и Гайдэ. Оба эпизода очень драматичны. Но каково значение этой сцены у Байрона? Она ярко раскрывает пиратскую жестокость Ламбро, глубину любви Гайдэ, то есть очень статически характеризует двух второстепенных, эпизодических героев авантюрного романа. А Дон-Жуан? Читатель лишней раз убеждается, что он горд и храбр, только и всего.

А Пушкин внезапно сталкивает своих героев не только внешне, но и по существу. Не индивидуально Татьяна Ларина, и не любящая девушка вообще, но особенная девушка с типическим характером, с возвышенной мечтательностью и простотой, корнями уходящей в национальную, народную почву, предстает на суд скучающего «москвича в Гарольдовом плаще». И не индивидуально Онегин, не светский молодой человек вообще, но «печальный и опасный чужак», выступая строгим судьей «мечтательницы нежной», сам себе выносит осуждающий приговор. Роковой момент в жизни обоих, и один из кульминационных эпизодов в концентрическом сюжете реалистического романа! И не напрасно поэт прерывает на нем главу, обещая «следствия неожиданной встречи» рассказать «после как-нибудь». Пауза мотивирована весьма итрово, совсем в духе Байрона, но внутренне она закономерна гораздо более, чем любая из капризных пауз Байрона. И так далее.

Важную композиционную роль играют в «Дон-Жуане» лирические отступления. Они подчеркивают возвышенный, ритмический тон повествования, объединяют и мотивируют сюжетные эпизоды, открывают и заключают отдельные главы романа. И в «Онегине» они имеют то же большое художественное значение. Но у Байрона и в этом не хватает чувства меры. Он начинает лирическим вступлением однообразно каждую главу. Его лирические эпизоды в начале и в середине глав отличаются такими же «longueures», как и повествовательные. Многие из них занимают до десяти и более строф, а иные затягиваются и вдвое дольше. Пушкин же и здесь сохраняет мудрую умеренность и лаконичность. В первых четырех главах романа он делает довольно длительные отступления, но и они длятся не более 4—6 строф. А в дальнейшем, прислушиваясь к мнению своих литературных авторитетов и собственному такту реалистического писателя, он вознамерился «эту пятую тетрадь от отступлений очищать» и, действительно, стал еще реже и скупее ими пользоваться. Особенно характерно то, что Пушкин почти изгнал из своего романа лирические

вступления к отдельным главам. Только две главы — IV и VIII — созданы в этом отношении по байроновскому образцу. Все остальные главы начинаются сюжетными эпизодами, пейзажем, а некоторые даже бытовым монологом или диалогом между героями («Куда? Уж эти мне поэты!» — «Прощай, Онегин, мне пора»... III гл.).

Займствовав у Байрона форму «свободного романа» в стихах, Пушкин углублял ее реалистически и совершенствовал ее не только в композиционном, но и в стилистическом отношении. И «Дон-Жуан» и «Евгений Онегин» обладают не просто стиховой, но строфической ритмичностью. Байрон написал свой роман октавами, так же как в «Чайльд-Гарольде», он воспользовался вариантом октавы, так называемой «спенсеровской строфой». И классическая октава и ее вариант, разработанный Эдмундом Спенсером, представляют собой очень яркий вид стихотворной стансы, обладающей и ощутимой интонационной законченностью, которая создается заключительной парной рифмой, и в то же время большой вместимостью и интонационной гибкостью, в высшей степени благодарной для приподнятого, выразительного эпического и лироэпического повествования. Длинный ряд октав, связанных смысловым единством, позволяет поэту крепко держать в руках нить повествования и вместе с тем сообщает последнему интонационную размеренность, ощутимую временную длительность и самодовлеющую ритмическую завершенность, мотивирующую смену тона и «свободу» композиции.

Октавы и спенсеровские строфы Байрона и легли в основу онегинской строфы. Пушкин не только прекрасно учел все те художественные возможности, которые получает «роман в стихах» от подобного строфического членения, он их расширил в своей четырнадцатистрочной четырехстопной строфе. Он создал строфу, внутренне срифмованную и сохраняющую заключительную парность рифмы, свойственную октаве, но в то же время строфу с укороченными стихами и поэтому более легкую. В результате гибкость, емкость и разнообразие октавы были увеличены, некоторая ее тяжеловесность уменьшена, а ее законченность сохранена.

Л. П. Гроссман в статье «Онегинская строфа» высказал мысль, что строфа стихотворного романа Пушкина построена по образцу сонета, обладающего тоже четырнадцатью строками. Очень возможно, что число строк своей стансы поэт заимствовал у сонета, но тем не менее онегинская строфа весьма далека от сонета по своему ритмическому

смыслу. Сонет — не строфа, а форма самостоятельного лирического стихотворения, и сам делится на отдельные строфы, из которых вторые две, трехстрочные, должны контрастировать по смыслу с первыми двумя, четырехстрочными. Наоборот, четырнадцать строчек у Пушкина, несмотря на сложность и изысканность своей рифмовки и самое разнообразное движение поэтической мысли в своих пределах, образуют законченную повествовательную строфу, хотя Пушкин допускал иногда несовпадение строфической и синтаксической пауз, так сказать, строфический перенос. И строфа эта генетически идет именно от октавы, от октавы Байрона, представляя собой дальнейшую разработку ее. Каждая из строф «Онегина» существует и мыслима только в последовательном ряду других таких же строф, развертывающих вместе единую линию выразительного повествования.

Такова стилевая преемственность Пушкина и Байрона в их стихотворных романах, поскольку она не выходит за пределы этого жанра. (Все те стилевые особенности «Онегина», которые повторяются и в других произведениях Пушкина этого периода, здесь сознательно оставляются в стороне.) И в отношении к этим стилевым чертам реалистического романа в стихах могут быть сделаны те же выводы, какие высказаны выше в отношении пушкинского реализма. Преодолевая творческую ограниченность романтики Байрона, отказываясь от создания «обольстительных обманов» в духе европейского сентиментализма, от натуралистического изображения «пестрого сора» жизни, опираясь на сильные стороны байроновского авантюрного романа и углубляя его принципы типизации, Пушкин создал реалистический роман с такими стилевыми свойствами, которые обнаруживают в нем глубокого и тонкого мыслителя-художника, обладающего в высшей степени чувством меры и умеющего подчинить все основные особенности произведения «внутренней форме» его художественной мысли.

СЛОВО И СТИХ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

I

Не раз указывалось на тесную связь между манерой рассказа, принятой Пушкиным в «Евгении Онегине», и особенностями стихотворной формы этого романа в стихах. В недавнее время этому вопросу была посвящена интересная статья Л. П. Гроссмана «Онегинская строфа»¹. Эта статья выразительно характеризует онегинскую строфу как «основную композиционную единицу» «огромного, сложного и живого целого», как крепкую стилистическую связь разнородного материала, вмещенного Пушкиным в его роман. Гроссман справедливо указывает, что онегинская строфа оказалась «замечательно подходящей формой» для «Евгения Онегина», и передает свое впечатление от художественных качеств строфы в следующих выражениях: «Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки» (Собр. соч., I, 132).

Но с таким представлением об онегинской строфе как о естественно сложившейся форме, оказавшейся замечательно подходящей для «Евгения Онегина», плохо вяжется распространенное мнение, повторяемое с оговоркой также Гроссманом, что форма онегинской строфы первоначально была выработана Пушкиным не для «Евгения Онегина», а для

¹ «Пушкин», сборник первый под редакцией Н. К. Пиксанова, М. 1924. Перепечатано в «Собрании сочинений» Леонида Гроссмана, М. 1928, т. I.

лирической поэмы «Таврида», задуманной весной 1822 г. и оставшейся неосуществленной. Еще в 1884 г. из описания рукописей Пушкина, составленного В. Е. Якушкиным, стало известно, что в черновой тетради Пушкина № 2366, на л. 13, под заглавием задуманной поэмы «Таврида», датой «1822» и эпиграфом к поэме: «Gieb meine Jugend mir zurück», следующим образом записана метрическая формула онегинской строфы: «4 croisé, 4 de suite, 1.2.1. et deux» (см. «Русская старина», 1884, V, 331). На оборотной стороне того же л. 13 тетради № 2366 находится стихотворный набросок «За нею по наклону гор», отдельными выражениями совпадающий с текстом XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина». Этот набросок имеет в рукописи дату: «16 avr.», то есть 16 апреля 1822 г. Наконец, на л. 17 об. той же тетради находится набросок, представляющий собой уже в собственном смысле черновик XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина». Эти данные легли в основание неоднократно повторявшегося мнения, впервые заявленного М. Гофманом в 1919 г., что весной 1822 г. (16 апреля) Пушкин для «Тавриды» нашел форму, которую впоследствии целиком принял и для «Евгения Онегина». На самом деле все обстоит совсем по-другому.

Допустим, что набросок на л. 13 об. («За нею по наклону гор») действительно представляет собой какой-то кусок поэмы, которую Пушкин задумывал под заглавием «Таврида». Это вовсе не бесспорно, но как допущение возможно. Но гораздо более спорным является желание видеть в этом наброске непременно начало, первую строфу «Тавриды», и уже совсем непонятным является утверждение, будто данные стихи представляют собой вообще какую-то строфу. Легко убедиться, что это вовсе не строфа. В связанном виде этот набросок читается так:

За нею по наклону гор
Я шел дорогой неизвестной,
И примечал мой робкий взор
Следы ноги ее прелестной.
Зачем не смел ее следов
Коснуться жаркими устами

Нет, никогда средь бурных дней
Мятежной юности моей
Я не желал с таким волнением
Любзвать уста младых Цирцей
И перси, полные томленьем...¹

¹ См. мои примечания к «Евгению Онегину» в «Полном собр. соч. Пушкина», «Academica», 1935, т. V, стр. 364, и 1936, т. III, стр. 441.

Очевидно, что форма этих стихов даже отдаленным образом не напоминает так называемую онегинскую строфу. В самом деле, это обычный нестрофический четырехстопный ямб пушкинских поэм, форма «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана» и т. д. набросок состоит из четверостишия, далее из двух стихов, начинающих собой период неизвестной длины (от 4 до 7—8 стихов) и из пятистишия. Онегинская строфа начинается стихом с женским окончанием, анализируемый набросок имеет в первом стихе мужское окончание. В онегинской строфе не может быть тройной рифмы, в заключительном пятистишии наброска она есть: дней — моей — Цирцей. Иными словами, решительно ничего в метрической форме данного наброска не позволяет его сближать с онегинской строфой. Если действительно правда, что набросок «За нею по наклону гор» является началом или вообще куском «Тавриды», то с полной уверенностью можно утверждать, что Пушкин задумывал «Тавриду» в какой угодно метрической форме, но только не в форме онегинской строфы.

С большим вероятием, чем разобранный набросок, но снова не с полной уверенностью, можно считать куском «Тавриды» набросок «Ты вновь со мною, наслажденье», находящийся в той же тетради № 2366 на л. 16—16 об. Этот набросок давно уже печатается в собраниях сочинений Пушкина под заголовком «Таврида»¹. Однако и этот набросок опять-таки не имеет ничего общего с формой онегинской строфы. Он написан все тем же нестрофическим четырехстопным ямбом пушкинских поэм, что вполне согласуется с представлением о «Тавриде» как о лирической поэме, очевидно, предшествовавшей окончательному оформлению замысла «Бахчисарайского фонтана»². Отмечу, в частности, что последние пять стихов этого наброска также имеют тройную рифму, невозможную в онегинской строфе:

Счастливы край, где блещут воды,
Лаская пышные брега,
И светлой роскошью природы
Озарены холмы, луга,
Где скал нахмуренные своды...

Итак, снова получается вывод, что «Таврида» была задумана Пушкиным в какой угодно метрической форме, но только не в форме онегинской строфы. Откуда же взялось мне-

¹ См. «Полное собр. соч. Пушкина», «Academia», 1935, т. II, стр. 91.

² См. мою статью «Крымская поэма Пушкина», «Красная новь», 1936, № 3.

ние, что онегинская строфа была первоначально создана для «Тавриды»?

Источник этого мнения в том, что некоторые исследователи полностью отождествили набросок «За нею по наклону гор», находящийся на л. 13 об. тетради № 2366, с черновиком XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина», находящимся в той же тетради на л. 17 об. Это отождествление совершенно неправомерное. В свое время П. Е. Щеголев уже протестовал против взгляда на первый из этих набросков, как на черновик XXXIII строфы, называя такой взгляд «странной и смешной ошибкой» («Из жизни и творчества Пушкина», 1931, стр. 230). «Если мы хотим быть точными, — писал Щеголев, — то можем только сказать, что Пушкин для 33-й строфы воспользовался несколькими стихами из этого наброска» (стр. 231). Но Щеголев думал, что и второй из указанных набросков, находящийся на л. 17 об., не является еще черновиком XXXIII строфы в собственном смысле, продолжая оставаться выражением самостоятельного замысла. Здесь с Щеголевым трудно согласиться. Щеголев строил свой анализ разбираемых черновигов без всякого внимания к данным метрики. В частности, он не отметил, что в строении наброска на л. 17 об. явно проступают все признаки онегинской строфы. Не приходится сомневаться, что это действительно черновик XXXIII строфы 1-й главы «Евгения Онегина» и что, таким образом, между первым наброском (л. 13 об.) и вторым (л. 17 об.) лежит хронологический период, отделяющий в истории творчества Пушкина замысел «Тавриды» от замысла «Евгения Онегина».

Нужно принять во внимание, что в основной черновой рукописи первой главы «Евгения Онегина» (тетрадь № 2369) текста XXXIII строфы нет. Здесь тексты строф XXXII и XXXIV — соседят непосредственно и ничем не разделены. Точно так же и в беловой рукописи «Евгения Онегина» (рукописное отделение Публичной библиотеки в Ленинграде) строфа XXXIV сразу следует после XXXII строфы (здесь эти строфы пронумерованы цифрами XXX и XXXI соответственно). Беловик 1-ой главы составлялся Пушкиным в Одессе в 1823 г. Окончательный текст XXXIII строфы находим только в тетради № 2370, л. 4. Эта запись датируется не раньше времени, непосредственно предшествовавшего отъезду Пушкина из Одессы в Михайловское, то есть маем—июнем 1824 г. Нет никакого сомнения, что строфа XXXIII 1-ой главы «Евгения Онегина» по происхож-

дению является вставной строфой. Уже значительно позже окончания и переделки 1-ой главы, во время работы над 3-ей главой своего романа, Пушкин решает вставить в текст первой главы строфу, для которой хочет воспользоваться наброском «За нею по наклону гор», возникшим не менее двух лет тому назад. В тетради № 2366, в близком соседстве с л. 13 об., где находился понадобившийся Пушкину набросок, Пушкин нашел чистую, незаписанную страницу — л. 17 об. (на лицевой стороне этого листа находится набросок плана неосуществленной поэмы о Мстиславе). На этой свободной странице Пушкин и стал перерабатывать старый набросок, придавая ему форму онегинской строфы и превращая его в эпизод своего «романа в стихах». Весьма вероятно, что именно в это время на лицевой стороне л. 13 появилась упомянутая запись метрической формулы онегинской строфы, оказавшаяся, таким образом, в совершенно случайном соседстве с заглавием ненаписанной и, может быть, только начатой поэмы «Таврида».

Случайность этого соседства во всяком случае не подлежит ни малейшему сомнению. В этом убеждают, помимо прочего, еще два обстоятельства внешнего характера. Л. 13 тетради № 2366 — это парадный заглавный лист новой поэмы, с тщательно выписанным по середине страницы заглавием, с датой и эпитафией. Записывать тут же, одновременно с перечисленными элементами заглавной страницы, метрическую формулу означало бы портить парадную внешность этой страницы. Наконец, заглавие, дата и эпитафия, с одной стороны, и метрическая формула, с другой, написаны чернилами различного тона. Чернила, которыми записана формула, темнее и гуще, причем совпадают по тону с чернилами, которыми написан черновик XXXIII строфы на л. 17 об. Сопоставление всех высказанных соображений с несомненностью приводит к заключению, что запись формулы онегинской строфы на л. 13 тетради № 2366 не имеет никакого отношения к заглавному листу поэмы «Таврида» и появилась там при совершенно случайных обстоятельствах.

II

Итак, неправильно было бы следовать мнению, будто Пушкин, задумав свой «роман в стихах», применил к нему метрическую форму, задолго до того найденную им для совершенно другого поэтического замысла. Наоборот, у нас все основания думать, что так называемая онегинская стро-

фа была создана Пушкиным специально для «Евгения Онегина» и возникла вместе с самим замыслом «романа в стихах». Действительно, строение онегинской строфы обнаруживает тесную связь как с замыслом «Евгения Онегина», так и с художественными особенностями языка романа.

В поэтическом произведении связь идеи, образа с их внешним словесным выражением осуществляется через посредство метрической формы. Для каждой поэтической темы поэт находит соответствующий язык, отбирая нужный материал в общем запасе средств языка. Механизмом, орудием этого отбора является метрическая форма, через которую пропускается и как бы просеивается материал языка, подсказываемый избранной темой, раньше, чем стать вполне пригодным для выражения этой темы. Влияние метрической формы на отбор языковых средств для поэтического произведения может иметь разную степень принудительности. Это зависит от степени поэтической характерности, присущей той или иной метрической форме. Очевидно, например, что в поэме, написанной нестрофическим четырехстопным ямбом (форма поэм Пушкина), в принципе может быть употреблено любое слово общего языка, тогда как с некоторыми традиционными, так называемыми строгими метрическими формами (сонет, баллада и т. п.), уже принудительно связывается требование известного лексического отбора, пусть даже различного в пределах различных литературных школ. Так, в истории русской поэзии временное возрождение сонетной формы в конце XIX — начале XX вв. было связано с тягой поэтов-декадентов к обособленному поэтическому словарю¹, а когда границы канонизованного поэтического словоупотребления были сломлены, из поэтической практики вместе с другими строгими метрическими формами исчез и сонет.

Однако существуют некоторые общие возможности связи метра и языка, обнаруживающейся в самом разнообразном материале, но приобретающей специфический характер в зависимости от специфической формы стиха в данном произведении, которая в свою очередь зависит от замысла и содержания произведения. Полезные указания по этому

¹ Уже в 1895 г. Брюсов жаловался: «Дурно то, что составился «поэтический» словарь: комбинируя его слова, получают нечто, что у нас называют стихотворением. Мало того! Слов, не вошедших в словарь, избегают и называют их «не поэтическими». Какое недомыслие!» См. Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, М., 1927, стр. 27.

поводу можно найти в талантливой книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», Л., 1924, особенно в той ее части, где говорится о значении метрических границ для поэтического языка. Мысль Тынянова заключается в том, что для понимания того или иного элемента поэтического языка далеко не безразличным оказывается место, которое занимает данный элемент в ритмическом построении произведения. «Всякий стиховой ряд, — говорит Тынянов, — выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными, являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т. д.» (назв. соч., стр. 61). «Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством в делении слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда... 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтаксического единства, то есть при enjambement и внутренних rejet» (стр. 63). Далее, анализируя ряд поэтических примеров, Тынянов показывает, что отдельные элементы текста приобретают особые смысловые оттенки в зависимости от того, что они обособляются от синтаксически связанных с ними контекстов ритмическими границами. В частности, Тынянов указывает на то, что часто служебное слово или частица, оказавшись на границе двух ритмических периодов, могут приобрести особый, обычно несвойственный им семасиологический вес, напр., у Лермонтова:

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моей груди... (стр. 69)

или у Пушкина:

И меж пелен оставила свирель,
Которую сама заворожила (стр. 76)¹

Факты этого рода заставляют Тынянова говорить о разной «ритмической значимости» отдельных элементов текста, об «изменении семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой» (стр. 72, 74 и сл.).

Отдельные частности и формулировки в изложении этой проблемы у Тынянова грешат формалистичностью. Очевид-

¹ Ср. в послании к Кривцову 1818 г.:
Когда сожмешь ты снова руку,
Которая тебе дарят...

но, например, что «семантическая значимость» и «ритмическая значимость» — это «значимости» в разных смыслах этого слова. Реальное значение слова никогда не может меняться в существенном отношении в зависимости от ритмических условий стиха. От ритма может зависеть лишь выразительность слова, его экспрессивность, то, что можно назвать семантическим «весом» и «ароматом» слова и что очень прочно связано с силой его поэтического воздействия¹. Но, независимо от этого, самое явление Тыняновым указано верно, а его наблюдения в большинстве случаев очень интересны и отличаются тонкостью. В данную минуту мне в особенности важно подчеркнуть, что у метрической формы действительно есть особые, «сильные» места, не безразличные по отношению к заполняющим их элементам текста и имеющие очень существенное значение для самого понимания текста поэтического произведения. Я не берусь утверждать, что подобные «сильные» места стихотворной формы изменяют или «деформируют» значение заполняющего их текста. Но не сомневаюсь в том, что эти «сильные» места очень часто служат для поэта особым выразительным средством, при помощи которого до сознания читателя доводятся разнообразные смысловые оттенки употребленного лексического и грамматического материала.

Простейшим таким «сильным местом» является граница стиха. Два смежных стиха — минимально достаточный метрический контекст поэтического языка. С границей первого стиха начинается восприятие данной речи как поэтической. Вообще каждая новая граница стиха является как бы напоминанием о поэтической природе речи и поддерживает этот поэтический модус восприятия слова. Стиховая граница может совпадать с синтаксической границей речи, может и не совпадать («перенос») ². Но и в последнем случае она не перестает быть реальным качеством поэтического языка, его неустранимой принадлежностью. В тех случаях, когда граница стиха не совпадает с синтаксическим членением речи, ее самостоятельное объективное значение, как необходимого условия поэтической речи, становится еще более наглядным и ощутимым: эта граница продолжает существовать не смотря на сопротивление синтак-

¹ Позволяю себе здесь напомнить свою рецензию на упомянутую работу Тынянова в журнале «Печать и революция», 1924 г. № 4.

² Применяя эту старую передачу французского термина «enjambement», следуя прекрасному на мой взгляд почину Л. В. Пумпяна-

сиса. Невозможно воспринимать стихи так, как если бы этой границы не существовало. А раз так, то сама граница неизбежно включается в число значащих элементов текста и заставляет соответствующим образом воспринимать и интерпретировать смысл поэтической речи. До самого недавнего времени во всех изданиях «Евгения Онегина», начиная с прижизненных, в первой строфе второй главы печаталось:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою; вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам.

и т. д. Между тем в белой рукописи «Евгения Онегина» в этом месте самим Пушкиным написано:

Луга и нивы золотые,
Мелькали селы; здесь и там
Стада бродили по лугам¹.

Искаженная редакция этого стиха представляет собой плод такого чтения стихов, которое основано на инерции метрико-синтаксических параллелей. Но восстановленное теперь подлинное чтение с переносом не только существенно меняет общий смысл данного места, но придает также совершенно иной семантический «вес» и «аромат» выражению «здесь и там». Пока это выражение примыкало к предшествующему тексту и заканчивало собой предложение, оно звучало почти как энклитика, и его реальное пространственное значение выступало сильно ослабленным. Оно воспринималось как ходячая формула обиходной разговорной фразеологии с приблизительным значением «кое-где», в «разных местах» и т. п. Относясь теперь к последующему тексту, от которого оно отрезано границей стиха, выражение «здесь

ского, который говорит: «почему мы забыли этот точный, в соответствующем контексте недвусмысленный термин Кантемира и Тредьяковского? Почему наши стиховеды без нужды говорят и пишут enjambement?» (см. «XVIII век», сборник статей и материалов под ред. ак. А. С. Орлова, 1935, стр. 98).

¹ К сожалению, я заметил это уже после того, как вышел из печати «Евгений Онегин» под моей редакцией в качестве т. V полного собр. соч. Пушкина, 1935 («Academia»). Правильно это место впервые напечатано Б. Томашевским в одномомном собр. соч. Пушкина, 1936 г.

и там» остается, без сомнения, попрежнему фразеологическим сращением, то есть попрежнему не разлагается на «здесь» и «там»; такое чтение было бы искусственным. Но, сохраняя старое значение, выражение «здесь и там» в новом варианте теряет прежнюю разговорно-бытовую экспрессию, приобретает чисто зрительную силу пространственного образа и становится поэтически выразительным. Здесь это — разговорное выражение, уже облеченное поэтической экспрессией. Стиховая граница задерживает внимание на этом выражении, оба местоименные наречия, составляющие его, получают полновесное ударение, а общий семасиологический вес выражения увеличивается еще оттого, что тремя стихами выше в точно таком же метрическом и синтаксическом положении, на границе стиха после точки с запятой, находится другое наречие с пространственным значением — в д а л и. Создается параллелизм пространственных образов.

Важность стиховой границы для поэтического языка, в частности, проявляется в том исключительном значении, которое принадлежит в определенных системах стихосложения рифме. Рифма — один из примитивных примеров того поэтического отбора языковых средств при помощи метрической формы, о котором говорилось выше, с той лишь особенностью, что здесь этот способ отбора оказался канонизованным. По аналогии с соответствующими явлениями языка вообще, такой процесс можно было бы назвать «поэтической грамматикализацией». Влияние рифмы на язык поэзии — вещь очевидная. Но определенные последствия для поэтической речи могут возникать также и вследствие того, что ожидаемая рифма отсутствует. В статье о языке Бориса Годунова («Борис Годунов» А. С. Пушкина, сб. статей, Л., 1935) я пытался истолковать инверсии с отнесением сказуемого в конец стиха, как факт, связанный с формой белого стиха, то есть как явление компенсации «сильного места», лишенного опоры в рифме, при помощи слова, обладающего максимальным синтаксическим весом.

Между отдельным стихом, как простейшим видом поэтической речи, и сложным поэтическим высказыванием, состоящим из ряда стихов, располагаются разные промежуточные формы объединения стихов в группы и периоды, составляющие членения внутри целого поэтической речи: песни, главы, тирады, строфы, стансы и т. п. Каждое такое членение является как бы новым напоминанием живого

значения стиховых границ для восприятия поэтического текста и соответствующим образом влияет на употребленный языковой материал. Но выше уже отмечалось, что метрические формы различаются разной степенью своей поэтической характерности и — прибавлю теперь — соответственно разной степенью принудительности внутренних членений и границ. В самом деле, чем выше принудительность внутренних членений и границ, по которым группируются стихи внутри метрического целого, тем отличительнее становится само целое, тем скорее оно приобретает особую, характерную метрическую физиономию. Совершенно ясно, что жанрово-стилистический диапазон такой характерной метрической формы должен быть уже, чем у формы свободного типа, без обязательного соблюдения внутренних метрических границ; но более узкий диапазон формы в данном случае является обратной стороной более тесной связи этой формы с содержанием данного произведения. Именно так и обстоит дело в «Евгении Онегине». В метрическом отношении «Евгений Онегин» членится на строфы, а внутри строфы на четыре периода разного вида и характера: три четверостишия с различной в каждом случае рифмовкой — перекрестной, смежной и опоясанной — и заключительное двустишие. Обязательность всех этих метрических границ приводит к ряду важных последствий для языка «Евгения Онегина» как художественно-выразительного средства. Но и сама эта градация формы в свою очередь тесно связана с идейным и стилистическим замыслом пушкинского «романа в стихах». Необходимо сказать несколько слов об этой связи.

III

Не буду входить здесь в подробное рассмотрение вопроса об идейном и художественном генезисе «Евгения Онегина». Ограничусь только кратким формулированием своей точки зрения на этот предмет. «Евгений Онегин» был начат Пушкиным еще до того, как замкнулась цепь его байронических поэм. Когда Пушкин приступил к «Евгению Онегину» (9 мая 1823 г.), не был еще доведен до конца «Бахчисарайский фонтан», а «Цыганы», если существовали, то разве только как одна из возможных тем в будущем. Несколько начальных эпизодов этой поэмы были набросаны Пушкиным в Одессе в течение первой половины

1824 г., а остальное написано уже в Михайловском, в октябре того же года. Когда Пушкин работал над «Цыганами» в Михайловском, у него были уже вполне готовы три первые главы «Евгения Онегина» (третья глава закончена 2 октября). Но идейная хронология не всегда совпадает с календарной. Невозможно сомневаться в том, что уже первая глава «Евгения Онегина» представляет собой новое слово в творчестве Пушкина по сравнению с «Цыганами», и более того — может быть правильно понята только при условии взгляда на нее как на известную антитезу той системе идей и художественных средств, которая в определенной модификации нашла свое выражение, между прочим, и в «Цыганах». История байронических поэм в их отношении к «Евгению Онегину» — это как бы история взаимоотношений Пушкина и «байронического героя». «Евгений Онегин» явился положительным выходом из кризиса этих взаимоотношений. В «Кавказском пленнике» автор байронической поэмы и ее герой сливаются в один поэтический образ, несмотря на то, что повествование ведется в третьем лице. В языке поэмы это в частности выражается в том, что автор, излагая биографию героя, обращается во втором лице к предметам мыслей и переживаний героя, напр.:

Свобода! Он одной тебя
Еще искал в пустынном мире,
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою;
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

И далее:

И вы, последние мечтанья,
И вы сокрылись от него.

Таким образом мысли и чувствования автора и героя оказываются направленными в одну сторону. Но, как известно, Пушкин вскорости сам убедился в том, что он не годится «в герои романтического стихотворения» (письмо В. П. Горчакову, 1822). Качества, которыми характеризует Пушкин в этом письме типическую личность своего героя — «равнодушие к жизни и к ее наслаждениям», «преждевременная старость души», «которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века», — очевидно, невозможно было в полной мере применить к самому себе. Ав-

тор и герой начинают вести самостоятельное существование по отношению друг к другу. Но их взаимоотношения получают полную определенность только в третьем фазисе своего развития. Первый фазис — поэтическое любование героем, который показан в виде вполне вымышленного лица («Бахчисарайский фонтан»). Второй фазис — попытка найти совершенно правдивый ответ на вопрос, к чему должно было бы привести желание автора отождествить свой жизненный путь с путем русского «байрониста» («Цыганы»). Наконец, третий фазис — то окончательное решение вопроса, которое дано в «Евгении Онегине» и которое означало полную победу Пушкина над его «демоном».

Прежде всего «демон» оказывается не героем, а «добрым малым», какие встречались во множестве в обществе того времени. Это ведет к перенесению места действия из экзотической и героической обстановки южных поэм на реальную историческую почву русской действительности. По справедливому суждению Белинского, «Евгений Онегин» «есть поэма историческая в полном смысле слова, хотя в числе ее героев нет ни одного исторического лица». Во-вторых, хотя это такой же «добрый малый», «как вы да я, как целый свет», Пушкин недвусмысленно заявляет, что он и Онегин — не то же самое:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

Онегин очень хорошо знаком Пушкину, между ними много общего:

Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас

и т. д., но пути у них разные, и автор романа все время отдает себе в этом отчет. «Чего мне ждатель? тоска, тоска!» — это восклицание уже целиком принадлежит одному Онегину. Пушкин рисует Онегина как типическую личность своей среды и эпохи, но в то же время обнаруживает и свое отношение к этой типической личности, говоря об Онегине с чувством симпатии, к которому примешивается и ирония. Отношения между автором и героем определились вполне, и для уразумения смысла «Евгения Онегина» в целом эти отношения, конечно, не менее важны, чем собственно сюжетная сторона «романа в стихах».

Отмеченные особенности замысла «Евгения Онегина» предопределяли характер литературной обработки задуман-

ного романа в следующих наиболее существенных отношениях. Во-первых, судьба героя и вообще замысел романа потребовали, как необходимого фона, широкой культурно-исторической картины русской жизни. На этой почве появляется стремление к точному хронологическому приурочению происходящих в романе событий. «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю», — говорит Пушкин в примечании 17-м к «Евгению Онегину». Отсюда же выросли пространные описательные эпизоды романа, посвященные изображению городской и деревенской жизни в наиболее ярких ее проявлениях, а также отступления, касающиеся некоторых общих, принципиальных вопросов русской культуры, как, напр., вопрос о русском языке, о состоянии русской литературы и т. п. Во-вторых, возникала необходимость показать судьбу героя в противопоставлении судьбе автора, но в то же время в тесном переплетении с ней. Задача не исчерпывалась изображением типической личности самой по себе. Рядом с портретом героя возникает автопортрет самого повествователя, так что оба дают боковое освещение друг другу. Отсюда многочисленные отступления в «Евгении Онегине», посвященные личным темам. В строгом смысле это даже не «отступления» — настолько тесно переплетаются они с основной линией повествования, которое все с начала и до конца окрашено личным участием автора в том, что совершается в его романе. Очень интересны в этом отношении колебания Пушкинина относительно того, как вести изложение — от своего имени, или от имени Онегина — в начальных строфах 4-й главы, содержащих известные сентенции о женщинах¹. Автор в «Евгении Онегине» является не просто рассказчиком, но и действующим лицом, участником событий, вращающимся в среде своих героев и постоянно реагирующим на все, что с ними случается. В-третьих, все это диктовало специфическую форму отношений между повествователем и его читателем, то есть ту форму «непринужденной беседы автора с читателем» (см. Гроссман, ук. соч., стр. 175 сл.), образцы которой Пушкин нашел в «Дон-Жуане» и «Беппо» Байрона, как сам в этом признавался. «Евгений Онегин» — это беседа со знакомыми о знакомых вещах и людях. Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, ко-

¹ См. работу Анатолия Виноградова в сб. «Пушкин и его современники», вып. 38—39.

торая служит предметом изображения в романе и получает в нем определенное поэтическое освещение. Форма Icherzählung с постоянными обращениями к читателю, поставленному в положение реального слушателя рассказа, все время находящегося перед глазами рассказчика, должна была послужить связью, соединяющей историческое и характерологическое содержание романа с авторской и подразумеваемой читательской реакцией на это содержание. Повидимому, именно эту сторону дела имел в виду Пушкин, когда говорил о «дьявольской разнице» между просто романом и «романом в стихах».

Сложная позиция повествователя, одновременно рассказывающего о себе и о своих героях, причем о себе как о человеке вообще и как о литераторе, известном читателям по прежним его произведениям (ср. «Друзья Людмилы и Руслана!» 1, II), а о своих героях как о людях, с которыми у него существуют определенные взаимоотношения, приводит к многообразной дифференциации самого значения повествовательного «я» в романе Пушкина. С одной стороны, это обычный повествовательный прием, рассказ от первого лица, установление прямой связи между автором и читателем, однако с постоянным подчеркиванием литературного, поэтического характера происходящей беседы, напр.: «С героем моего романа... Позвольте познакомить вас» 1, II; «Всею, что знал еще Евгений, Пересказать мне недосуг» I, VIII; «Позвольте мне, читатель мой, Заняться старшею сестрой» 2, XXIII; «Мне должно после долгой речи И погулять и отдохнуть: Докончу после как-нибудь» 3, XLI; «Вы согласитесь, мой читатель» 4, XVIII; «В начале моего романа» 5, XL; «Вперед, вперед, моя история» 6, IV; «Я классицизму отдал честь: Хоть поздно, а вступленье есть» 7, LV; «Кто б ни был ты, о мой читатель» 8, XLIX, и мн. др. Неудивительно, что первое лицо местоимения здесь часто появляется во множественном числе, объединяя рассказчика и слушателя в одно общее целое, напр.: «Вот наш герой подъехал к сениям» 1, XXVIII; «Вот наш Онегин сельский житель» 1, LIII; «Теперь подслушаем украдкой Героев наших разговор» 3, IV; «Лицо нас новое зовет» 6, IV; «В начале нашего романа» 8, XX и др. От этого «мы», означающего «я с читателем», следует отличать «мы» двух других типов. Во-первых, «мы» вроде: «Мы все учились понемногу» 1, V, или: «Мы все глядим в Наполеоны» 2, XIV; «И бесподобный Грандисон, Который нам наводит сон» 3, IX, где это слово означает общество в це-

лом и выступает в наиболее широко обобщенном значении. Во-вторых, отмечу многочисленные случаи употребления «мы» в значении «я и Онегин», вроде: «Так уносились мы мечтой К началу жизни молодой» 1, XLVII.

Итак, «мы» означает то связь автора с читателем или шире — со всем обществом, то связь автора и героя. То же наблюдаем и в отношении первого лица местоимения в единственном числе. Во многих случаях эта связь, будучи выражена притяжательным местоимением — «мой», обладает скорее формальным характером. Ср. напр.: «Вот мой Онегин на свободе» 1, IV; «Что ж мой Онегин? Полусонный В постелю с бала едет он» 1, XXXV; «И вас покинул мой Евгений» 1, XLIII; «Так точно думал мой Евгений» 4, IX; сюда же я присоединил бы: «Моей Татьяне все равно» 3, XXXII и т. д. Здесь «мой», собственно, означает «такой», о котором я сейчас говорю, о котором вообще идет речь», и по существу немного изменилось бы, если бы вместо «мой» в соответствующих случаях стояло «наш». Ср. случаи, вроде: «Вот наш Онегин сельский житель» 1, LIII и т. п. Однако наличие какой-нибудь дополнительной характеристики при обозначении героя, в виде ли предиката, определения, приложения и пр., сразу же значительно усиливает реальную сторону значения слова «мой». Ср. с прежними примерами случаи, вроде: «Онегин, добрый мой приятель» 1, II; «Куда ж поскачет мой проказник?» 1, XV; «Мой бедный Ленский!» 7, VIII и XI, и особенно по отношению к Татьяне: «Простите мне, я так люблю Татьяну милую мою» 4, XXIV; «Задумавшись, моя душа, Прелестным пальчиком писала» 3, XXXVII; «В соседстве Тани молодой, Моей мечтательницы милой» 7, V и др. В подобных случаях употребление первого лица от рассказчика уже перестает быть просто повествовательным приемом, а вводит читателя в атмосферу взаимоотношений автора и его героев. Если в первом случае «я» означало просто субъекта речи, рассказчика, то теперь оно означает автора как действующее лицо романа, связанное с его героями и с его сюжетом. Дело не ограничивается тем, что автор — приятель Онегину, с которым он вместе переживал известную полосу своего духовного развития («С ним подружился я в то время. Мне нравились его черты» и пр. 1, XLV). Автор оказывается также лицом, интимно посвященным в фактически-материальную сторону описываемых им событий. Так, напр., письмо Татьяны к Онегину находится в распоряжении автора, причем самый факт того, что это

письмо бережно хранится автором, перечитывающим его с умилением («Письмо Татьяны предо мною, Егò я свято берегу» и пр. 3, XXXI) и сообщающим его в своем переводе, оказывает решительное влияние на то, как письмо воспринимается читателем. Для последнего письмо Татьяны это не просто письмо героини, но помимо всего — письмо, переведенное с французского оригинала на русский язык тем, кто называет себя в романе «я». Вообще носитель этого «я» становится прямым участником внутренней жизни героини:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью

и т. д. 3, XV.

В иной модификации такое же участие автора в интимной жизни героя обнаруживает анализ образа Ленского. Опять автор является хранителем соответствующих документов — «Стихи на случай сохранились; Я их имею; вот они» 6, XXI. С образом Ленского связан также ряд подробностей, которые пока оставлю в стороне. Но авторское «я» в «Евгении Онегине» имеет еще и третий круг значений. Наряду с автором-рассказчиком и автором-участником описываемых событий, интимно посвященным в их подробности, в «Евгении Онегине» автор представляет для читателя и самостоятельный тематический интерес как личность, обладающая собственной биографией, которая раскрывается в целом ряде строф романа, представляющих собою отступление от основной сюжетной линии. В этих отступлениях автор по различным поводам рассказывает о самом себе уже без прямой связи с судьбой героев и событиями романа, хотя здесь имеется также немало не сразу заметных сопоставлений и антитез. Это уже новое авторское «я», выступающее в качестве обозначения героя особой автобиографической повести о поэте, отдельные главы которой перемежаются рассказом о судьбе Онегина, Татьяны и Ленского, бытовыми картинками, социологическими наблюдениями и выводами и т. п. Вот некоторые случаи употребления этого нового, автобиографического «я». «Я помню море пред грозою» 1, XXXIII; «Придет ли час моей свободы» 1, L; «Цветы! любовь! деревня! праздность! Поля! я предаю вам душой» 1, LVI; «Быть может в Лете не потонет Строфа, слагаемая мной» 2, XL; «Я вспомню речи неги страстной» 3, XIV; «Но я плоды моих мечтаний... Читаю только старой няни» 4, XXXV; «Зизи, кристалл души моей» 5, XXXII;

«Ужель мне скоро тридцать лет» 6, XLIV; «Как грустно мне твое явленье, Весна, весна! пора любви» 7, II; «В те дни, когда в садах Лицея Я безмятежно расцветал» 8, I и мн. др. Тематическое приурочение этого «я», как видим, также достаточно разнообразно. В частности, внутри этого последнего круга значений авторского «я», как особая разновидность, выделяется тема поэта-современника, погруженного в текущую литературную жизнь с ее профессиональными заботами и проблемами, напр., в строфах, предшествующих переводу письма Татьяны, в полемических строфах 4-й главы по вопросу об оде и элегии и т. д.

Эти немногие примеры далеко не исчерпывают всего, что можно было бы и что следовало бы сказать относительно многообразия форм обнаружения авторской личности в «Евгении Онегине», если бы это составляло прямую задачу настоящего изложения¹. Но приведенные примеры сохраняют свое значение как свидетельство очень большой сложности взаимоотношений автора «Евгения Онегина» и его темы. Эту тему, следуя меткому слову Белинского, действительно можно назвать энциклопедичной. Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для нее понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только вместить весь его материал в одну общую раму, но также совместить различные пласты этого материала и разместить его надлежащим образом в соответствии с замыслом. Именно такую форму Пушкин нашел в «романе в стихах», разбитом на главы, которые состоят из строф с характерной, принудительно расчленяющейся на несовпадающие периоды, метрической структурой. Многообразные вариации авторского «я» и тематическая многопланность романа получали естественное соответствие в том богатом многообразии канонизованных переходов, какое представляла собой найденная форма. С каждой новой главой, с каждой новой строфой, с каждым новым членением строфы создавалась возможность нового поворота в изложении темы, перехода от одного тематического плана к другому, неподготовленного ввода нового материала и т. д., без риска превратить роман в грудку не связанных между собой отрывков и наделенных

¹ С иными целями сходной проблемы касается М. А. Рыбникова в статье: «Автор в «Евгении Онегине», см. ее книгу «По вопросам композиции», М. 1924 г.

частным значением поэтических мелочей. Дело, разумеется, вовсе не в частной форме именно такой строфы, которая была принята Пушкиным в «Евгении Онегине». Всякое принудительное метрическое членение, в том числе и всякая строфа, по самому своему существу, есть известное «возвращение» к принятому порядку изложения и напоминание об этом порядке. Но очень существенное значение имеет внутреннее богатство, разнообразие и частота границ в пределах избранной единицы изложения. Именно в этом отношении форма онегинской строфы как нельзя лучше отвечала требованиям, которые выдвигались существенными особенностями самого замысла «Евгения Онегина» по отношению к развертыванию темы.

Но замысел «Евгения Онегина» требовал также специфических языковых средств. Прежде всего он требовал дифференциации языка соответственно различным сторонам темы романа. Очевидно, что совмещение описательных, характерологических, бытовых, лирических, полемических и т. д. эпизодов исключало возможность применения однообразных и канонизованных средств языка. Однако сами по себе разнообразие средств языка и их дифференциация соответственно отдельным тематическим мотивам, образам и ситуациям еще не решали всей проблемы языка в «Евгении Онегине». Чрезвычайно важная задача заключалась также в том, чтобы придать различным материалам языка, привлекаемым для изложения, поэтическую выразительность в том смысле поэтичности, какой предполагался идеей и содержанием романа. Здесь речь идет не о «поэтичности» вообще, как некоторой отрешенной и отвлеченной категории прекрасного в слове, не о специальном «поэтическом» стандарте лексем и конструкций, какой, напр., был известен русским поэтам XVIII в., а о том неподражаемом умении увидеть и показать читателю поэзию в самом неожиданном месте, под самой неприметной оболочкой, которым обладал Пушкин как лучший представитель нового поэтического сознания, созданного его эпохой. Соответствующая задача в «Евгении Онегине» состояла как в придании нового, свежего качества элементам традиционного поэтического языка, так и, в частности, в насыщении поэтическим содержанием разговорно-бытовых форм речи, которым принадлежит такая важная роль в «Евгении Онегине». Наконец особенно важно было найти для «Евгения Онегина» такой способ изложения, который позволял бы свободно сочетать повествование и характеристику действующих лиц

с разнообразными формами воплощения авторской личности в тексте романа. В осуществлении всех этих задач важную роль сыграла метрическая форма, примененная Пушкиным в «Евгении Онегине».

IV

Самым крупным разделом «Евгения Онегина» является глава. Но глава — это понятие не метрическое, и ее границы, как факт стихотворной речи, не ощутимы. Отметим все же, что границы глав в «Евгении Онегине» имеют некоторые общие особенности, несомненно не случайного происхождения. За исключением 4-й и 5-й глав, в конце всех остальных глав «Евгения Онегина» неизменно выступает на сцену авторское «я» в той или иной из отмеченных выше форм. Это уже было указано М. А. Рыбниковой («По вопросам композиции», стр. 38), по остроумному выражению которой Пушкин «словно сам самолично задергивает занавес после каждого действия» своего произведения. Ср. хотя бы заключительную строфу 7-й главы, содержащую «запоздалое» вступление в духе пародии на приемы классической эпопеи. Что касается 4-й главы, то здесь, в сущности, наблюдаем то же явление, но только в ослабленной форме. Заключительная строфа этой главы:

Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ блажен, кто предав вере,
Кто, хладный ум угомонив,

и т. д., также представляет собой авторский монолог, обрывающий нить повествования; но он не связан по содержанию ни с самой литературной техникой «романа в стихах», ни с автобиографической темой поэта, как это имеем в других главах. Вполне без авторского «я» обходится только конец 5-й главы, но зато он имеет ту особенность, что граница между 5-й и 6-й главами является единственной, в которой не прерывается ни на мгновение действие романа. Начало 6-й главы («Заметив, что Владимир скрылся») является непосредственным продолжением предыдущего. Ни одна другая глава так не начинается. Здесь мы встречаем или пейзаж (гл. 2, 5, 7), или внутренний монолог героя (гл. 1 и 4¹), в одном случае — диалог, косвенно вво-

¹ «Чем меньше женщину мы любим» и пр. — это, во всяком случае, мысли так же и Евгения, ср. строфу IX: «Так точно думал мой Евгений».

дящий читателя в действие (гл. 3), и в одном случае — автобиографическая тема (гл. 8). Во всем этом заметны усилия Пушкина заставить читателя почувствовать границу главы, переход от одной главы к другой. План «Евгения Онегина», составленный Пушкиным в Болдине в 1830 г., содержащий особое заглавие для каждой главы, — «Хандра», «Поэт», «Барышня» и т. д., — существовавшее одно время у Пушкина намерение «кознить точками или цифрами» выпущенную по первоначальному счету восьмую главу («Странствие»), наконец, самая форма первоначального опубликования романа отдельными главами — все это указывает на большое композиционное значение главы в самом замысле Пушкина. Это была для Пушкина отчетливо ощутимая структурная единица, и он мерил этой единицей самую сущность своего создания.

Но единицей изложения этой темы служила онегинская строфа. В переписке Пушкина разбросано много замечаний, отчетливо свидетельствующих о том, что онегинская строфа была для Пушкина неразрывно связана с самым представлением о процессе писания «Евгения Онегина». В черновике письма Бестужеву 8 февраля 1824 г. читаем: «О моей поэме нечего и думать, она писана строфами едва ли не вольнее строф Дон-Жуана» (Переписка, I, 101). В марте того же года в известном письме, послужившем поводом для его ссылки в Михайловское, Пушкин говорит, что пишет «пестрые строфы романтической поэмы» (Переписка, I, 103). В апреле 1825 г. в письме к брату Пушкин говорит: «А Хмельницкий — моя старинная любовница; я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ю песнь Евгения Онегина» (I, 202). 13 июля 1825 г. Пушкин пишет Вяземскому, что по вопросу о галлицизмах у него есть «строфы три» и в «Евгении Онегине» (I, 236). В марте-апреле 1828 г. в письме к Великопольскому содержится характерная угроза: «Неужели вы захотите со мной поссориться не на шутку и заставить меня, вашего миролюбивого друга, включить неприязненные строфы в 8-ю главу Онегина?» (II, 61). 26 ноября того же года Пушкин пишет Дельвигу из деревни: «Здесь думают, что я приехал набирать строфы в Онегина» (II, 81). Таким образом текст «Евгения Онегина» представлялся его автору с внешней стороны как своеобразный «набор строф», свободно допускающий различные вставные эпизоды в той же строфической оправе. Можно сказать, что если Пушкин думал о теме своего романа

главами, то об изложении этой темы он думал строфами.

За очень редкими исключениями, границы строфы в «Евгении Онегине» совпадают с синтаксическими границами текста. Изредка строфа в «Евгении Онегине» представляет собой одно предложение, например, 1, VIII или 1, XI. В большинстве случаев это — несколько предложений. Но, как правило, строфа в «Евгении Онегине» кончается вместе с последним входящим в нее предложением. Немногочисленные исключения из этого правила только подтверждают его. На весь текст «Евгения Онегина» можно установить всего 11 случаев, когда предложение не кончается вместе с строфой, а захватывает следующую строфу, именно: 3, VII, 3, XXXVIII, 4, XXXII, 5, V, 6, VI, 6, XXX, 6, XLII, 7, XXXI, 7, XLVI, 8, XV и XXXIX. Почти во всех этих случаях получающийся «строфический перенос»¹ связан с определенным стилистическим эффектом, возможным именно вследствие того, что границы строф остаются ощутимыми, несмотря на отсутствие синтаксической границы. Вернее сказать, что в этих случаях синтаксическая граница отсутствует только в формальном смысле, она принудительно вносится в текст строфической границей и заставляет соответствующим образом воспринимать самый текст такого пограничного места. Такова, напр., строфа XXXVIII главы 3-й:

.....Ах — И легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

Слово «упала», являясь последним в длинной цепи сказуемых к слову «Татьяна», отстоящим от него на целые девять строк, приобретает яркую драматическую выразитель-

¹ См. Л. Гроссман, ук. соч., стр. 146—148, глава: «Строфическое enjambement».

ность вследствие того, что оно метрически оторвано от синтаксически связанного с ним и тематически подготавливающего его предшествующего текста и перенесено на «сильное место» новой метрической единицы, где оно, помимо всего, изолировано от остального текста многоточием и абзацем. Даже при мысленном чтении этого места, освобожденного от разного рода декламационных наслоений¹, приходится сделать как бы глубокий вздох перед тем, как прочесть слово «упала». Это находит себе также естественное внешнее выражение в инверсированном порядке слов: «на скамью упала» вместо «упала на скамью». Таким образом, в данном случае строфического переноса видим прямую связь метрической формы и выразительных средств языка в «Евгении Онегине». Несколько по-иному проявляется эта зависимость в 3, VII:

Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,

VIII

И дождалась. Открылись очи;

и т. д. В строгом смысле термина здесь нет переноса, потому что отделенные друг от друга метрической границей элементы текста не являются членами общей, принудительной синтаксической конструкции. После «кого-нибудь» в конце строфы VII могла бы стоять и точка. Но легко убедиться, что экспрессивная сила выражений, находящихся по обе стороны фактически стоящей там запятой, ослабевает по мере того, как мы усиливаем разделительный вес запятой и резче обособляем конец строфы VII и начало строфы VIII. По смыслу данного текста слова «и дождалась» непосредственно связаны в синтаксическом отношении со словом «ждала» в последней строке предшествующей строфы: ждала — и дождалась, как: искал — и нашел, шел — и набрел и т. д. Союз «и» здесь связывает оба

¹ А именно с таким не-декламационным чтением и нужно считаться в анализе объективных фактов поэтического языка. Ср. С. И. Бернштейн, «Стих и декламация», «Русская речь», новая серия I, Л., 1927, стр. 1-41.

предложения отношением действия и другого действия, являющегося завершением, результатом первого¹. Чем более резким мы будем представлять себе синтаксический разрыв между элементами текста по обе стороны запятой, тем более трудно будет удерживать такое значение союза «и» и тем скорее оно будет уступать место повествовательно-эпическому оттенку значения «и», очень частому в «Евгении Онегине» (напр.: «И постепенно в усыпление И чувств и дум впадает он» 8, XXXVII; «И страшно ей, и торопливо Татьяна силится бежать» 5, XIX и мн. др.), но в данном случае решительно не подходящему для понимания текста. Наоборот, чем менее грузной в синтаксическом смысле будет нам представляться данная запятая, тем более выразительными становятся слова «кого-нибудь» и «дождалась», столь значительные для характеристики Татьяны и для действия романа. Особенно интересно, что в данном случае служебное слово «кого-нибудь» приобретает неожиданную экспрессивную силу не столько в результате положения в конце предложения, потому что этот конец оказывается неполным, сколько в силу чисто метрических особенностей своего положения. Если бы после «кого-нибудь» стояла точка, это слово побледнело бы в отношении своей выразительности.

Элементарно-ясным является значение строфического переноса в 8, XV:

..Но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу!..

XVI

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести.

Здесь многоточие после слов «не могу», которые затем повторены в новой строфе, служит изображением эмоционально-повышенной речи, а источником эмоции, в данном случае шуточной, является необходимость новой оговорки по поводу еще одного иностранного слова, оставленного

¹ В ином смысле об «и результативном» говорит академический Словарь русского языка, т. IX, в. 1 (И — идеализироваться), 1935 (редакция Л. В. Щербы), что видно из примеров типа: «Я приказал подавать лошадей к часу, в одно время и выедем» (Чехов).

без перевода (ср. 8, XIV; 1, XXVI и др.). Прозрачным является экспрессивный смысл строфического переноса и в 6, XXX:

Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет,

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает.

Здесь снова наблюдаем драматизацию повествования в результате размещения особенно важного в сюжетном отношении текста по обе стороны метрической границы. В 4, XXXII (Пишите оды, господа, XXXIII Как их писали в мощны годы) перенос предложения в следующую строфу придает концу предшествующей строфы характер запоминающегося забавного афоризма, в особенности в связи с неожиданным разговорным обращением «господа» в конце последнего стиха. В иных случаях эти пограничные явления менее ярки и даже совсем бледны (напр., оба случая в гл. 7). Но в итоге отмеченные случаи строфического переноса, как уже указано выше, только подчеркивают значение строфы, как замкнутой и осязаемой единицы изложения в «Евгении Онегине».

Разобранные случаи переноса предложения в соседнюю строфу связаны еще с той особенностью изложения в «Евгении Онегине», в силу которой новые или вообще сколько-нибудь важные сюжетные мотивы обычно тяготеют к началу строфы. Можно подметить немало случаев, в которых вторая половина строфы занята тем или иным отступлением, замечанием «кстати» и подобным заполняющим материалом для того, чтобы не начинать новую тему с середины строфы и «дотянуть» изложение до метрического перерыва. См., напр., последние четыре стиха в 1, II, последние шесть стихов в 2, II, последние четыре стиха в 2, XVIII и др. Интересным примером, в частности, может служить 4, XLVII. В начальной части этой строфы рисуется обстановка комнаты, в которой обедают Онегин и Ленский. На 8-ой строке описание становится исчерпанным:

Светлый кубок
Еще шипит среди стола.
Вечерняя находит мгла...

Наступает необходимость перейти к дальнейшему рассказу. Но Пушкин не хочет и не может начать диалог Онегина и Ленского с середины строфы. Диалог откладывается до начала следующей строфы, а заключительная часть строфы XLVII заполняется шутливым «а parte» («Люблю я дружеские враки» и пр.), текст которого поставлен в скобки, и лишь в заключительной строке строфы содержится предваряющая диалог ремарка:

Теперь беседуют друзья.

Другой интересный пример того же явления — 3, XXXIX:

В саду служанки, на грядах,
Сбирали ягоду в кустах
И хором по наказу пели
(Наказ, основанный на том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста лукавые не ели,
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!).

Здесь нужно было «дотянуть» до метрического перерыва из-за «Песни девушек», начинающейся после процитированной строфы. В результате снова появляется «а parte» в скобках, притом с грамматической особенностью, выдающей происхождение этого «замечания в сторону», как заполняющего материала, подсказываемого метрической формой. В свое время Шаликов, рецензируя 3-ю главу «Евгения Онегина» в «Дамском журнале», 1827 г., № 21, по поводу стиха: «Наказ, основанный на том», сделал совершенно правильное замечание: «Кажется, надлежало бы, по склонениям слов, так: «Наказ основан был на том» и проч.». Но такое построение превращает цитируемое «замечание в сторону» в самостоятельное предложение. Между тем Пушкин искал здесь материала дополнительного, второстепенного, годного для распространения уже имеющегося предложения до пределов строфы. Это от него требовало метрически невозможного построения: «По наказу, основанному на том» и проч. Представляя себе конец строфы в форме распространения предшествующего текста, Пушкин, разумеется без сознательного намерения, должен был прибегнуть к грамматически неточному обороту, оставшемуся в тексте цитируемой строфы.

Значение строфы, как осязаемой единицы изложения в

«Евгений Онегине», находит себе выражение и в некоторых других особенностях текста романа в стихах. Укажу, напр., на то, что прямая речь, изредка попадающаяся в тексте «Евгения Онегина», в общем не вступает в конфликт с метрическими границами строфы. В особенности монологические эпизоды «Евгения Онегина» гармонично уложены в строфические рамки. Такова классическая вступительная строфа романа, далее пространные монологи Онегина в 4-й главе и Татьяны в 8-й, начинающиеся не с первой строки строфы, а после вступительных ремарок автора, но заканчивающиеся вместе с концом строфы, см. 4, XVI и 8, XLVII. Ср. такое же соотношение в 6, XXI-XXII (стихи Ленского). В меньшей степени это относится к диалогам. Здесь есть случаи совпадения конца строфы с переходом реплики от одного действующего лица к другому, напр., 3, I; 3, XVII; 3, XXXIV; реже случается и обратное, то есть возобновление речи того же действующего лица с новой строфой, напр., 3, V. С другой стороны, диалог в «Евгении Онегине» иногда ведется такими обрывистыми и короткими репликами, что метрические границы строфы здесь становятся совершенно не при чем, напр., 8, XVII-XVIII.

То обстоятельство, что рассказ в «Евгении Онегине» ведется «строфами», а каждая новая строфа потенциально является местом нового поворота темы, естественно сказывается и на некоторых лексических явлениях начала строфы. Одним из явлений такого рода нужно считать анафорические начала строф, напр., 1, X-XI-XII (Как рано мог он лицемерить — Как он умел казаться новым — Как рано мог уж он тревожить); 8, XXIV-XXV-XXVI (Тут был однако цвет столицы — Тут был на эпиграммы падкий — Тут был Проласов, заслуживший и пр.). Этого рода местоименные, как их можно было бы назвать, анафоры являются выражением того, что с новой строфой в излагаемом предмете отмечается какая-нибудь новая сторона, новая подробность и т. д. Менее выразительны в этом отношении анафоры типа «Мой бедный Ленский!» в 7, VIII, и 7, XI, имеющие преимущественно эмоционально-декламационное наполнение. Вообще же следует сказать, что анафора в тексте «Евгения Онегина» характеризует в большей степени не взаимные отношения между строфами, а внутривофические членения, о чем будет сказано подробнее в своем месте.

С другой стороны, заметной особенностью начала строфы являются частые в нем обращения, знаменующие пе-

реломные моменты изложения, переходы от повествовательных эпизодов к автобиографическим и пр. Напр., «Волшебный край!» 1, XVIII; «Мои богини! Что вы? Где вы?» 1, XIX; «Друзья мои, что ж толку в этом?» 3, XIII; «Татьяна, милая Татьяна!» 3, XV; «Певец Пиров и грусти томной» 3, XXX; «Вы согласитесь, мой читатель», 4, XVIII; «Гм! Гм! Читатель благородный» 4, XX; «И вы, читатель благосклонный» 7, V; «Кто б ни был ты, о мой читатель» 8, XLIX и др. Как видно из этих примеров, в большинстве случаев эти обращения в первой строке строфы связаны с переходом к авторским темам, в их чисто литературном аспекте (обращения к читателю), или же в собственно-автобиографическом. Иногда можно проследить, как постепенно подготавливается переход от одного аспекта авторского «я» к другому, как, напр., под узаконенными повествовательными традициями обликом «я рассказывающего», «я литературного», вдруг вырастает самостоятельная автобиографическая тема поэта, придавая с началом новой строфы новое значение первому лицу местоимения. См., напр., переход от 1, XXIX к 1, XXX и сл. В первой из названных строф заключительные строки:

Я это потому пишу,
Что уж давно я не грешу

являются всецело еще связанными с обращением от автора-рассказчика к «супругам» и «маменькам», которое заполняет начало строфы. Но в следующей строфе:

Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!

и дальнейших, кончая XXXIV, «я» выступает уже в собственно-автобиографическом значении. То же можно подметить в 8, XLVIII, 8, XLIX, 1, XVIII-1, XIX и др. Интересен в этом отношении переход от 3, XIV к 3, XV («Перескажу простые речи — Татьяна, милая Татьяна»), обнаруживающий тесную внутреннюю связь между автобиографической темой поэта и темой автора — участника событий романа, активно переживающего судьбу героини.

Следует далее отметить, что в очень большом числе случаев строфы «Евгения Онегина» начинаются союзами, наречиями, частицами и другими словами с противитель-

ным, соединительным или заключительным значением, наглядно демонстрирующим точки преломления тематической кривой «романа в стихах». Таковы, напр., строфы с начальным «так», следующие после строфы или ряда строф с прямой речью, внутренним монологом и пр.: «Так думал молодой повеса» 1, II; «Так точно думал мой Евгений» 4, IX; «Так проповедовал Евгений» 4, XVII; «Так он писал темно и вяло» 6, XXIII. Строфы с частицей «же» в первом стихе: «Когда же юности мятежной Пришла Евгению пора» 1, IV; «Когда ж, и где, в какой пустыне, Безумец, их забудешь ты?» 1, XXXI; «Что ж мой Онегин?» 1, XXXV; «За что ж виновнее Татьяна?» 3, XXIV; «Кого ж любить? кому же верить?» 4, XXII; «Что ж? Тайну прелесть находила И в самом ужасе она» 5, VII; «И что ж? Глаза его читали, Но мысли были далеко» 8, XXXVI. Как видим, в большинстве случаев здесь вопросительная конструкция. Строфы с начальным «но» — их очень много, укажу лишь несколько примеров: «Но, шумом бала утомленный...» и пр. 1, XXXVI; «Но дружбы нет и той меж нами» 2, XIV; «Но чаще занимали страсти Умы пустынных моих» 2, XVII; «Но муж ее любил сердечно» 2, XXXIV; «Но день протек и нет ответа» 3, XXXVI; «Но получив послажье Тани, Онегин живо тронут был» 4, XI; «Но изменяет пенной шумной Оно желудку моему» 4, XLVI; «Но вот багряною рукою...» 5, XXV; «Но чай несут: девицы чинно...» 5, XXXVII; «Но что бы ни было, читатель» 6, XL; «Но в них не видно перемены» 7, XLV; «Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана» 8, XI; «Но те, которым в дружной встрече Я строфы первые читал» 8, LI и мн. др. Очень много строф с начальными «и», «вот», «и вот», «меж тем», «а», «зато», «итак», напр.: «И снится чудный сон Татьяне» 5, XI; «Вот наш герой подъехал к сениям» 1, XXVIII; «И вот ввели в семью чужую» 3, XIX; «Меж тем Онегина явленье...» 3, VI; «А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел» 6, XXXVIII; «Зато любовь красавиц нежных Надежней дружбы и родства» 4, XXI; «Итак, она звалась Татьяной» 2, XXV и т. д. Обилие таких слов, означающих переход к новой теме по связи или по противопоставлению с предыдущей, заставляет искать их привычным взором и там, где их нет, и соответствующим образом воспринимать те места романа, в которых подобный переход лексически не выражен и дан только метрически, напр.: 1, XX, 1, XXXIV, 6, XXVI, 7, XXX и др.

Явления, характеризующие границы строфы в «Евгении Онегине», естественно, одновременно характеризуют первый и последний из тех четырех внутренних разделов, на которые распадается онегинская строфа. Но у этих разделов есть также свои положительные метрические приметы и своя специфическая связь с формами речи, употребляемыми в романе. Что касается первого из этих разделов, т. е. первого четверостишия, выделяющегося в онегинской строфе и построенного на перекрестных рифмах, то, как показывает сплошной просмотр текста, оно менее всех прочих разделов онегинской строфы склонно вступать в противоречие с синтаксическими границами и допускает минимальное количество построений, которые, по аналогии с предыдущим, следовало бы называть «внутристрофным» переносом. Вообще для учета соотношений между метрическими и синтаксическими периодами в «Евгении Онегине» следует считаться с тремя типами построений: 1) Метрические границы раздела полностью совпадают с синтаксическим членением речи, напр.:

В свою деревню в ту же пору
 Помещик новый прискакал,
 И столь же строгому разбору
 В соседстве повод подавал (2, VI).

2) Предложение продолжается и после метрического периода, но связь частей предложения, разделенных метрической границей, не является принудительной. Речь идет о таких предложениях, которые могли бы быть закончены вместе с метрическим периодом, но имеют дополнительные части, синтаксически легко отделяющиеся, напр. обособления, самостоятельные части слитного или сложного предложения и т. п. Напр.:

Латынь из моды вышла ныне:
 Так если правду вам сказать,
 Он знал довольно по-латыне,
 Чтоб эпиграфы разбирать,
 Потолковать об Ювенале,
 В конце письма поставить vale,

и т. д., 1, VI. Здесь в конце четвертого стиха предложение могло бы быть оконченным. То обстоятельство, что фактически предложение продолжается посредством добавления расчлененных однородных членов и далее (стихи 7-8)

вступает в сочинительную связь с другим предложением, не создает никакого противоречия между метром и синтаксисом. Но сама метрическая граница теряет свой замкнутый характер, становится как бы открытым звеном цепи, к которому могут быть присоединены другие самостоятельные звенья. 3) Предложение не кончается и синтаксически не может быть окончено вместе с границей метрического периода, потому что принудительно требует продолжения. Здесь возможны различные частные случаи. Распространенным является обычный стиховой перенос, в результате которого в разные стихи, в нашем случае — в стихи, находящиеся в разных разделах строфы, попадают слова из одного словосочетания, напр.:

«Ужели», — думает Евгений: —
«Ужель она? Но точно.. Нет..
Как! из глуши степных селений»..
И неотвязчивый лорнет
Он обращает поминутно

и пр., 8, XVII. Разумеется, теснота связи членов данного словосочетания может быть различной. Ср., напр.:

Татьяна в лес; медведь за нею;
Снег рыхлый по колено ей;
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей
Златые серьги вырвет с силой

и пр., 5, XIV. Словосочетание «обращает лорнет» является гораздо более тесным, чем «вырвет из ушей» или «серьги из ушей»¹, но важно то, что в обоих случаях «лорнет» и «из ушей» принудительно требуют продолжения и предложение не может быть окончено на четвертой строке. Слова одного словосочетания могут быть отделены и несколькими строками, напр., 6, IV:

Вперед, вперед, моя история!
Лицо нас новое зовет.
В пяти верстах от Красногорья,
Деревни Ленского, живет
И здравствует еще донныне
В философической пустыне
Зарецкий, некогда буян,

и пр. Но есть и такие случаи, где никакого переноса, как специфического явления стихосложения, не существует, но

¹ Ср. напр. у Пешковского «Русский синтаксис в научном освещении», изд. 5, 1935, стр. 255 и след. о различии между слабым и сильным управлением.

тем не менее принудительно связанные между собой члены предложения оказываются в разных разделах строфы. Это случается там, где соответствующие синтаксические единицы раздвигаются вставными обособлениями, анафорическими репризами и пр., напр.:

В те дни, когда в садах Лицея
 Я безмятежно расцветал,
 Читал охотно Апулея,
 А Цицерона не читал,
 В те дни, в таинственных долинах,
 Весной, при кликах лебединых,
 Близ вод, сиявших в тишине,
 Являться Муза стала мне (8, I).

Замкнутость метрического периода даже поддержана здесь анафорой «в те дни» в пятом стихе, но предложение принудительно требует продолжения и заканчивается только на 8-м стихе. По отношению ко всем случаям, в которых предложение не кончается с границей метрического периода, независимо от частных разновидностей, я буду ниже пользоваться термином «внутристрофный перенос», с той, однако, оговоркой, что здесь перенос вовсе не всегда означает в буквальном смысле перенос из стиха в стих, enjambement.

Как уже сказано, первое четверостишие онегинской строфы обнаруживает стремление к возможно более тесному согласованию метрических и синтаксических границ. Соответствующие данные по отношению ко всему основному тексту «Евгения Онегина» можно представить в виде следующей таблицы:

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I.	42	30	32	31	29	26	36	34	260
II.	7	2	5	—	4	5	4	5	32
III.	5	8	4	12	9	13	12	12	75 ¹

Римские цифры I. II. III. в этой таблице означают установленные выше три основные категории метрико-синтаксических соотношений внутри периода, заглавные араб-

¹ При повторном пересчете у меня получились незначительные, в пределах двух-трех единиц, колебания этих итогов, что свидетельствует о возможности разного толкования отдельных частных случаев, в первую очередь, конечно, в пределах первых двух категорий. Во всяком случае, считаю нужным предупредить, что не придаю приведенным цифровым данным никакого специально-математического значения и толкую их исключительно как симптоматические признаки определенной тенденции.

ские — обозначают главу. Таблица свидетельствует о решительном преобладании совпадающих построений над переносными. Интересным является крайне редкое употребление построений типа II, с совпадающим, но «открытым» концом периода. Очевидно, самая природа первого четверостишия требует замкнутого метрико-синтаксического построения. Любопытным косвенным подтверждением наблюдаемому явлению могут служить следующие замечания Б. Томашевского относительно фрагментов сожженной десятой главы «Евгения Онегина», сохранившихся преимущественно в виде начальных четверостиший ряда строф¹. «Вследствие особенностей синтаксической структуры большей части онегинских строф, — говорит Томашевский, — начальное четверостишие обладает обычно законченностью как грамматической, так и тематической. Обычно подобное четверостишие является как бы кратким изложением содержания всей строфы. Таким образом, если раскрыть «Онегина» на любой странице и начать читать подряд только первые четверостишия строф, часто получается большая связность и стройность, как будто мы читаем цельное стихотворение без всяких пропусков» («Литературное наследство», кн. 16—18, стр. 386). Этим Томашевский объясняет, почему, шифруя текст десятой главы, Пушкин ограничился преимущественно записью именно первых четырех строк каждой строфы. Общее впечатление специфических качеств первого четверостишия подтверждается сравнением приведенных данных с данными по второму четверостишию онегинской строфы. Как показывает следующая таблица, совпадающее построение остается преобладающим и во втором четверостишии, но значительно повышается число переносных построений (открытые концы периода и здесь являются относительно редкими, хотя их и больше несколько, чем в первом четверостишии).

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I.	25	21	20	29	21	25	26	20	187
II.	5	2	5	2	6	5	10	10	45
III.	24	17	16	12	15	14	16	20	134

Иногда число переносных построений оказывается почти равным (гл. 1) или даже просто равным (гл. 8) числу по-

¹ Цитируемые замечания, разумеется, не следует понимать в каком-то абсолютном смысле. Это не «закон», а верно подмеченная тенденция, хотя бы она проявлялась отчетливо только в отдельных случаях.

строений совпадающих «замкнутых». Все же последние нигде не остаются в меньшинстве, тем более, если объединить их с «открытыми». Нужно также отметить, что размер колебаний в исследуемых соотношениях по главам в общем не велик как в первом, так и во втором четверостишии, так что мы действительно имеем здесь дело с явлением типичным и объективным. Обратимся теперь к более детальному ознакомлению с фактами, представляемыми как совпадающими, так и переносными построениями в пределах первых двух четверостиший онегинской строфы.

Синтаксическая законченность большинства первых и вторых четверостиший в «Евгении Онегине» находит свое выражение не только в интонационной паузе, которой заканчиваются эти четверостишия и которая обозначается соответствующими знаками препинания, но также в особых формах организации речи внутри четверостиший. Не требует пространных пояснений и иллюстраций то очевидное обстоятельство, что ни первое, ни второе четверостишия в «Евгении Онегине» почти никогда не представляют собой простого предложения в чистом виде, то есть без однородных и обособленных членов. В качестве исключительно редких примеров такого простого предложения, заполняющего четверостишие целиком, можно привести 5, XXV:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.

Другой пример — 7, II:

С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны,
На лоне сельской тишины!

В подавляющем большинстве случаев отдельные четверостишия в «Евгении Онегине» представляют собой слитные или сложные предложения, причем явное меньшинство четверостиший заключает в себе больше одного предложения. Если исключить диалогические места, где дробление текста на мелкие предложения вполне естественно, то обычно распадением четверостишия на несколько предложений связывается с интонационным и лексическим параллелизмом, напр. 4, XXII:

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?

Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Кто клеветы про нас не сеет?
Кто нас заботливо лелеет?
Кому порок наш не беда?
Кто не наскучит никогда?

Примеры этого рода хорошо иллюстрируют условность разграничения между сложным предложением и цепью последовательно развертывающихся самостоятельных предложений. В отдельных случаях находим внутри четверостиший и более четкие дробления, напр. 1, III:

Судьба Евгения хранила.
Сперва Madame за ним ходила,
Потом Monsieur ее сменил;
Ребенок был резов, но мил.

Такова пунктуация белой рукописи. В печатной редакции после «хранила» — двоеточие, после «сменил» — точка. Ср. 3, XXXII:

К плечу головушкой склонилась.
Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча.

В целом «Евгений Онегин» содержит очень немного четверостиший, внутри которых имеются бесспорные, резкие деления на несколько самостоятельных предложений. Типичным является четверостишие, равное предложению, но такому, в котором имеются внутренние членения, внешне выражающиеся в отделительных или соединительных интонациях и в употреблении союзов.

Характерными являются четверостишия с союзами в завершительной четвертой строке, в особенности — с союзами в начале четвертой строки, вроде:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант,
И то, что мы назвали франт. (1, XXV)

Ср.

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил. (2, XXXVII)

Ср. еще при нескольких предложениях в четверостишии:

Вот пистолеты уж блеснули.
Гремит о шомпол молоток.
В граненый ствол уходят пули,
И щелкнул в первый раз курок. (6, XXIX)

Ср. с другими союзами: «Владимир и писал бы оды, Да Ольга не читала их» 4, XXXIV; «Во всем ей веровал беспечно, А сам в халате ел и пил» 2, XXXIV; «Но в персях то же трепетанье, И не проходит жар ланит, Но ярче, ярче лишь горит» 3, XL, и мн. др. Во всех подобных случаях союзы, помимо своей собственной синтаксической функции связывания предложений или отдельных членов предложения, несут на себе также особую функцию, которую можно было бы назвать мелодической и которая состоит в том, что словесными средствами подчеркивается определенное метрическое движение. Будучи употреблены на границе метрического периода, союзы придают этому периоду характер завершенности, замкнутости, исчерпанности. Это значение исчерпанности подчиняет себе разные смысловые оттенки того или иного союза и наслаивается на них в качестве своеобразного стихотворного, поэтического акцента, иногда заглушающего собственное значение союза. В ряде случаев наблюдаем гармонию между этим поэтическим акцентом исчерпанности и собственным значением союза, напр., когда союз присоединяет к предложению его последнее звено, однородное в том или ином отношении с предшествующими, и потому связан со смысловым оттенком предела, конца. Такое значение свойственно, напр., союзу «и», когда он присоединяет последний момент в последовательном излагаемом ходе событий и мыслей. Ср. 1, III:

Служив отлично благородно,
Долгами ждал его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.

Здесь мелодическое движение исчерпанности находит себе полное соответствие в смысловом оттенке союза, который, находясь перед последним из сказуемых, указывает, что последовательно описанные действия пришли к концу, исчерпаны. Это, в частности, поддержано словом «наконец» в четвертой строке и сменой несовершенного вида глаголов («жил», «давал») совершенным («промотался»). Такое же соответствие мелодики и смысла встречаем при «и» в начале последнего члена перечисления, напр., 2, II:

Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах.

Здесь союз «и», находясь перед последним членом перечисления, также имеет объективное замыкающее значение.

Легко, однако, заметить, что самое появление «и» в данном контексте подсказано не столько объективным, вещественным содержанием предложения, сколько метрической формой, и именно — привычкой вносить значение исчерпанности в заключительный стих четверостиший онегинской строфы. Ведь на самом деле приведенные четыре строки вовсе не исчерпывают предполагаемую реальную обстановку барского дома, в котором поселился Онегин, и показывают ее только отдельными мазками. В обычном повествовательном строе речи «и» здесь было бы лишним и противоречащим замыслу. Ср. «Египетские ночи», гл. I: «Картины, мраморные статуи, бронзы, дорогие игрушки, расставленные на готических этажерках, — поразили его». Ср. в «Арапе Петра Великого», гл. II: «Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой стихии над сопротивлением стихий». Приведу еще пример такого же соединения без союза «и» сказуемых из «Пиковой дамы», гл. VI: «Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал проигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал лишний угол, загигаемый рассеянной рукой». Итак, замыкающее «и» в данном случае, не противореча метру, противоречит описываемой реальности.

Но гораздо чаще наблюдаем конфликт между собственным значением союза и описанным тяготением его к экспрессии замкнутости, исчерпанности. Эти противоречия очень существенны для общего строя речи в «Евгении Онегине». Напр., в 2,XXXIII:

Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью,
И говорила на распев;

мы не затруднились бы воспринять «и» четвертого стиха в указанном выше «замыкающем» смысле, как союз, присоединяющий последний член перечисления, если бы не дальнейший текст:

Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос; —

который показывает, что в первом четверостишии не три равноправных предложения (писывала — звала — говорила),

как может показаться, если следовать инерции метра, и что на самом деле два последние из этих трех предложений (звала — говорила) представляют несколько более тесное единство, образуя отдельное замкнутое звено в цепи предложений, из которых состоит данная строфа: писывала — звала и говорила — носила — умела. Попытка придать этому соединительному «и» значение замыкающего, подсказываемая привычным метрическим восприятием, могла бы в данном случае исказить естественную интонацию строфы, создать несуществующий на деле разрыв между первым и вторым четверостишиями.

Тем не менее интонация исчерпанности, законченности является совершенно неотделимой от текста во многих таких случаях, где со стороны собственно значения можно констатировать лишь обычное соединительное значение союза «и», связывающее всего два синтаксических члена, т. е. не имеющее объективного оттенка перечислительного или замыкающего союза. Ср. построения, вроде: «Блистал Фонвизин друг свободы, И переимчивый Княжнин» 1, XVIII¹; «Верней нет места для признаний И для вручения письма» 1, XXIX; «Но та, сестры не замечая, В постели с книгою лежит, За листом лист перебирая, И ничего не говорит» 5, XXII; «Был жертвой бурных заблуждений И необузданных страстей» 4, IX; «Меж тем Онегина явленья У Лариных произвело На всех большое впечатленье И всех соседей развлекло» 3, VI; «Старик Державин нас заметил И, в гроб сходя, благословил» 8, II, и т. д. Во всех этих

¹ «Блистал» вместо логически ожидаемого «блистали» могло бы дать повод для усмотрения в данном случае в значении союза «и» особого «присоединительного» оттенка, заключающегося, по словам академического Словаря русского языка (там же, стр. 4), в том, что союз «присоединяет тот или иной синтаксический член, который не имелся в виду в начале предшествующего». Разницу между обычным соединительным и «присоединительным» значением «и» Словарь иллюстрирует таким примером из «Белы» Лермонтова: «На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка (при соединительном «и» можно было бы ожидать: «на нем были»)). Мне кажется, что правильность подобного иллюстрирования «присоединительного» значения «и» можно оспорить. Не проще ли в подобном единственном числе сказуемого при нескольких подлежащих видеть обычное для живой разговорной речи согласование с ближайшим из нескольких членов, само по себе еще ничего не говорящее о том, имелся в виду или нет присоединяемый член в начале предшествующего? Ср. толкования значений присоединительного «и» в «Толковом словаре русского языка» под ред. проф. Д. Н. Ушакова, т. I, стр. 1123-1124.

примерах сочетание союза «и» в начале четвертой строки с содержащимся в той же строке концом метрического периода придает предложению, заключенному в рамки четверостишия, экспрессивный оттенок законченности, исчерпанности, такого изложения, которое доведено до последнего важного пункта. Четвертый стих здесь является как бы ожидаемым завершительным штрихом в картине или характеристике, заполняющим уже заранее отведенное для него языковое пространство. Вот почему восприятие текста «Евгения Онегина» постоянно ищет повода углубить, осложнить логический и синтаксический переход к четвертому стиху от предыдущих, словно для того, чтобы создать известное отталкивание, разбег для усвоения замыкающего стиха и вследствие этого сильнее почувствовать его замыкающий характер. В стихах: «Ее (т. е. жизни) ничтожность разумею И мало к ней привязан я» 2, XXXIX, союз «и» в четвертом стихе воспринимается как присоединительный, т. е. как такой, при помощи которого к предыдущему добавляется следствие из него, приблизительно в значении: «а потому». В 1, XXXIV: «Держу я счастливое стремя... И ножку чувствую в руках», — тот же союз кажется приблизительно равным по значению: «и благодаря этому», «и потому». Вполне отчетливо такое значение союза «и» в 2, IV: «Ярем он барщины старинной Оброком легким заменил; И раб судьбу благословил»¹. Тот факт, что в тексте это вовсе не всегда прямо и наглядно выражено, что мыслимые логические звенья изложения не навязываются читателю, а представляются часто лишь возможностями, извлекаемыми из противопоставления метра и синтаксиса, как раз и делает язык «Евгения Онегина» таким свежим и острым, отчетливым и запоминающимся. Полевой мимоходом сказал об «Евгении Онегине», что это будет «поэтический Лабрюэр», «рудник для эпитафий»². Вследствие этой отточенности и законченности текста у метрических концовок роман Пушкина действительно всегда «хочется» цитировать, его «хочется» знать наизусть. Ср. интересную заметку в записной

¹ С этой точки зрения цензурная замена прижизненных изданий: «Мужик судьбу благословил» искажала текст романа не только с идеологической стороны, но и со стороны метрики и языка.

² «Московский телеграф», 1830, № 6, стр. 241. Выражение «рудник для эпитафий» повторено в применении к «Горю от ума» Белинским в его статье об «Евгении Онегине», «Отеч. зап.», 1844, т. 37.

книжке Блока: «Запомнить перечитыванье «Онегина». «Онегина» целиком следует выучить наизусть» (Записные книжки Ал. Блока, 1930, стр. 85).

VI

Теснота связи языкового материала внутри четверостиший и замкнутый характер последних иллюстрируются и многими другими явлениями в языке «Евгения Онегина». Так, напр., в ряде случаев метрические границы сжимают в одно стройное целое материал, заключающий те или иные синтаксические противоречия, которые в обычной книжной речи были бы нетерпимы, но в тексте «Евгения Онегина», наоборот, приобретают часто даже особую выразительность, представляясь поэтическим перерождением обиходной, спонтанной и живой речи. Примером может служить 2, II:

Почтенный замок был построен,
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен,
Во вкусе умной старины.

Параллелизм причастного предиката при связке в первом из заключенных здесь предложений (был построен) с предикатами, выраженными прилагательными (прочен и спокоен) и предложной конструкцией (во вкусе) в двух последних предложениях, создает несоответствие между ними со стороны видового значения. Видовое значение предикатов в третьей и четвертой строках можно назвать перфективным — здесь нечто изображено в своих постоянно пребывающих признаках, как результат процесса, который сам не показан. По существу, конечно, и выражение «был построен» вовсе не обнаруживает желаний автора указать на самый процесс постройки замка, и о постройке говорится только как о результате известного процесса. Но это затемнено вследствие выбора противоречивых формальных средств: связка «был» при краткой форме причастия мешает воспринять последнее в отвлечении от значения прошедшего времени, что является необходимым условием перфективности¹. В метрической оправе начального четверостишия онегинской строфы это противоречие, являющее-

¹ Ссылка на то, что «построен» для пушкинского времени может служить, в качестве «усечения», эквивалентном нашему «построенный» или «построенным», здесь, конечно, была бы неуместна.

ся таковым только с точки зрения логически расчлененной книжного синтаксиса, может служить примером поэтической переработки средств живого, свободного и непринужденного языкового общения.

Разного рода мелкие отклонения от стандартной схемы книжного синтаксиса в пределах одного или двух четверостиший подряд встречаются в тексте «Евгения Онегина» довольно часто. Приведу еще два-три примера. В начальной строфе романа вторая строка («Когда не в шутку занемог») представляет невозможное в книжной речи опущение подлежащего. В начальном четверостишии второй строфы романа, если рассуждать с точки зрения правил книжного синтаксиса и в его терминологии, приложение отделено от подлежащего обособленным деепричастным оборотом, что создает совершенно своеобразную конструкцию. В 3, XIV инерция метрической формы позволяет автору, по мере отхода от первого стиха, содержащего предикат («перескажу»), так далеко отойти от его вещественного значения, что прямыми дополнениями при «перескажу» оказываются не только «детей условленные встречи», но также «разлука» и даже «слезы примиренья». Вслед за этим читаем: «Поссорю вновь», причем прямое дополнение к «Поссорю» выясняется лишь из следующей строки: «Я поведу их под венец». На всех подобных фактах, открывающихся в тексте «Евгения Онегина» лишь при очень осторожном, преднамеренном его чтении, сказываются особые права поэтического синтаксиса, пока еще недостаточно изученные, но требующие своего изучения в непрерывной связи с анализом метрической формы.

Одним из типических построений для заключительного стиха четверостишия следует признать заполнение этой строки обособленным оборотом, часто содержащим приложение. Напр., «Съезжались недруги и други, Охотники до похорон» 1, LIII, «Читаю только старой няни, Подруге юности моей» 4, XXXV, «Близ Ольги в думу погрузился, Довольный мщением своим» 6, I, «Но ей Не хорошо на новоселье, Привыкшей к горнице своей» 7, XLIII и т. д. Любопытно обособленное приложение, вступающее в противоречие с формами согласования, в 2, XXXIV:

Под вечер иногда сходилась
Соседей добрая семья,
Нецеремонные друзья...

Далее необходимо указать на частые случаи бессоюзных перечислительных конструкций, при которых внутренняя

связь материала поддерживается параллелизмом между членами перечисления, напр:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья (1, LIV)

Необыкновенно выразительными являются многочисленными в «Евгении Онегине» бессоюзные перечислительные фигуры внутри четвертой строки четверостишия, типа: «Его душа была согрета Приветом друга, лаской дев» 2, VII, «Детей условленные встречи У старых лип, у ручейка» 3, XIV, «Она бесчувственно-покорна; Не шевельнется, недохнет» 5, XV, «Какое томное волнение В моей душе, в моей крови!» 7, II, «Взгляну на дом, на этот сад» 7, XVI, «Стихи без меры, по преданью, В знак дружбы верной внесены, Уменьшены, продолжены» 4, XXVIII, «Ямщик сидит на облучке В тулупе, в красном кушаке» 5, II, «Играла жизнь, кипела кровь» 6, XXXII, «За полку книг, за дикий сад» 8, XLVI и др. В ближайшем родстве с подобными параллелизмами стоят бессоюзные сочетания типа: «Бранятся бабы, кучера» 7, XXXII. Здесь мы опять касаемся недостаточно изученной области специфических законов поэтического синтаксиса, о которых я надеюсь сказать кое-что в другом месте¹.

Вряд ли нужно пространно говорить о значении анафоры, как явления, поддерживающего метрическую целостность периода и по существу представляющего собой внешнее выражение этой целостности. Виды внутрострофных анафор в «Евгении Онегине» очень разнообразны. В редких случаях анафора захватывает все четверостишие целиком или выходит за границы четверостишия. Таковы анафоры: в третьем четверостишии 7, XIX — четыре стиха подряд начинаются союзом «и», в 8, XXV, где семь стихов подряд начинаются предлогом «на», в 3, XVI три последних стиха первого четверостишия начинаются подряд союзом «и». То же имеем во втором четверостишии 8, XXIX и в третьем четверостишии 2, XI. Далее следуют многочисленные анафоры, объединяющие отдельные моменты разных членений

¹ Сознательно, чтобы не усложнять свою тему, оставляю без рассмотрения вопрос об особых ритмических эффектах, зависящих от разного ритмического построения подробных перечислительных фигур, напр, от того, делится ли данный стих мужской или женской цезурой, ровно пополам или на неравные части и т. д.

онегинской строфы, напр.: первый и пятый стих, пятый и девятый стих и т. п., в самых различных комбинациях. Примерами могут служить: 2, VIII («Он верил» в начале первого и пятого стихов), 4, XIII («Когда бы» — «Когда б» в первом, третьем и пятом стихах), 1, XXIII («Всё» в начале стихов пятого, девятого, тринадцатого), далее 4, XXII, 4, XXVII, 7, XLV, 8, XXXII, и мн. др. Особым типом следует признать анафоры, представляющие собой разные формы того же слова, напр.: «И вы, красотики молодые — И вас покинул мой Евгений», 1, XLIII, «Тому уж нет очарований, Того змия воспоминаний, Того раскаянье грызет», 1, XLII, и т. п. Многочисленны в «Евгении Онегине» случаи, представляющие собой соединение анафоры с параллелизмом, напр.: «О сенокосе, о вине, О псарне, о своей родне» 2, XI, «Он полетел, он у крыльца, Он с трепетом к княгине входит» 8, XXII, «Благодарю за наслажденья, За грусть, за милые мученья, За шум, за бури, за пиры, За все, за все твои дары» 6, XLV. Ср. «ни» в 5, XXII и мн. др.

Теснота и стойкость внутренних метрических членов строфы ярко характеризуются также в параллельных построениях типа: «Откажут — мигом утешался; Изменят — рад был отдохнуть» 4, X, ср. «Он знак подаст: и все хлопчут; Он пьет: все пьют и все кричат» и пр. 5, XVIII. Не редкость встретить и «заполняющий» материал в виде предложений, побочных замечаний и т. п., точно так же, как это наблюдалось при анализе построения строфы в целом. См. употребление авторских скобок в первом четверостишии 6, XXIII, в четвертой строке 8, XXXII. Ср. вводный стих третьего четверостишия в 5, XXXVI: «И, кстати, я замечу в скобках, Что речь веду в моих строфах» и пр. Классическим примером картинного заполнения метрического пространства являются стихи 3-4 в 1, XVI: «Морозной пылью сѣребрится Его бобровый воротник». Интересными являются также несколько случаев, в которых параллельное построение синтаксических членов обрывается на замыкающей строке четверостишия и, миновав эту метрическую границу, появляется снова уже в следующем метрическом периоде. См. особенно 5, XVII:

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница в присядку пляшет

и т. п. В четвертой строке, тесно примыкающей к третьей, анафорическое «вот» отсутствует, но оно снова появляется, по миновании метрической границы, уже в пятом стихе.

Всему сказанному о единстве и замкнутости метрического периода нисколько, разумеется, не противоречит большое число переносов между первыми двумя четверостишиями, а также между вторым четверостишием и третьим. В подавляющем большинстве случаев внутрострофные переносы тесно связаны с различными стилистическими эффектами и особыми заданиями изложения. Приведу несколько наиболее интересных случаев этого рода. Очень часто внутрострофный перенос связан с резким переломом в тоне изложения. Этот перелом является тем сильнее выраженным, что создаваемое им несовпадение синтаксических и метрических границ значительно повышает осязаемость последних и останавливает, замедляет внимание на переломном моменте. Ср., напр. 2, XXXVIII:

И там же надписью печальной
Отца и матери, в слезах,
Почтил он прах патриархальный...
Увы, на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья

и пр. Здесь перенос мотивирован многоточием и восклицанием «увы!» Многоточие является одним из самых примитивных и в то же время самых естественных способов нарушения метрической границы, ср.: «Все в Ольге... но любовью роман» и пр. 2, XXIII, «Мой модный дом и вечера... Что в них?» 8, XLVI и др. Но восклицательные обороты могут иметь и иные синтаксические связи. Ср. 3, VIII:

И дождалась. Открылись очи;
Она сказала: это он!
Увы! теперь и дни, и ночи,
И жаркий, одинокий сон,
Всё полно им...

Здесь перенос является следствием не столько самого восклицания «увы!», сколько тесно с ним связанного перечислительно-разделительного предложения, отмеченного большой эмоциональной напряженностью: и дни — и ночи — и — жаркий — одинокий — сон, и далее обобщающее подлежащее «всё» в начале нового метрического периода. Ср. такое же «всё» после переноса в 2, XV, строка 5. В 7, XIII то же восклицание «увы» выступает в переносе в сое-

динении с обособленными приложениями, которые даны параллелизмами:

Увы! подруга стольких лет,
Ее голубка молодая,
Ее наперсница родная,
Судьбою вдалеку занесена,
С ней навсегда разлучена.

Подчеркнутая напряженность, драматичность изложения, достигаемые при посредстве внутрислоговых переносов, особенно хорошо иллюстрируются строфами, в которых перенос является основным принципом связи метрических периодов, соединяя не только четверостишия, но и отдельные стихи. Напр., 5, XXI:

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестершимый крик
Раздался..

В этих стихах намеренно стерты все метрические границы, вплоть до границ между отдельными стихами. Это не может не быть результатом сознательного стремления найти соответствующие внешние средства для содержания данного места, в котором описывается кульминационный момент сна Татьяны, заставляющий ее в ужасе проснуться. В 6, III внутрислоговый перенос между первым и вторым четверостишием находит свое продолжение в двух подряд стиховых переносах, также представляющих собою соответствие тому взволнованному и тревожному состоянию Татьяны, о котором здесь идет речь:

До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее ревнивая тоска

и т. д. Отмечу далее частые ретардации на местоименных и наречных словах, которые приобретают в переносах особую силу; напр.: «Прямо перед ней, Блестящая взорами, Евгений» 3, XLI, «Позвольте: может быть, угодно Теперь узнать вам от меня, Что значат именно родные» 4, XX, «Когда ж падающая звезда По небу темному летела И рассыпалась, — тогда В смятении Таня торопилась» 5, VI, «И для Татьяны наконец Его с разрозненной Мальвиной» и пр. 5, XXIII, «В одно собрание Он едет; лишь вошел.. ему Она навстречу» 8, XXXII, «Дверь отворил он. Что ж его С такою силой поражает» 8, XL, «Стоит Исто-

мина; она, Одной ногой касаясь пола» и др. 1, XX. Другим типическим явлением можно считать отнесение особенно важного, значительного или выразительного слова в следующую строку по окончании метрического периода (то есть в пятую или в девятую), напр., 6, XXXVI:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увяли

Ср. на том же месте в предыдущей строфе «Убит!..», но без внутрислофного переноса. Ср. далее 8, XLVII: «Я вышла замуж. Вы должны, Я в а с прошу меня оставить». В 1, XXVIII на это выделяющееся место в начале пятого стиха поставлен последний в цепи предикатов: «Расправил волоса рукой, Вошел». Особенно интересны случаи отнесения в новую строчку собственного имени героя, напр: «Ты видишь, дело о письме К Онегину» 3, XXXV, «Вот ближе! скажут... и на двор Евгений!» 3, XXXVIII. В «Евгении Онегине» вообще можно подметить тенденцию к употреблению собственного имени героя в начале нового метрического периода, напр.: 1, II, 1, V, 1, XVII, 2, VI и др. Связь семантического веса слова, кончающего метрический период, с наличием внутрислофного переноса, является вполне обнаженной в следующем примере:

Простите, игры золотые!
Он роши полнобил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну,
Луну, небесную лампаду

и пр. 2, XXII. Ср. 2, X: «Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна В пустынях неба безмятежных», — где слово «луна» в конце четвертого стиха и в частности после троекратного «как», также является подчеркнутым в экспрессивном отношении. Укажу еще на сходное экспрессивное усиление слова «очи» в 5, XXX и 5, XXXIV. Наконец, вряд ли случайным является совпадение метрической границы и слова «хандра», образующего перенос в 1, XXXVIII:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела цоцемногу.

и т. д. Сознательное противопоставление русского «хандра» английскому «сплин» (ср. далее «хандра ждала его на страже» I, LIV) получает дополнительную силу и делает это просторечное слово¹ особенно экспрессивным оттого, что оно поставлено в метрически сильном месте и участвует во внутрistroфном переносе.

Не останавливаясь на других, более мелких особенностях, связанных с внутрistroфными переносами, отмечу теперь, что метрические границы внутри строфы нередко подчеркнуты в тексте «романа в стихах» и некоторыми специфическими явлениями лексики. Именно, в пограничных в метрическом отношении местах оказываются размещенными слова, во-первых, сознательно подчеркиваемые автором в их собственно лексическом качестве, и во-вторых, несущие на себе ту разговорно-бытовую стихию языка романа, которая является самой заметной чертой его поэтического словаря. В первом отношении интерес представляют, напр., следующие факты:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педагог,
И то, что мы назвали франт. (I, XXV)

Слово «франт» здесь выдвинуто в его собственно номинативном качестве, но так же как известный факт в истории русской лексики², подобно тому как в следующей строфе с намеренным задором говорится об отсутствии в русском языке лексических эквивалентов западным «пantalоны», «фрак», «жилет». Интересно, что механизм онегинской строфы поставил это слово в положение, в котором оно замыкает четверостишие. Ср. далее 6, IX, стих 8: «Сказал, что он всегда готов». Выражение «всегда готов» подчеркнуто самим Пушкиным и набрано было курсивом. Это

¹ По происхождению «хандра» есть просторечный вариант прецизма — «шипохондрия».

² Очень интересная в отношении бытовой истории статья о «франте» помещена в «Новом словотолкователе» Яновского, СПб, 1806, т. III, стр. 1060—1062. Слово «франт» здесь объяснено: «То же, что петиметр», а затем дается бытовая портрет молодого, развращенного светского человека, который «живет в тоне своего века под законами самовластной моды», «торжествует в будуарах», «приделывает рога мужьям», «живет без всякой цели, без нравственности» и т. д. Статья заканчивается словами: «Скольких слез стоили сии люди матерям, мужьям, кредиторам!» Ср. там же статью «Петиметр», стр. 319. Это, конечно, не значит, что Пушкин считал Чадаева «франтом» в таком смысле.

значит, что оно употреблено здесь Пушкиным в его фразеологическом качестве, как ходячее выражение определенных бытовых условий, как принятое выражение согласия на дуэль. Ср. в «Выстреле»: «Выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам». В четвертом стихе 4, XXIX таким же курсивом выделена альбомная цитата: «В любви до гробовой доски», в восьмом стихе 5, XXVII — заглавие французской песенки. С другой стороны, обращают на себя внимание разговорно-бытовая лексика и непринужденные фразеологические обороты, в большом количестве встречающиеся в пограничных местах четверостиший, типа: «И молча он повесил нос» 6, XIV, «Признаться, то-то б одолжил!» 8, XXXVIII, «И здравый толк о том, о сем» 6, VIII, «Проказам матушки зимы» 7, XXX, «Теперь ревнивцу то-то праздник» 6, XII, «И молвит: то-то был Поэт» 2, XL, «Быть может, на беду мою» 3, XXVIII, «То есть умел судить о том» 1, VII, «Не видя тут ни капли толку» 5, XVI, «Девчонки прыгают заранее» 5, XXXVIII¹, «Ужель и впрямь и в самом деле» 6, XLIV, «Или (но это кроме шуток)» 4, XXXV, «Не тут-то было» 6, XIII и мн. др. Сюда же — цитатное латинское выражение «Sed alia tempora!» 6, VII в начале пятого стиха, парафраза из Батюшкова «Под сень черемух и акаций» 6, VII и т. д. Само собою разумеется, что лексический материал соответствующего стиля вовсе не прикреплен исключительно к метрическим границам внутри строфы, а разлит по всему тексту «Евгения Онегина». Но важно указать на ту особую выразительность, которую он приобретает в связи с метрическими особенностями «романа в стихах». Существенный смысл этих особенностей состоит в том, что они создают в тексте романа множественность метрически ощутимых границ. Весь текст «Евгения Онегина» как бы пронизан сильными метрическими положениями. Это превращает лексический материал соответствующих частей строфы как бы в потенциальные «крылатые слова», сообщает ему потенциальную фразеологичность, ср., напр.: «Одет, раздет и вновь одет» 1, XXIII, «Забав и роскоши дитя» 1, XXXVI, «Язык Петрарки и любви» 1, XLIX, «Как Чацкий, с корабля на бал» 8, XIII и т. п. Это же обстоятельство делает подчеркнутым, ярко запечатлевающимся в

¹ Напомню текст 23-го примечания к «Евгению Онегину»: «В журналах удивлялись, как можно было назвать Девкою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками!»

восприятию и в памяти, широко использованный в романе разговорно-бытовой лексический пласт, теряющий уже в самом тексте романа свои обыденные стилистические качества и приобретающий качества поэтической экспрессивности. Племянник поэта Дмитриева воздавал хвалу своему знаменитому родственнику за то, что тот «первый начал говорить в них (т. е. в его баснях и сказках) языком светского общества, и первый проложил путь языку Онегина» («Мелочи из запаса моей памяти», М. А. Дмитриева, М., 1869, стр. 115). В историческом отношении это, несомненно, правильно. Ср. замечание Батюшкова: «Остроумные, неподражаемые сказки Дмитриева, в которых поэзия в первый раз украсила разговор лучшего общества» («Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Опыты в стихах и прозе, 1817, ч. 1, стр. 9). Это правильно в том отношении, что Дмитриев был одним из первых русских поэтов, сумевших практически показать возможность поэтического употребления повседневного «светского» языка¹.

И все же, если не стоять только на почве исторической филиации поэтического стиля, «Евгений Онегин» и сказки Дмитриева — это небо и земля. У Дмитриева «разговор лучшего общества» применен как материал для салонной поэзии. В «Евгении Онегине» столичный разговорный язык в его полной и непреднамеренной житейской реальности переплавляется просто в язык поэзии, без всяких ограничительных эпитетов, в русский поэтический язык. Превосходно выразил это ощущение от языка «Евгения Онегина» один из современников Пушкина: «У него именно, — пишет этот современник о Пушкине, — кажется, было целью оставить на этом произведении печать совершенной свободы и непринужденности. Он рассказывает вам роман первыми словами, которые срываются у него с языка, и в этом отношении «Онегин» есть феномен в истории русского языка и стихосложения» («Московский вестник», 1828, № 5, смесь). В этом поэтизировании «первых» сорвавшихся с языка слов большая роль принадлежит метрической форме «Евгения Онегина» и ее удивительной

¹ Кое-где в стиле «Евгения Онегина» можно усмотреть и прямую зависимость от манеры Дмитриева. Совершенно бесспорным является указание Тынянова («Проблема стихотворного языка», стр. 96-97) на прием «пересчета имен» в «Путешествии NN в Париж и в Лондон» Дмитриева и в 8 гл. «Евгения Онегина» стр. XXXV. Можно указать еще на соответствующее место в «Графе Нулине»; «С ужасной книжкою Гизота» и т. д.

согласованности как с общим замыслом романа, так и с его языковыми средствами.

Нам остается теперь рассмотреть некоторые факты языка «Евгения Онегина», связанные с заключительной частью онегинской строфы, то есть с двустушием, состоящим из 13 и 14 стихов, объединенных парной мужской рифмой.

VII

Таблица совпадения и расхождения синтаксических и метрических границ в последнем членении онегинской строфы, то есть в месте соприкосновения третьего четверостишия и заключительного двустушия, представляет некоторые характерные отличия от приведенных ранее данных по первым двум четверостишиям. Именно, эта таблица содержит следующие данные:

	1	2	3	4	5	6	7	8	Итого
I.	15	14	19	15	9	15	20	11	118
II.	22	18	10	13	12	13	13	18	119
III.	17	8	11	15	21	16	19	20	127

Число переносов здесь несколько меньше, чем в месте соприкосновения второго и третьего четверостиший (134), но превышает число переносов в месте соприкосновения первых двух четверостиший (75). Но обращает на себя внимание значительно возросшее число случаев II рода — 119 при 32 для границы между первыми двумя четверостишиями и при 45 для границы между вторым и третьим четверостишиями. Соответственно понижается число случаев I рода — 118 при 260 и 187. Эти соотношения находят себе естественное объяснение в краткости, лаконичности изучаемого теперь последнего членения онегинской строфы, состоящего всего из двух строк. Две строки — слишком тесный предел для самостоятельных предложений. Неудивительно, что часто вместо самостоятельных предложений, отделенных от предшествующего текста паузой, здесь появляются предложения, представляющие собой продолжение предшествующего текста, но сохраняющие в то же время обусловленную метрической формой синтаксическую целостность и законченность. Скорее удивительно другое — наличие сравнительно большого числа случаев, в которых заключительное двустушие представляет собой вполне са-

мостоятельный член изложения и отделено полной паузой от предшествующего текста, напр.: «Исчезло счастье юных лет, Как на лугах ваш легкой след» 1, XXXI, «Старик, имея много дел, В иные книги не глядел» 2, III, «Сей Грандисон был славный фронт, Игрок и гвардии сержант» 2, XXX, «Привычка свыше нам дана: Замена сстихью она» 2, XXXI, «Владимир сухо отвечал И после во весь путь молчал» 3, V, «Быть может, на берегах Невы Подобных дам видали вы» 3, XXII, «Так одевает бури тень Едва рождающийся день» 4, XXIII, «Онегин за столом сидит И в дверь украдкою глядит» 5, XVII, «К окну Онегин отошел И про себя ее прочел» 6, VIII, «Отселе, в думу погружен, Глядел на грозный пламень юн» 7, XXXVII, и мн. др. Уж и эти примеры, далеко не исчерпывающие соответствующего материала, убедительно свидетельствуют о том, что заключительное двустихише строфы в «Евгении Онегине» потенциально обладает способностью легко отделяться от предшествующего текста и превращаться в нечто самостоятельное как с точки зрения синтаксических связей, так и в тематическом отношении. Не случайно в этих двустихишах находим столько обособленных от остального текста замечаний кстати, афоризмов, эпиграмматических сентенций, потенциальных пословиц и поговорок и т. д.¹

Эта тенденция двухстрочной концовки к обособлению в качестве самостоятельного, независимого члена рассказа подкреплена и оправдана как ее метрическими свойствами, так и применяемыми для нее средствами словесного выражения. Что касается метрических свойств концовки, то прежде всего следует указать, что оба стиха ее очень тесно, плотно примыкают один к другому. В этом отношении большое значение принадлежит парной мужской рифме, которая является своего рода «замком» онегинской строфы. В отсутствии такого «замка» заключается одно из существенных отличий от онегинской строфы того вида четырнадцатистрочной строфы, который был применен Баратынским в поэме «Бал»². Парная мужская рифма, создавая тесное единство двух заключительных стихов онегинской строфы, в то же время поддерживает внутри этого единства расслоение на две симметричные части, граница между которыми никогда не перестает ощущаться. Таким образом

¹ Ср. наблюдения Л. Гроссмана, ук. соч., стр. 137—140.

² Метрическая схема этой строфы, представляющей собой также четырехстопный ямб, такова: АББА вГвГ ддЕ жЕж, где прописные буквы обозначают женский стих, а строчные — мужской.

оба стиха концовки являются метрически «сильными» местами. Это, между прочим, сказывается в почти полном отсутствии междустрочных переносов внутри концовки онегинской строфы. Такие переносы являются редчайшим исключением в «Евгении Онегине», напр.: «Все да, да нет; не скажет да-с Иль нет-с» 2, V, «Потом разговорился вновь Про- Ольгу: такова любовь» 4, XLIX. Это, пожалуй, единственные два случая переносов внутри концовок на весь текст «Евгения Онегина», да и то второй из них сомнителен¹. С этим связано и то обстоятельство, что заключительный стих строфы, если только он не отделен от предыдущего полной паузой, никогда не распадается уже больше внутри себя на самостоятельные, замкнутые предложения. Конечно, здесь не имеются в виду многоточия, прерывающие речь посредине последнего стиха, напр., «Слова и взор волшебниц сих Обманчивы... как ножки их» 1, XXXIV, «О нем два сердца, может быть, Еще грустят... На что грустить?» 7, XIV, или: «И у окна Сидит она... и все она!» 8, XXXVII. Другое дело — после точки в предшествующем стихе. В этих случаях Пушкин несколько раз очень эффектно пользуется возможностью раздробления последнего стиха на части. Напр.: «Окны мелом Забелены. Хозяйки нет. А где, бог весть. Пропал и след» 6, XXXII; «А под подушкою пуховой Девичье зеркало лежит. Утихло все. Татьяна спит» 5, X; «Она глядит ему в лицо. «Что с вами?» — «Так». И на крыльцо» 6, XIX. Но последний стих отделен от предпоследнего точкой или иной глубокой паузой в сравнительно немногих случаях, напр., 8, XXXVI, 6, XXIII, 3, XXVIII и некоторых других. Не оговариваю здесь особо уже разобранные выше случаи переноса из строфы в строфу.

Теснота связи между обоими стихами концовки в нескольких случаях создает интересные семантические эф-

¹ В данном случае перенос понимается в узком и исконном смысле, который в частности непременно предполагает, что переносимая в следующий стих часть фразы не должна занимать целой строки и не должна совпадать с цезурой. Последнее условие для четырехстопного ямба естественно отпадает. Но следует подчеркнуть, что самое явление переноса исконно считалось явлением, присущим только многостопным стихам. См. определение переноса у Остолопова: «Погрешность в сложении шестистопных, особенно ямбических, стихов, состоит в том, когда недоконченный смысл в одном стихе оканчивается в начале последующего, не достигнув пересечения, или когда перейдя за пересечение, прерывается не в самом конце второго стиха». «Словарь древней и новой поэзии», Спб., 1821, ч. 2, стр. 364.

факты, основанные на соединении внутри концовки посредством сочинительной конструкции слов с контрастным значением. Напр., 1, III: «Слегка за шалости бранил, И в Летний сад гулять водил». Здесь форма синтаксической связи и метрическое единство, заключающееся в внутреннее деление на симметричные части, как бы подсказывают понимание действий, выраженных словами «бранил» и «гулять водил», как действий одинакового качества, одного морально-психологического смысла. В действительности же параллелизм этих действий мотивирован в романе иронически. Несколько иное столкновение слов разного семантического плана можно констатировать в 2, VI: «Всегда восторженную речь И кудри черные до плеч»¹. Вообще следует заметить, что легкая отделяемость концовки от предшествующего текста, тот особый метрический поворот, в котором она находится по отношению к первым трем четверостишиям, приводят к тому, что с восприятием концовки связывается ожидание чего-то неожиданного, не вытекающего прямо из текста первых двенадцати строк. Это отчетливо сказывается в особом чувстве свежести и остроты, с которым воспринимаются, напр., концовки 1, V, 2, X, 2, XXXII, 3, IV и др. Последний случай интересен тем, что представляет собою отступление в речи не автора-повествователя, что было бы обычным, но героя. Укажу также на 1, XI, где отмеченный поворот концовки нашел свое выражение в многоточии после двенадцатого стиха:

Добиться тайного свиданья...
И после ей наедине
Давать уроки в тишине².

Концовки часто являются в «Евгении Онегине» тем пунктом, где ломается линия взаимоотношений между повествовательным и личным, авторским планом изложения. Ср., напр., обращение к обобщенному читателю: «Чего ж в а м больше?» в 1, IV, после чего следует строфа, начинающаяся: «Мы все учились понемногу». Ср. ввод биографического материала в 1, XVIII, 4, XVIII, 4, XXIV. Ср. далее случаи,

¹ Эта манера восходит к Карамзину. См. в «Моей исповеди» (Соч. Карамзина, 1820, т. VII, стр. 192): «Приехав в Лейпциг, мы спешили познакомиться со всеми словарями Профессорами — и Нимфами» и т. д. (обращаю внимание на знак тире!)

² Многоточие находится в беловом автографе первой главы, но в прижизненных изданиях было заменено запятой, как и воспроизводился этот стих до сих пор во всех изданиях, до изд. 1936 (Academia).

вроде: «Позвольте мне, читатель мой, Заняться старшею сестрой» 2, XXIII, «Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно был не Грандисон» 3, X, «Письмо готово, сложено... Татьяна! для кого ж оно?» 3, XXI, «Теперь мы в сад перелетим, Где встретилась Татьяна с ним» 4, XI, «Современен отчет я вам Подробно обо всем отдам» 6, XLII, «Шишков, прости: Не знаю, как перевести» 8, XIV, «Вот вам письмо его точь в точь» 8, XXXII, авторское замечание в скобках: («Что похвалить мы в нем должны») 6, XXVI и мн. др. Эти примеры показывают, что концовка представляла определенные удобства для переломов в повествовании, для ввода личных авторских тем, напоминаний о себе как рассказчице, попутных замечаний о героях и происшествиях с ними и т. д. Понятным, далее, является и то обстоятельство, что неоднократно в концовках мы встречаем экспрессивно выдвинутые слова и фразеологические выражения, преимущественно из того разговорно-фамильярного круга, о котором говорилось выше, напр.: «Когда же чорт возьмет тебя?» 1, I, «Да вот... какой же я болван! Ты к ним на той неделе зван» 4, XLIII, «Резва, беспечна, весела, Ну точно та же, как была» 6, XIII, «E sempre bene, господа» 8, XXXV, «Пишите оды, господа» 4, XXXII, «Ура! Давно б (не правда ли?) пора!» 8, XLVIII. Здесь же можно указать еще на цитатные двустишие в 4, XXXVIII, на цитату в заключительном стихе 2, XII, на отдельные реплики, вне диалога, заполняющие концовки 5, XXI, 6, XXIII и т. д. Во всех этих примерах стремление концовки к тематическому, семантическому и синтаксическому обособлению проявляется с полной наглядностью.

Как указано, однако, выше, концовка слишком невелика по объему для того, чтобы она всегда могла отделяться от предыдущего текста глубокой паузой. Столь же часто концовка представляет собою предложение, присоединенное тем или иным способом к предыдущему, и еще чаще (см. таблицу) — принудительно требуемое продолжение предыдущего. Эта связь концовки с предшествующим текстом находит себе характерное внешнее выражение в различных лексических и синтаксических явлениях, к описанию которых я теперь перехожу.

Одним из таких явлений, имеющим очень широкое распространение, является употребление соединительного или противительного союза в начале первого стиха концовки. Союз «и» в таком употреблении обычно имеет присоеди-

тельное значение, с большей или меньшей силой обособления по отношению к предшествующему тексту. Типичен, напр., случай 4, XXVI:

Уединясь от всех далеко,
Они над шахматной доской,
На стол облокотясь, порой,
Сядят задумавшись глубоко,
И Ленский пешкою ладью
Берет в рассеяньи свою.

Сильная степень обособленности по отношению к предшествующему тексту и экспрессия исчерпанности, отточенного предела речи, свойственная союзу в положении перед метрической границей (см. об этом выше), — вот основные условия стилистического эффекта подобной концовки. Можно привести ряд более или менее аналогичных случаев, напр.: «И ревом скрыпок заглушен Ревнивый шопот модных жен» 1, XXVIII, «Как женщин, он оставил книги, И полку с пыльной их семьей Задержнул траурной фатой» 1, XLIV, «Нам просвещение не пристало, И нам досталось от него Жеманство — больше ничего» 2, XXIV, «И часто, целый день одна, Сидела молча у окна» 2, XXV, «И за столом у них гостям Носили блюда по чинам» 2, XXXV, «И сам не знает поутру, Куда поедет ввечеру» 4, X, «И смело вместо belle Nina Поставил belle Tatiana» 5, XXVII, «И молча обмененный взор Ему был общий приговор» 8, XXVI, «И тихо слезы льет рекой, Опершись на руку щекой» 8, XL и т. д. Так построенным двустипием заканчивается и весь роман:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

В нескольких случаях «и» в начале предпоследнего стиха получает еще подкрепление в «и» перед последним словом последнего стиха, напр., в последней строфе первой главы: «И заслужи мне славы дань: Кривые толки, шум и брань!» Ср. еще: «И обновила наконец На вате шлафор и чепец» 2, XXXIII, «И им сулили каждый год Мужьев военных и поход» 5, IV. Интонация исчерпанности, замкнутости остается в силе и тогда, когда двустипие начинается повествовательно-эпическим «и», природа которого заключается, наоборот, в том, что оно начинает, открывает рассказ и потому возможно только после точки или вообще

глубокой паузы. Между тем и такому «и» сообщается оттенок чего-то заканчивающего в таких, напр., случаях:

И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные влася,
И капли слез, и на скамейке
Пред героиней молодой
С платком на голове седой
Старушку в длинной телогрейке;
И все дремало в тишине
При вдохновительной луне. (3, XX)

Ср. в предыдущей строфе (3, XIX):

Я... знаешь, няня... влюблена.
— Дитя мое, господь с тобою!
И няня девушку с мольбой
Крестила дряхлою рукой.

В этих примерах значение «и» в предпоследнем стихе строфы колеблется между повествовательным и присоединительным.

Противительные союзы в начале предпоследнего стиха строфы большей частью употребляются после глубокой паузы или многоточия, напр.: «Рожок и песня удалая... Но слаще средь ночных забав Напев Торкватовых октав» 1, XLVIII, «О слезы, тайных мук отраду... Но ныне видим только в ней Замену тусклых фонарей» 2, XXII, «Письмо для милого героя... Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно был не Грандисон» 3, X, «Стихи введут в употребленье: Но я... какое дело мне? Я верен буду старине» 3, XXVIII, «Не разойтись ль полюбовно?.. Но дико светская вражда Боится ложного стыда» 6, XXVIII, «Жена ж его была сама От Ричардсона без ума» 2, XXIX, и др. Изредка встречаются «но», «а» и в более близком соединении с предшествующим текстом, напр., 8, III:

И молодежь минувших дней
За нею буйно волочилась —
А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей.

Интересно, что в беловой рукописи «Евгения Онегина» в последнем случае вместо «А» читается «И» (см. «Пушкин и его современники», в. 33 — 35, стр. 31). Противительное значение «а» здесь очень ослаблено. Однако замыкающая интонация и экспрессия исчерпанности изложения остаются в полной силе и здесь, как во всех предыдущих примерах.

Следует тут же отметить, что иногда противительное значение остается вообще ничем не выраженным, но естественно предполагается самим текстом заключительного двустипшия, вследствие его глубокого интонационного обособления по отношению к предшествующему тексту. Так в 1, VII: «Отец понять его не мог И земли отдавал в залог» — по существу означает «но отец понять его не мог» и пр.

Нередким является анафорическое употребление союзов в двустипшии, то есть употребление одинакового союза в начале каждой из двух заключительных строк, напр.: «И в залу высыпали все, И зал блестит во всей красе» 5, XXXVII. При этом необязательным является полное тождество самого значения союза, напр.: «Здесь мой кум: Погрейся у него немножко! И в сени прямо он идет, И на порог ее кладет» 5, XV, где в первом случае значение союза колеблется между повествовательным и присоединительным, а во втором является обычным соединительным. В большом количестве можно было бы, далее, привести примеры на употребление союза только в последней строке, которая в этих случаях становится в разнообразные отношения то к одной предшествующей строке, то ко всему предшествующему тексту, то резко обособляется в самостоятельную единицу изложения. Ср., напр., 1, VIII, 2, VI, 2, VII, 3, XII, 6, X и др. Часто в заключительной строке встречаются внутрискочные анафоры, типа «И юный жар, и юный бред» 2, XI, или с другими служебными словами: «Ни мотыльками, ни пчелой» 2, XXI, «Ни общих мнений, ни страстей» 8, II, «Мечтой о дальней стороне, О чудной ночи, о луне» 7, III, «Про дождь, про лен, про скотный двор» 3, I и др.

Наконец, есть немало двустипшии, верхняя метрическая граница которых не обозначена ни глубокой паузой, ни соединительными или противительными союзами, но тем не менее находит себе своеобразное выражение в строении предложения, заканчивающего строфу. Очень часто заключительное двустипшие строфы выступает в качестве так или иначе обособленного синтаксического привеска к предшествующему тексту, напр., к последнему стиху третьего четверостишия, который отделен союзом или иным способом от того, за чем он следует. Ср. построения типа: «И рогоносец величавый, Всегда довольный сам собой, Своим обедом и женой» 1, XII, где в двустипшии заключено обособленное определение, распространенное однородными членами. Вообще обособлениям принадлежит очень большая роль в син-

таксической организации концовок, в особенности же — обособленным приложениям. Ср.: «Его любви младую повесть. Обильный чувствами рассказ, Давно не новыми для нас» 2, XIX, «То был, друзья, Мартын Задека, Глава халдейских мудрецов, Гадатель, толкователь снов» 5, XXII, «Бостон и ломбер стариков, И вист, доселе знаменитый, Однообразная семья, Все жадной скуки сыновья» 5, XXXV. Очень интересным примером роли обособленного приложения в концовке является заключительный стих 2, I: «И сени расширял густые Огромный, запущенный сад, Приют задумчивых Дриад». Строго расчлененное, почти протокольное описание предметов, составляющих пейзаж, который описывается в этой строфе, исчерпывается на 13 строке. Остающееся незаполненным метрическое пространство превращается в повод для синтаксического привеска, каким оказывается приложение «придаточного» и вместе с тем «объяснительного характера»¹, то есть именно такое, какое представляет собой очень широко применяемый материал поэтического языка: приложение не стандартное, а свободно соединенное со словом, к которому относится, и вместе с тем являющееся как бы объяснением этого слова, раскрытием и углублением его значения. Ср. целую цепь таких объяснительных приложений, насыщенных большим поэтическим содержанием, в 8, IV:

Как часто по берегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шопот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров.

Известную аналогию такому содинению обособленных приложений представляет соединение обособленных обстоятельственных слов или выражений по отношению к глаголу, как в 1, VIII: «За что страдальцем кончил он Свой век блестящий и мятежный В Молдавии, в глуши степей, Вдали Италии своей», — построение, очень характерное для концовки онегинской строфы. В ряде случаев концовка сохраняет свою самостоятельность по отношению к остальному тексту строфы вследствие того, что содержит наиболее важный для всей строфы, или значительного ее пространства синтаксический член, к которому медленно под-

¹ См. А. А. Шахматов, «Синтаксис русского языка», в. 1, 1925, стр. 273, и в. 2, 1927, стр. 148.

водит читателя предшествующий текст. Таковы, напр., долго ожидаемые предикаты, появляющиеся в концовках после того, как ранее дана длинная цепь подлежащих, см. 2, XX и 5, IX. В последнем случае перечисление подлежащих заканчивается итоговым «все»¹, с которого и начинается концовка.

В ряде случаев метрическая функция концовки оправдана тем, что она содержит последнее звено перечислительной цепи, причем иногда здесь в заключительной строке имеется союз «и», иногда же никакого замыкающего слова нет, см., напр., 1, XXXII, 4, VIII, 5, XXV, 5, XXVI, наконец, знаменитую строфу 7, XXXVIII: «Балконы, львы на воротах И стаи галок на крестах». Можно еще указать на анафорические построения типа: «Вздыхать о сумрачной России, Где я страдал, где я любил, Где сердце я похоронил» 1, L, на случаи, где печальное слово концовки является анафорой по отношению к предшествующему тексту, напр.: 2, X, 3, XV, 6, XXXIV, 8, XX, XXII и др., на некоторые параллелизмы, как: «Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход» 6, XXI.

¹ Считаю совершенно правильным указание А. М. Пейшковского, что такие перечисляемые подлежащие при «все» невозможно рассматривать как приложения к «все». См. «Русский синтаксис в научном освещении», изд. 5, 1935, стр. 382.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИХОМ ПОЭМЫ

I

Анализ поэтического мастерства Пушкина, изучение особенностей его стиха, языка, сюжета, композиции, определение того нового, что он внес в эти области, — дело чрезвычайно трудное и ответственное. Сделано в этом отношении весьма немного.

Одной из причин того, что мы не располагаем еще ответами на ряд существенных вопросов о поэтическом мастерстве Пушкина, является, думается, то, что самые поиски этих ответов ведутся не надлежащим образом. Или пытаются взять проблему «en grand» (например, «язык Пушкина»), и ответы, естественно, получаются слишком общими, слишком интегральными, мало помогающими ориентироваться в конкретных произведениях Пушкина. Или, наоборот, поле исследования настолько суживается (например, берется только пятистопный ямб Пушкина), что при самой тщательной его разработке исследователь не освещает творчества Пушкина в его конкретности. Не следует в то же время забывать того, что писатель обращен к читателю прежде всего конкретными произведениями. Мы должны строить свой анализ, ни на одну минуту не забывая о читателе, так, чтобы помочь ему разобраться в текстах, довести их до него с наибольшей полнотой. Это ни в какой мере не упрощает наших задач. Наоборот, объяснение конкретного произведения во всей его сложности — одно из наиболее ответственных заданий, стоящих перед литературоведом.

Произведение — это органическая единица литературного процесса, в нем все элементы творчества даны в их целостном единстве и в этом единстве должны быть объяснены,

Мы можем понять мастерство поэта, не только дав изолированную характеристику его стиха, языка и т. д., но и осмыслив их выразительное значение, то есть поняв их соответствие тем задачам, которые поставлены писателем в данном произведении.

В этом смысле художественное творчество глубоко целенаправлено, так сказать, иерархично. Те или иные языковые и сюжетные особенности произведения являются средствами достижения поставленной автором цели; они подчинены определенным художественным задачам. Анализ мастерства писателя состоит не только в определении того, какими средствами он располагает, а и — главным образом — в определении того, как он их использовал.

А это можно обнаружить путем анализа именно конкретных текстов, каждый из которых характеризуется определенной целенаправленностью, без понимания которой нам многое остается неясным в характеристике выразительных средств данного произведения.

Язык в художественном творчестве всегда выступает в своеобразной мотивировке — он связан с персонажами, средством характеристики которых он является, или с авторской речью, построение которой является опять-таки фактом художественного порядка. Осмыслить языковые особенности писателя (а тем самым и стиховые) мы не можем вне определения того их выразительного использования, которое в каждом произведении дано в своеобразной конкретной мотивировке. Анализ сюжета, являющегося средством изображения персонажей в действии, опять-таки необходимо приводит к вопросу о его мотивировке, то есть обязывает нас к пониманию произведения в его более общих свойствах. В свою очередь и персонажи произведения — не последняя его инстанция. Они лишь средство раскрытия тех идей и того жизненного материала, которые содержит произведение, определенных жизненных проблем, в нем поставленных, общественных противоречий, в нем отраженных.

И только изучив творчество писателя в его органических проявлениях — в его конкретных произведениях, можем мы подойти к обобщениям, то есть к характеристике его творчества — в частности, мастерства — в целом. Эта работа по отношению к Пушкину у нас еще не доведена до конца, и здесь одно из объяснений неразработанности тех сторон его творчества, которые в настоящей статье нас интересуют.

Из сказанного вытекает, что, ставя вопрос о пушкинском

мастерстве, как оно осуществилось в конкретном произведении — в «Медном всаднике», мы ни в каком случае не предполагаем заниматься изолированной и описательной характеристикой его языка и стиха.

Язык и стих поэмы интересуют нас прежде всего, поскольку они связаны с остальными сторонами произведения и, объясняясь ими, в свою очередь их для нас разъясняют, поскольку они даны в определенной выразительной мотивировке, которая является мерилom поэтического мастерства (в узком смысле слова), того, что Тэн называл «координированностью» в художественном творчестве.

Поэтому к пониманию их мы можем притти, лишь опираясь на общее понимание «Медного всадника» в его целостности. Намеченная выше иерархия элементов художественного произведения (идейно-жизненный материал, как основа его, система персонажей, в которой этот материал конкретно обнаруживается, сюжет, язык, стих, их характеризующие) сохраняет значимость и для критической работы. Лишь установив идейное содержание произведения, мы поймем использованные в нем художественные средства в их целенаправленности и координированности.

Таким образом перед нами встает вопрос об общем понимании «Медного всадника». В какой мере можем мы опереться на существующие критические работы на эту тему?

Произведение это давно уже пользуется в критике репутацией «загадочного» (пользуясь выражением В. Спасовича)¹, и определение его идейного содержания приводило к самым различным толкованиям, не имеющим общепринятого значения. Поэтому необходимо — хотя бы сжато — попытаться установить здесь те цели, которыми определены интересующие нас художественные средства «Медного всадника», то есть охарактеризовать его содержание.

II

Как известно, Плеханов противопоставил Некрасова, как поэтического выразителя новой эпохи общественного развития, литературе предшествующей эпохи, как литературе высшего дворянского сословия, к которой

¹ Спасович заявлял, что «Медный всадник» — произведение, подобное вопросительному знаку», см. его статью «Пушкин и Мицкевич», Собр. соч., т. II, стр. 258, изд. 2, Спб., 1913.

он относил и Пушкина. Это различие двух эпох в его литературном выражении Плеханов видел в том, что литература первой эпохи подходила к жизни «не с той стороны, с которой обнаружилось бы противоречие интересов дворянства с интересами крестьянства, а с той, с которой это противоречие совсем незаметно»¹, тогда как для Некрасова это противоречие является основной творческой предпосылкой. Принцип разграничения как будто весьма содержательный, но неверный. Если мы попытаемся в самой общей форме определить характер творческого развития Пушкина, то увидим, что он с самого начала своей деятельности непрерывно шел ко все более глубокому отражению этого противоречия, причем «Медный всадник» как раз и является чрезвычайно существенным моментом этого движения, оборванного смертью.

Общеизвестен тот факт, что с начала 30-х гг. Пушкин дает целый ряд произведений, которые в основном посвящены отражению борьбы новых общественных сил с дворянством. Здесь дело именно в том, что в поле зрения писателя входят новые общественные группы; как бы он их ни расценивал, сама действительность приковывает к ним его внимание. И чем выше реалистические показатели творчества писателя, тем богаче отражается эта действительность в его творчестве, как бы он сам к ней ни относился.

«Домик в Коломне», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен», — все это, в той или иной мере, связано с тем, что Пушкин выходит за пределы дворянства, как своеобразной тематической доминанты предшествующего периода. Если при этом большая часть этих произведений посвящена изображению низших классов, как таковых, взятых изолированно, то в последних произведениях — в «Капитанской дочке», в «Сценах из рыцарских времен» — Пушкин делает еще шаг вперед: в них он отражает народ в его противостоянии дворянству, приходя к теме народного восстания. Нет оснований напоминать те исторические причины, которые в тридцатые годы заставляли Пушкина осмысливать взаимоотношения дворянства и крестьянства именно в этом плане — волна усиливавшихся с каждым годом крестьянских восстаний в этом смысле достаточно убедительна. Не случайно в годовых

¹ Плеханов, соч., т. X, ГИЗ, 1925, стр. 380.

жандармских отчетах царю крепостное состояние сравнивалось с готовым взорваться пороховым погребом под государством (см. «Крестьянские движения 1827—1861 гг.» Сборн. Центрархива, сост. В. А. Мороховец). Эта логика творческого развития Пушкина была одновременно и логикой истории.

«Медный всадник» стоит на своеобразном рубеже между таким произведением, как «Станционный смотритель» и «Капитанской дочкой» и «Сценами».

Проблема восстания, несомненно, занимает одно из центральных мест в поэме, но весь вопрос в том, какого восстания? «Медный всадник» стоит в ряду тех произведений, которые посвящены Пушкиным борьбе общественных сил, до сих пор рассматривавшихся им изолированно друг от друга, и написан он в период пристального изучения Пушкиным восстания Пугачева, одновременно с работой над «Капитанской дочкой».

Петр дан в поэме как величайший носитель принципов дворянской государственности. Не следует отрывать его изображения Пушкиным от традиций именно такого понимания Петра, которое сложилось еще в литературе XVIII в., начиная с Кантемира и Ломоносова. Не случайно в известном определении Петра Пушкин почти перефразировал строку Ломоносова: «воитель, плаватель, в полях, в морях герой».

Мы потом увидим, как мобилизованы Пушкиным для такого изображения Петра все средства художественной выразительности поэмы. За Петром стоит вся традиция дворянской государственности, ему отдана вся патетика поэмы. И вот выступление Евгения против Петра — есть нарушение этой традиции, отказ с ней считаться. Он чужд этой традиции, оторван от нее и ею не связан. Возмущение Евгения — символ огромного исторического перелома. Его выступление против Петра есть проявление совершенно нового отношения к жизни. Какая среда стоит за Евгением? Какие социальные условия формируют этот характер? Среда, конкретизированная в облике Евгения, — это социальные низы в широком смысле слова, противостоящие во всем строе своей жизни высшему классу — носителю той государственности, которую воплощает в себе Петр. У нас нет никаких оснований видеть в Евгении не то, что дано в нем Пушкиным¹. Отведем прежде всего ссылку на его

¹ Как это делает, например, Д. Благой: «Социология творчества Пушкина», 2-е изд., «Мир», 1931 г.

прошлое. Оно настолько далеко от Евгения, что уже не определяет ни его положения, ни его переживаний: он

.. не тужит
ни о почившей родне,
ни о забытой старине

Думается, что и исследователям нет оснований «тужить» о том, что забыто Евгением. Какова бы ни была родня Евгения в минувшее время, весь образ его жизни, его интересы, его среда делают его для нас человеком демократического облика, человеком массы, не сохранившим ничего общего с прошлым. Он восстает против Петра не во имя потерянного прошлого, а во имя потерянного настоящего. А это настоящее очерчено совершенно недвусмысленно: нам дано и положение Евгения, и его мысли («что был он беден»), и его среда («почти у самого залива забор некрашенный, да ива и ветхий домик: там оне: вдова и дочь, его Параша»)¹. Евгений стоит в ряду таких персонажей Пушкина, которые даны в «Станционном смотрителе», «Домике в Коломне», «Гробовщике», которые находятся вне дворянской культуры, не связаны с ней. Это новый социальный тип, а не модификация характеров, созданных Пушкиным в предшествующие периоды его творческого развития. Но особенность Евгения, отличающая его от героев «Гробовщика», «Станционного смотрителя» и им подобных, состоит, во-первых, в том, что перед нами развертывается его унижение во имя этой культуры и, во-вторых, его восстание против нее.

Вглядимся еще раз в знаменательную хронологию пушкинского творчества. В 1831 г. заканчивается «Евгений Онегин», то есть произведение, в котором отражается кризис дворянской культуры; за «Евгением Онегиным» следуют «История села Горюхина», «Дубровский», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Кризис дворянства закономерно связан с вопросом о противостоящих ему силах. «Медный всадник» и является художественным отражением того основного исторического противоречия, к осмыслению которого Пушкин начал подходить в 30-е гг.: противоречия застывавшей в своем развитии дворянской государственности и исторического процесса в целом и в первую очередь — противоречия социальных низов и дворянского го-

¹ Картина бедствий во время наводнения — «пожитки бедной нищеты» — явно переключается с этой средой.

сударства. В эти годы Пушкин отражает уже значительно конкретнее ранних политических стихов («Вольность» и «Деревня», где еще очень велик элемент влияний поэтических традиций) угнетенное положение масс, разрыв дворянства с интересами народа и чуждость народных масс дворянству. Если чисто дворянская литература отождествляла дворянство и народность, считая, как Карамзин, что дворянство есть «душа и благородный образ всего народа», то Пушкин всем ходом развития своего творчества шел навстречу подлинной народности, и в этом заключалась та же победа реализма в его творчестве, которую так высоко оценил Энгельс у Бальзака.

Другое дело — как сам Пушкин расценивал эти противоречия, как он пытался примирить их, например, в «Капитанской дочке», как он сам относился к прошлому дворянской культуры. Его взглядов нельзя отождествлять с объективным смыслом его творчества. Он шел непрерывно вперед, он приближался ко все более глубокому и правильному отражению исторических противоречий (поэтому совершенно неверны всякие разговоры о его «поправении»). В «Медном всаднике» общественные противоречия Пушкин отражает уже во весь рост. За конфликтом Евгения и Петра в их действиях мы должны видеть отражение столкновения общественных сил данного исторического периода.

Евгений угнетен и раздавлен силой, с которой он не связан, которой он чужд и которую он ненавидит, хотя и не может еще бороться с ней. И Петр — олицетворение абсолютной монархии во всей её мощи — потрясен этим восстанием.

За этим конфликтом по существу стоит общественное движение 30-х гг., основой которого является волнение крестьянских масс, колеблющее устои дворянского государства. Эта поэма является не дискредитацией декабризма как «побежденной стихии», не примирением с исторической необходимостью, то есть с царизмом, как почему-то полагает Д. Д. Благой в его работе о «Медном всаднике», а изображением одного из решающих исторических конфликтов, имеющих по существу мировое значение.

Сопоставляя Петра и Евгения с точки зрения конфликта стоящих за ними объективно данных общественных сил, мы не должны забывать и об освещении самим писателем этого конфликта. Оно выражается и в сюжетной и в языковой интерпретации действующих лиц, несущей в себе авторскую трактовку поставленных в произведении про-

блем. Только учитывая это, мы может осмыслить структуру произведения в ее целостности. Нет никаких оснований полагать, как это делает Д. Благой в указанной работе, что в поэме мы имеем «двойственное» отношение к Петру. Нельзя же считать таким основанием то, что Пушкин именует Петра «кумиром» и совсем уже недвусмысленно — «горделивым истуканом». Дело не только в том, что ни «кумир», ни «истукан» (истукан — статуя, истуканщик — у Даля ваятель) не содержат в себе ничего, так сказать, компрометирующего Петра. Эти слова в XVIII и в начале XIX вв. употребляются и в негативном и в позитивном смысле — ср. у Пушкина:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель.

Точно так же и слово «истукан» Пушкин в эпиграмме «Лук звенит» употребляет применительно к Аполлону в смысле статуи:

Кто разбил твой истукан?

И дело не только в этом. Было бы противоестественно с точки зрения художественного единства текста допустить, что Пушкин, дав потрясающее по силе и величавости изображение «державца полумира», тут же станет его развенчивать, разрушая достигнутое впечатление. Дело во всей выразительной системе, в которой дан Петр и в которой, как мы позже увидим, сделано все возможное для приподнятого патетического и риторического его изображения. Наоборот, в изображении Евгения мы имеем дело с другим стремлением. Если уже привлекать к анализу «Медного всадника» варианты черновиков «Езерского» и т. д.¹, то их сопоставление чрезвычайно убедительно в том отношении,

¹ Вообще с вариантами нужно обращаться осторожнее, чем это у нас часто делают. Следует помнить, что черновой вариант, отброшенный писателем (за исключением отброшенных из цензурных соображений), часто есть свидетельство его ошибки, творческого промаха, есть средство, не соответствующее цели и потому замененное. Зачастую он может быть контрастен произведению в его законченном виде, резко ему противоречить.

Как известно, Л. Толстой первоначально заканчивал «Воскресение» женитьбой Нехлюдова на Катюше и счастливой жизнью их в Лондоне. Нужно быть очень осторожным в использовании этого варианта для понимания романа в целом. Точно так же тот факт, что отрывок из «Евгения Онегина» о коте имеется и в «Графе Нулине», не дает нам оснований сближать графа с Онегиным. Почему же совпадение

что оно показывает контрастную замену свойств и обстановки, первоначально характеризующих героя «Моей родословной», свойствами и обстановкой Евгения, подчеркивающими его бедность, дающими совершенно иную социальную характеристику. Если там перед нами «Рулин молодой», в своем «роскошном кабинете», «сидит задумчиво», «согретый огнем», «перед бронзовым камином» и т. п., то, чем ближе мы к Евгению, тем резче меняются в своем социальном смысле элементы его характеристики: строка «вошел и отпер свой чердак» заменяет указание на кабинет. Роскошная обстановка сменяется «конуркой пятого жилья», «чуланом», «бронзовый камин» — «огарком свечи сальной», строгое объяснение с лакеем — осмотром чулана и пыльного чемодана¹. Позже опять-таки мы убедимся в разительном различии той выразительной окраски, того эмоционального тона, которые приданы в поэме Петру и Евгению.

Все это нам важно отметить для того, чтобы не упустить из виду того противоречия субъективного и объективного, которое и придает произведению индивидуальную окраску, не позволяет подойти к нему как к простой фотографической фиксации явлений общественной жизни.

Нужно подчеркнуть, что говоря об идейном содержании произведения, мы ни в коем случае не можем свести его к какой-то лапидарной формуле, выражающей взгляды автора. Идея произведения есть значительно более глубокое и сложное понятие.

Гете в свое время на вопрос Эккермана о том, какую идею он хотел выразить в «Тассо», ответил: «Идею? — Да

«Родословной» и «Медного всадника» должно служить аргументом родственности Езерского и Евгения? Вспомним также о том, что отрывок из «Езерского» входит в «Египетские ночи». Анализ варианта должен состоять не только в установлении сходства его с окончательным текстом, сколько в определении его различия, в осмыслении того, что сделало его чуждым тексту. Поэтому тот факт, что Пушкин отбросил «Родословную моего героя» от «Медного всадника», требует от исследователя ответа на вопрос, почему она не вошла в поэму в гораздо большей мере, чем констатирование совпадений — в этих произведениях. Мнение К. Измайлова о том, что «Медный всадник» и «Езерский» — «два разных замысла... порожденные разными мотивами, веденные в разных направлениях и с разными заданиями» («Пушкин и его современники», XXXVIII—XXXIX, стр. 190: «Из истории замысла и создания «Медного всадника»»), представляется значительно более обоснованным, чем возражения против него Д. Благого (стр. 313 его книги).

¹ Варианты даны по собр. соч. А. С. Пушкина под ред. П. О. Морозова, т. IV, СПб, 1904, стр. 373 и сл.

почем я знаю? Передо мной была жизнь Тассо»... и сказал далее: «Вот они подступают ко мне и спрашивают: какую идею хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить!.. В самом деле, хорошая эта была бы штука, если бы я попытался такую богатую, пеструю и в высшей степени разнообразную жизнь, которую я вложил в моего Фауста, нанизать на тощий шнурочек одной единой для всего произведения идеи!»¹.

Здесь сформулировано чрезвычайно существенное свойство литературы. Произведение скорее ставит проблемы, чем разрешает их, вернее — оно может и не разрешать их. Оно сохраняет для нас все свое значение потому, что в нем отражена определенная сторона жизни, определенное общественное противоречие, показанное во всей его конкретности, в форме человеческих переживаний и поступков, потому что в нем поставлена проблема. Поэтому, говоря об идее произведения, мы ни в коем случае не должны сводить ее к замыслу произведения, к тому, что хотел писатель сказать, что сам он думал о поставленной им проблеме, какой ответ он сам на нее давал. Ответ писателя может быть односторонен, неверен, может и вообще отсутствовать, он не определяет ценности произведения и в этом смысле не составляет собой его идеи. Это прекрасно выразил Чехов, когда он писал, что «не дело психолога (Чехов имеет в виду писателя. — Л. Т.) понимать то, чего он не понимает... Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком... В «Анне Карениной» и «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные» («Письма», т. 2, стр. 207). «Я так никогда не знаю, что выйдет из того, что я пишу, и куда оно меня заведет, что я теперь сам не знаю, что я пишу теперь», — писал Л. Толстой А. Ф. Кони в 1895 г. Не случайно Ленин подчеркивал, что значение Льва Толстого в том, что он «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов» (3-е изд., т. XIV, стр. 400).

Понятно, что взгляды писателя скажутся и в постановке вопроса и в выборе материала для его освещения и т. д. Но содержанием произведения является жизнь, а не взгляды автора. Поэтому-то стремление свести произведение к

¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете, 1934 г., стр. 718—719.

замыслу писателя крайне ограничивает, обедняет его содержание. Самая задача исследования неверно поставлена из-за неправильного представления о сущности творчества. Стремление вскрыть эту идею в узком ее понимании вычитать из произведения взгляды Пушкина в значительной мере обесценило, на наш взгляд, работу Д. Д. Благого над «Медным всадником», привело к ошибочным выводам.

Идея произведения — в постановке проблемы, в отражении определенной стороны жизни, определенного общественного противоречия и — в силу этого — в обращении на него общественного внимания, в указании на необходимость его осмысления, его разрешения, но отнюдь не всегда в разрешении самой проблемы. Это не значит, что мы утверждаем отсутствие идеи в произведении. Мы стремимся лишь к более точному определению того, что следует называть идеей. Идея — это постановка проблемы. Сплошь и рядом это и разрешение проблемы, но все же — как частный случай, хотя и наиболее ценный.

Понять идею произведения значит: понять, какие общественные противоречия за ним стоят, каковы те общественные отношения, которые просвечивают в нем, за отношениями его персонажей, за их переживаниями и поступками, и проследить это во всей сложности его структуры, подчиненной в своей организации той действительности, которая в нем оформляется. Предположить «завешенность» «Медного всадника», как это делает Д. Благой, понять его на основании архивных документов, известных лишь немногим, рассматривать эту поэму как

Намеки тонкие на то,
Чего не ведает никто,

значит предположить, что до последнего времени «Медный всадник» социально не существовал. Мы должны исходить из того материала, который открыт в произведении всем, из тех конкретных конфликтов, которые непосредственно воспринимаются читателем, и лишь потом мы вправе включить его — для проверки и дополнения — в контекст документов вторичного порядка.

Итак, мы рассматриваем поэму «Медный всадник» как произведение, идея которого состоит в том, что в нем Пушкиным поставлена проблема нарастающего столкновения дворянской государственности в период ее глубочайшего кризиса с противостоящими ей угнетенными массами, с силами демократии. Ответа на эту проблему у Пушкина не

было, как не было его еще в самой жизни. Постановкой этой проблемы Пушкин делал огромный шаг на пути к подлинной народности творчества, к отражению состояния и стремлений народных масс. В этом отношении его творчество шло по линии все более глубокого отражения исторического процесса в его основных социальных конфликтах.

III

Определив наше понимание идейно-жизненной основы «Медного всадника», обуславливающей художественную структуру поэмы в ее целостности, мы можем теперь обратиться к изучению ее стиливых особенностей. В чем смысл такого ее изучения? С одной стороны, оно имеет для нас, если так можно выразиться, контрольное значение: если мы правильно поняли содержание произведения, то остальные особенности художественной структуры необходимо должны отвечать этому содержанию, то есть подтвердить наш анализ. Наоборот, противоречие наших выводов поставит под вопрос и правильность понимания произведения. Этот анализ углубит наше понимание произведения, так как позволит понять свойства, например, данного характера в его языковом оформлении и в сюжетных ситуациях и т. д. Наконец, он позволит нам ощутить мастерство поэта, то есть закономерность, художественную мотивированность избранных им средств, соответствие их содержанию произведения, их целесообразность.

Перед нами прежде всего задача осмысления жанровых особенностей «Медного всадника». Если изображение человека, то есть создание характера, является основным показателем своеобразия художественной формы отражения мира, то жанр представляет собой то средство трактовки характеров и их разворота, которое и определяет в значительной мере композиционно-сюжетные особенности произведения. Мы можем иметь дело с изображением характера как явления объективно наблюдаемого мира, оцениваемого читателем на основе, как говорит Энгельс в письме к Лассалю, самородно развивающегося действия (то есть сюжета), типичного для эпоса, и с изображением характера в его субъективных переживаниях и в отдельных состояниях (то есть без сюжета), типичным для лирики. И, наконец, лиро-эпический жанр дает своеобразный сплав, характеризующийся сочетанием и того и другого способа (жанра) изобра-

жения характера, и путем изображения его в действии и через субъективное авторское его переживание, непосредственно (а не через действие) дающее ему оценку. В этом смысле самое повествование принимает субъективированный характер; наряду с действующими лицами, то есть участниками сюжета, как системы событий, появляется вне сюжета повествователь, дающий субъективную оценку событий: эта оценка обнаруживается прежде всего в стороне повествовательной речи, получающей различную эмоциональную окраску в зависимости от отношения повествователя к изображаемому. Поэтому лироэпический жанр с его изображением характеров и в действии и в субъективных авторских оценках, данных в повествовании, характеризует чаще всего произведения, в которых сказывается известное противоречие между объективным, жизненным материалом и субъективным отношением к нему автора (ярким примером этого являются, например, «Мертвые души» Гоголя с их лирическими отступлениями, имеющими отчетливую композиционную функцию). Писатель в силу тех или иных причин не может уложить свой жизненный материал в сюжет, то есть в самородное развитие действия, и субъективно интерпретирует его.

Эта субъективность повествования дана в «Медном всаднике» с такой отчетливостью, что мы вправе наряду с основными двумя персонажами поэмы выделить и образ повествователя как весьма существенное слагаемое системы образов поэмы. Он прежде всего персонафицирован:

Была ужасная пора...
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье...
Печален будет мой рассказ.

Сравн. вариант:

Давно, когда я в первый раз
Услышал мрачное преданье,
Я дал тогда же обещанье,
Стихом... передать.

Интересно отметить, что в этом варианте Пушкин использовал свои наброски к «Бахчисарайскому фонтану»:

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно, когда мне в первый раз
Поведали сие признание, —
Тогда я грустью омрачился... и т. д.

Здесь показательна родственность повествовательного тона романтической поэмы, то есть максимально субъективированного повествования, — и повествования «Медного всадника». Повествование, таким образом, ведется с определенной точки зрения, выражающейся в целом ряде оценок от лица автора:

Люблю тебя, Петра творенье... и т. д.

При этом важно отметить, что эта оценка непосредственно связана с автором, повествователь в данном случае подчеркнута с ним отождествляется (в отличие от частых и у Пушкина случаев, когда повествователь, в свою очередь, представляет своеобразную и не совпадающую с обликом автора фигуру: «Повести Белкина», Гринев в «Капитанской дочке» и пр.):

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо уж как-то дружно... и т. д.

Таким образом, повествователь определяется как самостоятельный образ, восприятие которого и окрашивает изображение и Петра и Евгения, они даются через его отношение к ним, выражающееся во всем строе речи, в повествовательной интонации, в лексике, в ритмико-синтаксической организации стиха, в соотношении сюжета и внесюжетных лирических отступлений. В этом отношении в «Медном всаднике» со всей отчетливостью могут быть констатированы две основные повествовательные струи, два типа стихотворной интонации, один из которых связан с изображением Петра, другой — с изображением Евгения. Как в опере (например, у Вагнера или у Чайковского) появление того или иного героя сопровождается определенной оркестровой темой, так и в стихе изображению действующих лиц соответствуют определенные интонационные темы, своеобразное звучание речи, дающее определенную интерпретацию изображаемого.

Не следует недооценивать роли интонации, в особенности в стихе. Она придает речи окончательный смысл, используя все структурные ее особенности. Величина фразы, характер ее построения, ее темп, повышение и понижение голоса, подсказываемые строением фразы в целом, и т. п. — все это придает речи индивидуальные особенности, делает ее характерной, позволяет автору дать определенную трактовку изображаемым людям и событиям.

Интонационная «тема» Петра характеризуется торжественно-риторическим построением речи, восторженно-патетическим звучанием. Особо подчеркиваемые, выделяемые слова («о н»), обращения («Люблю тебя, Петра творенье», «Красуйся, град Петров», «О, мощный властелин судьбы» и пр.), повторения («Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид»), параллелизмы («Твоих оград узор чугунный, твоих задумчивых ночей»), короче — богатство синтаксических фигур, сложные риторические периоды, объединяющие целый ряд строк («где прежде... ныне там», «люблю тебя... люблю зимы... люблю воинственную... люблю, военная столица...»), — все это характерные черты этой плавной, торжественной риторики, восходящей по существу к оде XVIII в.¹ Вся эта речевая организация поддержана и соответствующей эмоциональной окраской, особенно четко (помимо уже упомянутых фигур) выражающейся в системе вопросительных и восклицательных построений:

Ужасен он в окрестной мгле!
 Какая дума на челе!
 Какая сила в нем сокрыта!
 А в сем коне какой огонь!
 Куда ты скачешь, гордый конь,
 И где опустишь ты копыта?
 О, мощный властелин судьбы!
 Не так ли ты над самой бездной,
 На высоте, уздой железной
 Россию поднял на дыбы?

Эта риторическая интонация связана с целым рядом других речевых особенностей, создавая тем самым целостный выразительный комплекс, определенный повествовательный тон, выражающий отношение повествователя к Петру и его делу.

Это прежде всего выражается в своеобразной организации ритма. Тяготение к плавным риторическим периодам определяет величину ритмико-синтаксических интонационных периодов и тем самым сложность их строфической органи-

¹ Ср. замечание Л. Пумпянского в сб. «XVIII век», Л., 1935, под ред. акад. А. С. Орлова: «Повидимому, в проповедях (Феофана и др.) и в похвальных словах впервые установилась формула «где прежде — там ныне», так что стихи Пушкина «где прежде финский рыболов... ныне там...» представляют ссылку на ораторско-одическую традицию с давностью в пять четвертей века. Формула почти современна основанию Петербурга» (стр. 105).

зации. Поэма не имеет четкой строфической организации в узком смысле этого слова, то есть не распадается на последовательно чередующиеся, однородно построенные строфы. Пушкин дает в поэме своеобразную рифмовку, чередуя в произвольном порядке парные, перекрестные и опоясанные окончания, изредка давая тройную рифму, и т. д. Однако «Вступление» дает более четкую строфическую организацию; об этом говорит начало поэмы, состоящее из двух однородно построенных пятистиший:

На берегу пустынных волн	— а
Стоял Он, дум великих полн,	— а
И вдаль глядел. Пред ним широко	— b
Река неслася; бедный челн	— а
По ней стремился одиноко,	— b
По мшистым, топким берегам	— а
Чернели избы здесь и там,	— а
Приют убогого чухонца;	— b
И лес, неведомый лучам	— а
В тумане скрытанного солнца...	— b

Следующая строка («Кругом шумел»), следовательно, представляет собой строфический enjambement, который связывает эти строфы с мыслями Петра, вложенными опять-таки в характерную для оды XVIII в. десятистрочную строфу (по схеме а b a b c c d c c d); такую же строфу встречаем через четверостишие после приведенной строфы (от «где прежде финский рыболов» — до «к богатым пристаням стремятся»). К строфе этого же типа Пушкин возвращается в описании памятника Петра:

Кто неподвижно возвышался	— а
Во мраке медною главой,	— b
Того, чьей волей роковой,	— b
Под морем город основался...	— а
Ужасен он в окрестной мгле!	— с
Какая дума на челе!	— с
Какая сила в нем сокрыта!	— b
А в сем коне какой огонь	— с
Куда ты скачешь, гордый конь,	— с
И где опустишь ты копыта?	— b

Аналогичную строфу составляют опять спустя четверостишие строки «Кругом подножия кумира» — «Пред горделивым истуканом» и т. д. Таким образом, свободная строфическая организация «Медного всадника» в наиболее напряженных местах, связанных с «темой» Петра, заменяется десятистрочной строфой, традиционной для оды XVIII в.

Но дело не столько в той или иной непосредственно строфической организации стиха (то есть в упорядоченности стиховых клаузул), сколько в более глубоких интонационно-синтаксических свойствах стиха и прежде всего в организации интонационного периода¹. Рассмотрим в связи с этим строение фразы в «Медном всаднике» с точки зрения соотношения ее синтаксической организации с числом ритмических единиц. Для ритмической структуры стиха чрезвычайно существенно, строится ли ритм на основе чередования кратких, замкнутых ритмических единиц, или, наоборот, они объединены в более сложные группы; то и другое придает стиху резко своеобразный характер. В «Медном всаднике» мы отчетливо можем наблюдать резкое различие в этом отношении «темы» Евгения и «темы» Петра. Сравним с этой точки зрения «Вступление» и первую часть поэмы. Обозначаем для простоты каждый период цифрой, показывающей, сколько ритмических единиц в него входит. В том случае, если имеется enjambement, число получается дробное ($1\frac{1}{2}$ или в зависимости от того, насколько захвачена переносом последующая строка). Так, фраза:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел

— обозначается как $2\frac{1}{2}$. Для «Вступления» получаем следующий ряд цифр: $2\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $5\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 9 (1, 2, 3, 3 — мысли Петра представляют собой интонационное целое), 4, 10, 8, 16, 8, 8, 9, 2, 6. Наоборот, начало первой части дает иную картину: 2, 4, 3, 2, $1\frac{3}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5, $1\frac{1}{2}$, $4\frac{1}{2}$, 2, 2, 4, $1\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $3\frac{1}{2}$. Сразу бросается в глаза резкое различие первой части («тема» Евгения) и «Вступления» («тема» Петра) в интонационном отношении: в одном случае — сжатые короткие фразы, большое число перебоев, в другом — большие плавные периоды (характеристика их в отношении большого числа фигур и т. п. была уже дана), вбирающие в себя большое число ритмических единиц.

Таким образом, повествователь выступает перед нами в поэме двойственно. Речь его характеризуется двумя выразительными доминантами: одна из них обращена к Петру, другая к Евгению. Выразительные элементы речи связаны между собой настолько тесно, что определенная эмоциональная окраска одних — необходимо влияет на другие (если этому не противодействуют ошибки самого писателя).

¹ Подробнее об этом см. мою книгу «Теория стиха», 1939.

Мы уже видели, что эмоциональная направленность повествовательной речи, связанной с изображением Петра, характеризуется определенным комплексом выразительных особенностей (плавные риторические периоды, насыщенность их фигурами, большое число вопросительных и восклицательных построений, сложные интонационные периоды, в ряде случаев вбирающие в себя 8, 10 и более ритмических единиц, тяготение к десятистрочной организации, близкой к традиции оды XVIII в.¹.—Этот комплекс дополняется и своеобразием ритмики и звучания стиха, сравнительно с тем, что мы находим в «теме» Евгения. Как известно, «Медный всадник» характеризуется исключительной насыщенностью enjambements, он содержит их 20,9%. Это чрезвычайно интересная особенность его ритма. Достаточно указать для сравнения, что «Руслан и Людмила» дают их 3,6%, «Полтава» — 6,9%, «Граф Нулин» — 3,0%, «Казначейша» Лермонтова — 5% и т. д. Enjambement, по существу, представляет собой сильную эмоциональную паузу, возникающую независимо от синтаксического строя речи. Это своего рода интонационная фигура, выразительный жест. Богатство стиха enjambements говорит об особой насыщенности его паузами. Функция их может быть, понятно, различна в зависимости от всего стихотворного контекста. Enjambement могут быть использованы, например, при введении в стих разговорной речи, как в «Графе Нулине»:

«Мы получаем Телеграф». —
 «Ага! хотите ли послушать
 Прелестный водевиль?» — И граф
 Поет. «Да, граф, извольте ж кушать». —
 — Я сыт и так.
 Из-за стола
 Встают. Хозяйка молодая
 Черезвычайно весела... и т. д.

¹ В дополнение к существующим параллелям «Медного всадника» с другими литературными произведениями отмечу указавшую мне Г. Шпаером перекличку между «Медным всадником» и «Похвалой царской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» Тредиаковского: речь идет не только о близости отдельных мыслей и выражений Тредиаковского к пушкинским (ср. «О прежде дебрь, се коль населена!» «Осушены почти уж блага мглысты» и т. д.), но и о лобопытной перекличке в датировке: стихотворение Тредиаковского имеет в виду пятидесятилетие Петербурга, и он пишет: «Что ж бы тогда, как пройдут уж сто лет? О, вы, по нас идущие потомки, Вам слышать то, сему коль граду свет, в восторг пришед, хвалы петь будет громки», слова Пушкина «Прошло сто лет» прямо отвечают на эту строку.

Наоборот, enjambement характерен и для «трудной» — взволнованной, напряженной речи, где частота и неожиданность пауз, краткость и оборванность фраз и т. п. отвечают повышенно-эмоциональному ее строю, например, в «Медном всаднике»:

И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Всё побежало. Всё вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы... и т. д.

Поэтому отношение к enjambement очень показательно для того или иного типа стиха. Различие интонационных «тем» Петра и Евгения, естественно, сказывается и в отношении их к enjambements. Во «Вступлении» на 96 строк падает четыре enjambements, то есть немногим более 1⁰%. Точно так же крайне немногочисленны enjambements в тех местах поэмы, где речь идет о Петре, где, следовательно, звучит его интонационная «тема». В отрывке «Ужасен он в окрестной мгле» — их нет. Точно так же нет их и в описании преследования Медным всадником Евгения, то есть как раз в тех случаях, когда «тема» Петра дается с особенной силой. Между тем на 369 строк первой и второй части поэмы приходится 93 случая enjambements, то есть 25⁰%. Фактически этот процент еще выше, так как, вычитая из первой и второй части строки, прямо относящиеся к Петру и, как уже указывалось, не имеющие enjambements (а таких строк 34)¹, мы получаем даже 27,7 enjambements, характеризующих интонационную «тему» Евгения! Соотношение поистине разительное!

Наконец, и в звуковом отношении мы можем установить различное строение стиха в каждой из двух основных тем.

Уже говорилось, что интонационная «тема» Петра характеризуется риторической торжественной интонацией плавными периодами, что, между прочим, и объясняет почти полное отсутствие в ней enjambements. Отсюда ее замедленный темп и связанная с этим выпуклость слова, произносящегося с особой значительностью (в отличие от быстрого темпа чередующихся кратких фраз и пауз — речи, характеризующей «тему» Евгения). В этом легко убе-

¹ См. отрывки: 1) «И обращен к нему спиной», 2) «Кто неподвижно возвышался», 3) «Как будто грома грохотанье», 4) «И прямо в темной вышине».

даться, вспомнив обилие восклицательных и вопросительных интонаций первой «темы», насыщенность ее фигурами и повторениями («люблю», или во второй части:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!

И далее:

За ним несется Всадник Медный...
За ним повсюду Всадник Медный... и т. д.)

Эта выпуклость слова, ясно ощущаемая подчеркнутость словоразделов («стоял он, дум великих полн», «и думал он»), придающая полновесность даже сверхсхемным в ямбе ударением (ср. «Стоял он, дум великих полн», то есть IIII), характерна опять-таки для стиха риторического типа в широком смысле слова. Не случайно, что «Вступление» значительно богаче полноударными формами ямба (то есть большим числом самостоятельных слов), чем обе части поэмы и чем среднее число их вообще в четырехстопном ямбе Пушкина. В нем полноударная форма ямба дает 31% (30 на 96 строк), в то время как средний процент ее в поэме 27, а в первой и второй частях — 25 (93 на 369). И в этом отношении (так же как и в особенностях строфики и в отношении к enjambements) стих интонационной темы Петра близок к традиции оды XVIII в., характеризовавшейся ритмически именно высоким процентом полноударных форм.

В тесной связи с этими ритмическими особенностями стоит и звуковая характеристика каждой из интонационных тем, нами рассматриваемых. У нас обычно принято трактовать звуковые повторы, как чисто звуковое явление. Это, однако, неверно. И так называемая звукопись и вообще эвфония не имеют сами по себе того значения, которое им часто приписывают (см. об этом мою книгу «Теория стиха»). Значение звукового повтора в гораздо большей мере интонационное, чем непосредственно звуковое. Слова, входящие в звуковой повтор, тем самым подчеркиваются, выделяются, получают особенное значение. Это особенно отчетливо видно на примере повторения слов, одновременно являющемся и звуковым повтором. Это повторение усиливает слово, интонационно его выделяет, придает ему особое значение:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Поэтому-то различные выразительные системы стиха по-разному относятся к звуковым повторам: в одних они имеют особенное значение, в других, наоборот, мало существенны и т. д. То свойство риторической интонации, на которое только что указывалось: выпуклость слова, связанная с замедленностью темпа речи, в особенности способствует усилению роли звуковых повторов; слово резко выделено («стоял он») отчетливо ощущающимися словоразделами; поэтому его звуковой состав становится особенно заметен; отсюда — близость слов по звучанию дает возможность еще более оттенить их значение; звуковые повторы создают как бы опору для голоса, на них задерживающегося, их (а тем самым и слова, с ними связанные) выделяющего. Поэтому-то однородные повторы в различной интонационной среде будут совершенно различно ощущаться: в одном случае они будут крайне выразительны, в другом, наоборот, почти незаметны.

Эти два типа отношения к звуковым повторам мы можем наблюдать в «Медном всаднике»: «тема» Петра вся подддержана звуковыми повторами (не случайно, что в «Медном всаднике» — во «Вступлении» — сосредоточены образцы звукового мастерства Пушкина), в «теме» Евгения они мало заметны. В самом деле, в цитированном выше отрывке из «Графа Нулина» мы найдем, например, большое число повторяющихся звуков:

Поет. «Да, граф, извольте ж кушать».

— Я сыт и так».

Из-за стола

Встают.

Здесь, как говорится, «инструментовка на «т»! Но мы ее не замечаем (если не заниматься чисто графическими подсчетами), потому что в этой словесной системе характер произнесения слов не нуждается в особом его выделении, слово как бы растворяется в диалоге и не нуждается в звуковом, тем самым, интонационном подчеркивании.

Другое дело, когда мы читаем торжественное описание Петербурга:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...

Здесь каждое слово на весу, оно подчеркивается высокой риторической интонацией, и в этой выразительной системе звуковые повторы выполняют совершенно иную функцию; наоборот, другая система изложения, к которой Пушкин прибегает, говоря о Евгении, лишенная всякой риторичности и торжественности, не требует этой звуковой окраски речи, и если даже в ней и возникают звуковые повторы, то они не выходят за пределы общеязыкового порядка, поскольку звуковые повторы — факт языка вообще (ибо в русском, например, языке — 39 фонем, которые естественно, непрерывно и перекрещиваются между собой во всякой речи) и поэтому в строках, посвященных Евгению:

О чем же думал он? О том,
Что он был беден; что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег... и т. д.

мы не замечаем звуковых совпадений (хотя они и имеются в большом количестве, как факт языка, — «о чем — о том», «был беден — был себе — мог бы — бог — прибавить», и т. д.), так как они не являются членами этой выразительной системы, не играют в ней той роли, которую могли бы сыграть в иной интонационной и словесной среде:

Мы, таким образом, проследили характерные особенности повествования в «Медном всаднике», в части его, связанной с изображением Петра. Мы видели, что это повествование представляет собой сложную выразительную систему, элементы которой взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эта система художественно мотивирована тем предметом изображения, тем характером, который через ее посредство создается писателем.

Этот комплекс выразительных средств мы обозначали понятием «интонационной темы».

Мы видели, что Петр мыслится Пушкиным как ярчайшее выражение сущности дворянской государственности, как создатель и носитель устоев дворянского общества. Это понимание Петра выразилось и оформилось в отношении к нему повествователя, осуществлявшемся через его речь. Мы видели основные особенности этой речи в применении к изображению Петра, образующие определенный выразительный комплекс. Большие ритмические периоды, сложные синтаксические конструкции, замедленный темп,

словесные повторения и параллелизмы, выпуклость слова (поддерживаемая звуковыми повторами), торжественность интонации и — в связи с этим незначительное число enjambements, строфическая организованность и тяготение стиха к полнударным формам ямба, переключаются с традицией оды XVIII в., высокая лексика, опять-таки связанная с этой традицией (архаизмы, славянизмы), — все это тесно связано друг с другом, все это создает определенный выразительный комплекс. Этот комплекс обусловлен в своей структуре тем характером, который через него раскрывается, дает определенное отношение к изображаемому. На смысле этого отношения мы остановимся позже.

Совершенно иной выразительный комплекс мы найдем, обращаясь к изображению Евгения.

Припомним отмеченное выше различное отношение к enjambements выразительных систем, связанных с образами Петра и Евгения. Как указывалось, повествование, связанное с изображением Евгения, исключительно насыщено enjambements, их — около 28%. В свое время Гюйо («Задачи современной эстетики», СПб, 1890, стр. 136 — 137) справедливо указывал, что enjambement способствует тому, что «стих вмещает более идей, больше чувств, в нем собирается, так сказать, более скрытой эмоции, более нервной силы»... Если «тема» Петра построена на основе риторической интонации, то «тема» Евгения строится на основе того, что мы можем назвать «человечной» интонацией. Перед нами короткие фразы, резкие эмоциональные паузы, придающие повествованию взволнованный и сочувственный Евгению характер. Enjambement здесь появляется с особенной силой тогда, когда повествование связано с печальной судьбой Евгения, с бедствиями, вызванными наводнением, и т. д. Взволнованная речь, перебиваемая тревожными эмоциональными паузами, обнаруживает иное, чем при изображении Петра, отношение повествователя к Евгению, человеческое сочувствие к его горестям¹. Слово, стоящее на паузе, в конце строки, получает благодаря enjambement оборванный, незаконченный интонационно оттенок, это его резко выделяет,

¹ М. Пришвин («В краю испуганных птиц», СПб. 1913, стр. 48—65), рассказывая об исполнении для него надгробного плача, отмечает, что присутствовавшие плакали. «Я понял, — пишет он, — что тоскливое чувство вызывала, главным образом, маленькая пауза в каждом стихе. Спев несколько слов, она останавливалась, всхлипывала и продолжала». Это очень яркий пример выразительного значения эмоциональной паузы, а enjambement является ее наиболее сильной формой.

подчеркивает, придает ему особенную значимость. Какие же слова, определяющие состояние Евгения, связаны с enjambements? Приведем несколько примеров.

1. Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя.
2. Достиг он берега. Несчастный
Знакомой улицей бежит.
3. Глядит,
Узнать не может.

Все эти короткие, оборванные фразы возникают в наиболее драматических местах повествования, они построены на интонации глубокого сочувствия к человеческому страданию; повествователь как бы потрясен горем и страданиями, обрушившимися на Евгения, проникнулся его чувствами; повествование имеет отчетливую, сочувственную переживаниям Евгения, эмоциональную окраску. И когда, наконец, в Евгении «прояснились страшно мысли», то есть когда он осознал причину своих бедствий, то и в повествовании происходит соответствующее изменение. Оно вообще меняется параллельно судьбе Евгения.

Сначала о Евгении, выступающем в его обыденной будничной обстановке, говорится даже несколько пренебрежительно. Это мелкий человек с мелкими мыслями и заботами. После величественной картины Петербурга, после торжественной передачи великих дум Петра, «державца полумира», повествовательная интонация резко снижается. Риторические торжественные периоды, пышные фигуры, сложные фразы вступления сменяются обыденной, почти прозаической повествовательной интонацией первой части. Вместо интонационно подчеркнутого «и думал Он», где «он» с большой буквы, перед нами небрежно покровительственный вопрос — «о чем же думал он» («он» с маленькой буквы даже не имеет собственного ударения, почти проглатывается), и далее следует беглая передача мыслей Евгения:

. О том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег... и т. д.

Но по мере развития образа Евгения интонация повествователя меняется:

Так он мечтал, но грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло,
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито.....

Здесь уже нет первоначального небрежного отношения к Евгению. Его печальная судьба вызывает уже более серьезное и сочувственное к нему отношение. Обрушившееся на него бедствие придает еще более взволнованный характер речи повествователя, он все ближе, так сказать, принимает к сердцу страдания Евгения. Трагедия этого человека находит все более горячий отклик; о ней повествуется с огромной человеческой жалостью, да и сама ситуация уже поднимает Евгения в наших глазах: он не замечает опасности для себя, думая о других:

.... Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая..
...Он страшился, бедный,
Не за себя.

Для того, чтобы понять смысл этой интонационной организации стиха, дающего нам всей своей структурой определенное отношение к изображаемому состоянию персонажа, проверим себя, обратившись к такому случаю, когда характер и трактовка персонажа повествователем не вызывает у нас никаких сомнений — к тому, как Пушкин говорит о Татьяне в одну из наиболее тревожных минут ее жизни:

Вот ближе! скажут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад;
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирень передомала,
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

Здесь, как видим, тревога Татьяны передана благодаря тому, что и повествование о ней ведется в крайне напряженном тоне, который в значительной мере опирается на enjambement и заканчивается крайне резким и редким строфическим enjambement. Лиризм, то есть субъективированный характер повествования, обнаруживается в частности именно в том, что в повествование вкладывается уже определенное эмоциональное отношение к происходящему, и, говоря о Татьяне, Пушкин как автор как бы сам переживает ее состояние, заражен им и своей речью передает это волнение читателю.

Аналогично и построение повествования о Евгении: чем дальше, тем взволнованнее звучит голос повествователя, тем сочувственнее его интонации.

Когда Евгений возвышается до восстания против всего строя жизни, олицетворенного в Петре, обрекающего его на гибель, то и повествовательная интонация опять-таки сохраняет свою близость к Евгению. В этот момент он становится равным Петру, он выступает против него как равноправная сила, и поэтому и повествование принимает уже другой характер: о Евгении говорится так же приподнято, патетически, как говорится о Петре (это справедливо было отмечено В. Брюсовым)¹. Переносы исчезают, появляется уже знакомая нам в своей функции десятистрочная строфа, стих звучит с той же риторической энергией, которая звучала во «Вступлении» и только что повторилась в описании Петра («Ужасен он в окрестной мгле»):

Кругом поднося кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державаца полумира,
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом...

¹ «Торжественность тона, обилие славянизмов («Чело», «Хладной», «Пламень») показывают, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе. Это уже не «наш герой», который «живет в Коломне, где-то служит»; это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре» (В. Брюсов, «Мой Пушкин», ГИЗ, 1929, стр. 80).

И дальше напряжение опять спадает, и повествование опять принимает характер печального рассказа, с его неровными интонационными периодами (2, 1^{1/4}, 4^{3/4}, 1(2) и горькими паузами:

И с той поры, когда случилось
Итти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Колпак изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

Таким образом, интонационная тема Евгения резко отличается от темы Петра; каждая из этих тем тесно связана с определенным характером, им окрашена и в свою очередь его окрашивает, создает определенное к нему отношение, причем отношение это в значительной мере — и противопоставление.

Еще более отчетливо это противостояние тем Евгения и Петра обнаружится, если мы попытаемся найти им соответствие в композиционно-сюжетной структуре произведения.

Сюжет — это та конкретная система событий, в которых обнаруживается характер героя и отражаются общественные конфликты, характерные для среды, формирующей героя. Писатель переводит жизненный материал, им обобщенный, в конкретное действие, в систему событий, в сюжет. Но в ряде случаев обобщения писателя не могут полностью перейти в характеры, события и т. д., так как жизнь не дает для них достаточного материала, или этот материал не удовлетворяет писателя.

Произведение, поэтому, может иметь такую структуру, в которой сюжет дополняется и внесюжетным материалом, как, например, в «Мертвых душах» Гоголя (лирические отступления). Идеиное содержание произведения в таких случаях не укладывается в сюжет, наоборот, — сюжет дополняется, уравнивается внесюжетным материалом. Поэтому соотношение сюжетных и внесюжетных частей произведения крайне важно осмыслить как явление содержательного порядка, то есть как такую особенность произведения, поняв которую, мы глубже разберемся в его содержании. С этой точки зрения легко заметить, что сюжет «Медного всадника» по существу сводится к судьбе Евгения. Наоборот, то, что относится к утверждению Петра и

его дела, в сюжет не вошло, Петр в основном дан внесюжетно. Это чрезвычайно существенно: для изображения жизни Евгения Пушкину не приходится отходить от жизненного материала. Судьба Евгения глубоко реалистична. Это живой характер, история которого с непосредственным волнением и сочувствием рассказывается повествователем. Реальность его судьбы и определяет реальность повествования, жизненность его интонаций, передающих реальное сострадание к жизни «униженных и оскорбленных». Человечность и непосредственность интонационной темы Евгения тесно связана с реалистичностью сюжета.

Наоборот — Петр I (и та система понятий, которая, как указывалось, за ним скрыта) не связан с жизнью непосредственно, в жизни нельзя было найти убедительного материала для утверждения дворянской государственности. Поэтому эта тема не может быть поддержана сюжетно. Реальной теме Евгения противостоит условная, данная вне действия и вне развития тема Петра. Легко заметить, что все сюжетные узлы (завязка, кульминация, развязка) связаны с Евгением. Евгений и Петр сюжетно обособлены так же, как и в речевой системе. Евгений выступает перед читателем в реальных жизненных ситуациях, в конкретных событиях, в движении и в развитии. Петр дан внесюжетно и неподвижно.

Если бы в «Медном всаднике» не было «Вступления» и действие непосредственно начиналось бы с первой части, то история Евгения целиком заполняла бы повествование, в ней был бы центр тяжести поэмы, восстание Евгения было бы единственным путем разрешения противоречия, изображенного в поэме. Так далеко Пушкин не шел. И он бросил на другую чашку весов образ Петра, в котором воплощались вся мощь и весь блеск дворянской государственности. Но в действительности он не мог найти полного материала, который он мог бы положить на эту другую чашку весов. Поэтому-то реальной драме Евгения, за которой стоит подлинная жизнь масс, противостоит условная, хотя и с предельным мастерством выраженная риторика и патетика темы Петра. Конфликт, благодаря этому, приобретал гораздо более сложный и запутанный характер, так как он не получал в поэме разрешения. Трагическая судьба и сила гнева Евгения как бы уравновешивались величием Петра и его дела. Величие Петра как бы нейтрализовалось трагедией Евгения. Силы, ими олицетворенные, приходили в столкновение, но результат этого

поединка оказывался вне поля зрения поэмы. Ответа на поставленный вопрос она не давала. Но вопрос был поставлен — великий, в нем было отражено основное историческое противоречие всемирного масштаба.

Эта идейная сложность и определяла всю стилевую «противоречивость» поэмы, глубочайшее различие в раскрытии образов Евгения и Петра, различие их композиционно-сюжетной организации и интонационных тем.

Своеобразное противоречие реалистических и романтических тенденций дано в «Медном всаднике». Перед нами переплетение объективно-жизненной и условно-патетической трактовки действительности, проходящее по всем разрезам ее стилевой структуры: сюжетному, лексическому, интонационно-синтаксическому, стихотворному. Оставляя патетику Петру, Пушкин свое сочувствие, всю человечность своих стихов отдавал Евгению. И в том-то и была сила пушкинского реализма, что в самой жизни черпал он содержание своего творчества. И величие его заключалось в непрерывном движении вперед, навстречу народу, навстречу жизненной правде. Принципы реализма организовывали все стороны творчества Пушкина, определяя собой и его работу над сюжетом, языком, стихом.

«Медный всадник» является одним из важнейших моментов развития реализма Пушкина. В этой поэме Пушкин во весь рост поставил одну из основных исторических проблем своего времени — и не только своего. В нем он с величайшей силой и сформулировал принципы, уже обреченные историей, и увидел то, что опровергает эти принципы в жизни. В этом смысл противоречивости «Медного всадника», и в этом объяснение тех особенностей его художественной структуры, которые мы рассматривали.

Проф. Н. КОВАЛЕНСКАЯ

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» ФАЛЬКОНЭ

Памятник Петру I Фальконэ и поэма Пушкина «Медный всадник» — редчайший случай глубокого сближения двух искусств, скульптуры и литературы. Конечно, вовсе не случайно Пушкин избрал своим героем образ, созданный Фальконэ; для своего сюжета он мог бы использовать и другой памятник Петру, работы Растрелли, поставленный перед Михайловским замком. То, что Пушкин избрал скульптуру Фальконэ, объясняется глубокой внутренней близостью его замысла к тому содержанию, которое было вложено Фальконэ в его гениальное произведение. Совершенно поразительно то прозрение иностранного мастера, которое позволило ему во многом предвосхитить образ Петра у Пушкина. И наоборот, нельзя не изумиться той точности восприятия скульптуры у Пушкина, которая помогла ему до конца использовать все многообразные оттенки скульптурного образа Фальконэ и совершенно адекватно воплотить их в своей гениальной «петербургской повести». Отсюда громадный интерес, который вызывает памятник Фальконэ у всех, кому дорог Пушкин.

Как известно, памятник Петру стоит на площади, открытой к Неве. Повидимому, идея этого местоположения принадлежит не целиком Фальконэ. В 1766 г., через два месяца после его приезда в Россию для постановки памятника, некий барон Билиштейн подал записку о выборе места для нового монумента¹. Из числа четырех возмож-

¹ Сборник Русского Исторического общества, т. 17, стр. 331—349.

ных площадей¹ он предлагал остановиться на Сенатской, как на самой грандиозной не только в Петербурге, но и в Европе²; также и потому, что она соединяла две основные части города — Адмиралтейскую с Васильевским островом: тогда как раз от нее шел понтонный мост. Наконец, важным моментом было для Билиштейна и то, что со всех точек этой площади прекрасно видна Нева.

Билиштейн предлагал поставить памятник слева от моста, на самом берегу реки, вернее даже в самой реке, сделав для этого искусственный выступ берега, — так, чтобы волны омывали подножие памятника. Это место казалось Билиштейну подходящим не только по художественным соображениям, но и по смысловым: верный сын своего века, Билиштейн подробно рассматривает вопрос об аллегорическом значении разных местоположений памятника. Здесь Петр смотрел бы правым глазом на основанное им Адмиралтейство и всю страну, а левым — на вновь завоеванные земли. Билиштейн возражал против другого места, откуда Петру пришлось бы смотреть левым глазом на древнюю часть страны.

Хотя эта записка вызвала большое раздражение Фальконэ своими непрощеными советами и он зло посмеялся над ее наивным аллегоризмом³, но она все же, повидимому, сыграла известную роль в выборе места для памятника⁴; он был поставлен именно на Сенатской площади, хотя не на берегу, но почти против моста, что видно по старым планам, изображениям и, наконец, по сохранившемуся до сих пор повышению набережной к бывшему мосту⁵. Надо признать, что это действительно прекрасное место для па-

¹ На В. О. против здания 12 коллегий (сейчас университета); против Зимнего дворца; между Зимним дворцом и Адмиралтейством; Сенатская площадь.

² В XVIII в. площадь была глубже, чем теперь, так как сквера еще не было. Правда, канал и вал, окружавшие Адмиралтейство Коробова, несколько суживали площадь.

³ L. Réau. E.-M. Falconet, 1932, II, стр. 384.

⁴ Фальконэ говорит, что записка Билиштейна ему не пригодилась, так как его макет был утвержден уже раньше. Но этот макет, сделанный еще в Париже, конечно, был лишь эскизом самой скульптуры, вряд ли Фальконэ мог уже выбрать место для своего памятника до приезда в Россию. Однако вполне возможно, что именно ему принадлежит выбор места на самой площади, которое несравненно удачнее, чем у Билиштейна; предложение последнего носило дилетантский характер.

⁵ Этот мост существовал и при Пушкине, но во время наводнения он был снесен.

мятника Петру. Расположение на берегу невских волн более всего подходит тому,

...чьей волей роковой
Под морем город основался...

Петр у Фальконэ — укротитель водной стихии; именно эта мысль легла в основу пушкинского образа, — правда, в несколько ином, более трагическом аспекте: триумфальная тема Фальконэ приобретает в «Медном всаднике» катастрофический характер.

Чрезвычайно важно было и то, что он был помещен почти против моста; архитектор Фельтен, оформлявший набережную Невы, — «береговой ее гранит», — составил даже проект постановки памятника прямо на линии моста¹. Это должно было великолепно подчеркнуть устремленность всадника вперед, в свободное пространство, — мотив, еще вполне близкий стилю барокко, только что отшумевшему над Европой. Такое местоположение, конечно, с исключительной силой подчеркивало заложенную в «Медном всаднике» гигантскую потенцию движения.

Фактически памятник оказался несколько сдвинутым к западу. Нет никаких указаний на то, почему Фельтену не удалось осуществить свою мысль. Но Фальконэ блестяще вышел из положения, мастерски связав памятник с мостом: движение коня, устремленного прямо вперед, осложнено поворотом головы самого Петра и коня вправо, то есть как раз к тому месту, где мост открывал ему дорогу в просторы мира.

Эту композицию Фальконэ нашел не сразу, но зато был особенно доволен, когда отказался от прежнего поворота коня влево, к сожалению, не указывая, в чем состоит тот «более важный мотив», который заставил его это сделать². Очень возможно, что это были общие планировочные соображения. В результате Фальконэ вполне восстановил утраченное было значение моста, как потенциального пути всадника и как реального пути зрителя, подходящего к памятнику. И приходится горько пожалеть о том, что новый Дворцовый мост (ныне Республиканский) был перенесен совсем в другое место: это заперло «Медного всадника» в клетке Сенатской площади и ее набережной. С противоположного берега Невы памятник виден плохо, так как

¹ Историческая выставка архитектуры 1911 г., стр. 134—5.

² Письмо Фальконэ от 23 мая 1769 г. (Об. Русск. Ист. об-ва, т. 17, стр. 39).



Э М Фальконэ. Памятник Петру I. Ленинград.



Э. М. Фальконэ. Памятник Петру I. Ленинград.

даже его гигантские размеры не в силах переспорить необъятную ширину ее «державного течения».

Памятник Фальконэ представляет одно из самых блестящих достижений мирового искусства. Фальконэ, еще глубоко связанный с уходящим рококо в своих нежных и грациозных образах всевозможных «Амуров», «Купальщиц», аллегорических «Зим» и т. п., в то же время был страстным борцом за реализм, который он понимал еще в дореволюционном смысле, то есть вне поклонения античности. Как известно, он вел острую полемику с Винкельманом; ближе всего соприкасаясь с эстетикой Дидро, который ведь также относился не без страха к растущему культу античности: ее триумф был еще впереди.

В памятнике Петру нельзя узнать мастера полуурокайльных миниатюрных статуэток; здесь неожиданно Фальконэ обнаруживает мощный размах своего творчества; гениальный образ «Медного всадника» насыщен колоссальным героическим пафосом.

В то же время в нем есть и глубокая жизненная правда, за которую ратовал Фальконэ, и строгая простота, которую он с жаром отстаивал, борясь со всеми советчиками, пытавшимися ему навязать велеречивые многофигурные аллегории и пышные надписи¹. «Пожалуй, до сих пор еще не все понимают, — писал Фальконэ, — что известное излишество в наших искусствах чаще всего означает бесплодие»². А в другой раз Фальконэ защищал простоту своей надписи ссылкой на то, что «древние употребляли в надписях на своих памятниках самый лапидарный и самый простой стиль»³. И действительно, Фальконэ придумал замечательную по своему лаконизму надпись: «Petro primo Catharina secunda» — «Петру I Екатерина II».

Самый образ Петра у Фальконэ далек от театральной ходульности репрезентативных памятников борокко. Вопреки установившейся традиции, он изобразил своего героя одного, без всяких «связанных узников», которые томились у цоколя памятника всех государей со времени Пьеро Такка, окружившего ими свой памятник Фердинанду I Медичи в Ливорно (XVII в.). Фальконэ отказался и от военных доспехов. Его Петр одет в отвлеченную одежду, которую

¹ Эта подлинно героическая борьба, которую выдержал Фальконэ, отстаивая свое новое понимание памятника, прекрасно изложена у L. Réau в цит. соч.

² Falconet E.-M. Oeuvres complètes, v. II, стр. 35.

³ Сб. Русск. Ист. об-ва, т. 17, стр. 119. Письмо от 14 авг. 1770 г.

он назвал просто «героической». Скульптор резко подчеркивал, что он хочет изобразить Петра не полководцем, хотя он фактически и был им, а законодателем: «Надо показать людям более прекрасный образ законодателя, благодетеля своей страны... Природа и люди воздвигали перед ним самые трудные препятствия, которые он поборол своим могучим гением и упорством»¹.

Все это были идеи просветительной философии, которая хотела видеть в монархе не деспота, а «просвещенного друга народа», и, конечно, прав Рео, когда он говорит, что памятник Петру был настоящей «воинствующей энциклопедией»².

Таким образом Фальконэ, несомненно, нащупал путь к новому пониманию героики — путь, в конечном итоге приведший к неоклассицизму³, к той самой античности, против которой он восставал.

Близок к этому пониманию героя был и Пушкин, как известно, глубоко усвоивший идеи просветительной философии. И Пушкинский Петр, при всей своей кажущейся сверхъестественности, все же остается до конца живым человеком, как и у Фальконэ, поборовшим все препятствия, которые перед ним нагромождали и люди, и стихии. Именно поэтому поэт-гуманист и гордится им, как воплощением той гигантской мощи, которая заложена в человеке. Как

¹ L. Réau, цит. соч., стр. 358.

² Там же, стр. 354. В другом месте Рео, очень правильно указывая на общее распространение новых взглядов на памятник государю, приводит письмо Пигалья к Вольтеру: «Когда я был избран для выполнения этого памятника [Людовику XV], я был под впечатлением одной мысли, которую я когда-то вычитал в ваших произведениях. Вы там протестуете против обычая помещать вокруг такого рода памятников скованных узников, как будто прославлять великих людей можно лишь за те страдания, которыми они отягощали человечество. Взволнованный этой мыслью, я избрал иной путь в моей новой работе». Далее Пигальи пишет, что его Людовик XV будет стоять на простом круглом пьедестале, одетый в римские одежды, с лавровым венком на голове. Он будет «протягивать руку, чтобы принять народ под свое покровительство». Аллегорические фигуры, которыми Пигальи окружил еще свой памятник, должны означать «мягкость правления», «счастье народов» и т. д. (L. Réau, цит. соч., стр. 350). Это были идеи просветительной философии, правда, не ее радикального течения. Очень характерна прямая связь всех этих идей с Вольтером.

³ Неоклассицизмом я называю стиль искусства второй половины XVIII в., рожденный революционной буржуазией, в отличие от классицизма XVII в., искусства французского абсолютизма. Смешение обоих стилей в одном термине «классицизм» приводит к невероятной путанице.

настоящий поклонник просветительной философии, Пушкин прежде всего ценит в Петре борца за просвещение, прорубившего «окно в Европу», — не только в смысле политическом, но и культурном (в этом Пушкин — прямой наследник ломоносовского понимания Петра).

Однако образ Петра у Пушкина сложнее, чем у Фальконэ. До русского поэта идеи просветительной философии дошли уже очищенными в горниле французской буржуазной революции: он уже знал значительно более радикальные решения вопроса о монархе. Если для Фальконэ Петр мог быть еще только «благодетелем своей страны», то Пушкин уже отлично понимал другой его лик, — страшный лик деспота; именно поэтому ему и грозит Евгений: «ужо тебе». Мотив ужаса проходит красной нитью в «Медном всаднике». С этого Пушкин начинает свою центральную характеристику: «Ужасен он в окрестной мгле!»

Если у Фальконэ Петр — спокойный триумфатор, то Пушкин снова поднимает против него стихии, мстящие ему за попытку их укрощения; Пушкин не забывал, что его «Петрополь» «стоит на костях». Он вполне отдает себе отчет в сложном, противоречивом и трагическом характере своего героя, предвосхищая наше современное понимание Петра, — как прогрессивного реформатора и как жестокого эксплуататора. Зародыши этого грозного облика есть и в памятнике Фальконэ, как мы увидим ниже.

При всей близости скульптуры Фальконэ к неоклассцизму, в ней все же еще много остатков барокко. Весь смысл этого произведения заключается в борьбе противоположных элементов — бурного порыва и железного самобуздания. Именно эта борьба делает памятник таким насыщенным потенциальной энергией, таким огненным и в то же время величаво-спокойным. Борьба этих противоречивых элементов разыгрывается в богатейших аспектах, открывающихся зрителю при обходе вокруг памятника по площади. Исключительное мастерство скульптора заключается не только в этом разнообразии аспектов, но и в их органической связи друг с другом. Поистине он выступает здесь в роли музыканта, организующего восприятие своего творения во времени. Впрочем, этот дар присущ и всякому большому архитектору, учитывающему не только пространственный, но и временной путь зрителя, созерцающего его произведение; самая протяженность архитектуры неизбежно требует времени для того, чтобы она могла быть до конца воспринята, а это и ведет к неизбежности организу-

ющего вмешательства мастера в восприятие зрителя. В этой организации проявилось глубокое понимание скульптором тех задач, которые были ему предъявлены архитектором. Одно из главных достижений Фальконэ в его памятнике Петру заключается как раз в поразительно разработанной архитектурно-скульптурной композиции, в связи его скульптуры с пространством площади.

И вот здесь-то и наступает самый тесный контакт Фальконэ с Пушкиным. В «Медном всаднике» он как раз показывает те основные аспекты, на которых держится процесс восприятия памятника, организованный скульптором. Пушкин даже прямо заставляет своего Евгения обходить «кругом подножия кумира».

Один из основных аспектов открывается при входе на площадь из глубины, со стороны Адмиралтейства, откуда Петр виден еще не совсем в профиль (несколько сзади). В этом аспекте борющиеся в памятнике силы показаны в наибольшей полноте и равновесии. Отсюда виден и буйный порыв коня, вынесший его на край скалы, и мощное движение всадника, осадившего его у самого обрыва: конь взвился на дыбы, осев на задние ноги¹. Отсюда лучше всего видна и властная рука Петра, протянутая вперед почти по горизонтали, величаво утверждающая покой, столь неожиданный в момент огненного движения. Повидимому, именно этот первый аспект вдохновил Пушкина на его центральную характеристику «Медного всадника», хотя в ней и появляются новые черты, осложняющие фальконэтовский образ:

Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин Судьбы,
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздай железной
Россию поднял на дыбы?

¹ Рео указывает (цит. соч., стр. 353—354), что этот мотив зародился еще у Бернини в памятнике Людовику XIV в Версале, превращенном Жирардоном в изображение Марка Курция. В 1687 году этот же мотив вдохновил Люже в проекте памятника тому же Людовику XIV. Впоследствии о нем мечтали и другие скульпторы (Дежарден и даже Бушардон). К этому ряду надо присоединить еще памятник Августу Сильному в Дрездене работы французского скульптора Винаша (Vinache), пожалуй, наиболее близкий к Фальконэ: конь опирается главным образом на хвост (Brinckmann. Barockskulptur, рис. 344). Но очень характерно, что этот мотив зародился в самый разгар барокко.

Все в первом аспекте построено на борьбе двух сил. Стан Петра решительно откинулся назад, сопротивляясь порыву коня. Это прекрасно подчеркнуто линией отброшенной мантии, которая, однако, не развевается и не расплескивает движения в пространство, а спокойно падает на круп коня, объединяя с ним фигуру всадника в целостный силуэт. Та же непрерывная линия продолжается направлением длинного хвоста лошади, непосредственно переходя в извивающуюся по скале змею; эта сплошная линия в то же время является и линией опоры грандиозной бронзовой массы, взнесенной вверх и поставленной на двух тонких ногах коня, который взвился на дыбы. Надо отдать справедливость Фальконэ, что он мастерски справился с этой технической и художественной задачей, соперничая здесь с Джамболонья и его знаменитым «Меркурием». Искусство Фальконэ заключалось не только в том, что он сумел так рассчитать свои тяжести, что ему оказались достаточными тонкие ноги коня, его хвост и змея, чтобы удержать в равновесии весь памятник. Но это искусство заключалось и в том, что он всем этим объемам, в том числе и змее, сумел придать совершенно естественное положение, не внушающее зрителю ни малейших подозрений насчет того, что они выполняют здесь какие-нибудь иные, кроме смысловых и ритмических, функции¹.

Точка соприкосновения змея со скалой имеет огромное значение в композиции всего памятника — все в том же первом аспекте: отсюда устремляются вперед две мощные силуэтные дуги — вогнутая, образуемая линией спины коня и всадника, и выгнутая — линия скалы, вздымающейся вверх гигантской волной, повторяя в усиленной степени движение коня. Таким образом Фальконэ, достигая поразительного эффекта: сосредоточивая почти в одной точке

¹ Совершенно напрасно некоторые исследователи — Ровинский (Словарь гравированных портретов, т. III, стр. 1929), Яремич (Русская академическая художественная школа в XVIII в. — 1934) пытались отнять у Фальконэ авторство этой змеи и отдать его Гордееву (очевидно, основываясь на свидетельстве Пушкирева в его «Описании С.-Петербурга», 1840 г.), не говоря уже о том, что змея, появившаяся, правда, не с самого начала замысла, уже с 1769 г. настолько органически вошла в композицию, что функция Гордеева могла бы заключаться лишь в техническом осуществлении законченного проекта Фальконэ. Но участие Гордеева попросту невозможно, так как он был в Париже в 1767—1772 гг., а модель — и, конечно, со змеей — была вполне готова уже в 1770 г., как показывает рисунок Лосенко, хранящийся в Нанси (L. Réau, цит. соч.).



Лосенко А. Рисунок с модели памятника Петру I работы Фальконз.

начало всех силовых линий, он заставляет их потом выбрасываться в пространство, подобно взрыву. Ритмическая ясность этого замысла подчеркивается тем, что все крайние точки силовых линий лежат на единой дуге, описанной радиусом из точки их начального пересечения.

Совершенно изумительно найдена форма скалы под всадником, обработанная несколькими крупными ссеками. Конечно, в том, что Фальконэ отказался от геометрических форм обычного архитектурного постамента, нельзя не видеть наследия барочного натурализма: как известно, скульпторы барокко нередко прибегали к введению в свои группы — особенно фонтаны — необработанных скал и камней (например, в знаменитом фонтане Треви в Риме). Идея помещения конной статуи на скалу впервые появилась, как установил Рео, у Лебрена, в эскизном проекте памятника Людовику XIV.

Своеобразие скалы у Фальконэ заключается в том, что она только кажется необработанной глыбой; на самом деле она отделана с исключительно тонким пониманием ритмических задач композиции. Не только силуэт скалы в виде мощной морской волны, но и все гранищие ее плоскости ссеков теснейшим образом увязаны с общей композицией памятника. Так, в рассматриваемом аспекте ее форма носит подчеркнуто крутой характер в связи с напряжением движения, сосредоточенном здесь. Напротив, слева, с противоположной стороны, где полет коня легче и меньше чувствуется останавливающая его сила — и ссеки скалы носят более плавный, хотя и стремительный характер: их очертания здесь почти прямые.

Сзади Фальконэ максимально концентрирует впечатление, сводя силуэт своей группы к узкой, почти вертикальной форме, с особенной силой подчеркивая этим контраст с вытянутой по горизонтали рукой.

Этот аспект также учтен Пушкиным: он дважды возвращается к нему вместе с Евгением, созерцающим Петра с подвезда дома, когда-то принадлежавшего Лобанову-Ростовскому, рядом с Исаакиевским собором. Отсюда Петр виден почти со спины, и Пушкин гениально подчеркивает в нем самое главное здесь — проянутую руку:

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне..

Поскольку фигура всадника и конь отсюда сконцентрированы до предела, постольку и скала представляет узкий риф, едва превышающий по ширине круп коня. Но и здесь Фальконэ не хочет слишком простой композиции: этот аспект он использует, чтобы выявить спиральный поворот своей группы в пространстве, начинающийся со складок мантии, закинутой налево, продолжающийся изгибом хвоста, затем змеи и, наконец, скалы. Отсюда вполне закономерным представляется и поворот вправо головы Петра, так же как и головы коня, завершающий разворот пружины, начавшейся с изгиба скалы. Ясно, конечно, что этот винтовой разворот совершенно необходим Фальконэ не только для того, чтобы обогатить движение группы, но и затем, чтобы связать ее со всем окружающим пространством: благодаря ему не оказывается ни одной мертвой точки на площади, с которой памятник оказался бы не воздействующим на зрителя. В частности, этот разворот идеально увязывал памятник со сдвинутым вправо мостом.

По мере движения зрителя по площади с востока на запад, по часовой стрелке, позади памятника, концентрация впечатления начинает несколько разряжаться: левее, откуда не видна протянутая рука, зритель чувствует не столько борьбу двух сил, сколько свободное движение коня, подержанное плавным подъемом скалы.

При дальнейшем движении нарастает стремительность скачущего коня, чтобы достигнуть апогея спереди, где благодаря ракурсу не видно, как он оседает на задние ноги. Отсюда зрителю кажется, что он несется прямо на него, готовый растоптать его своими копытами. Впечатление особенно усиливается вблизи памятника: гигантская бронзовая масса, поднятая вверх на тонких ногах коня, готова обрушиться на голову зрителя. Вблизи, конечно, особенно чувствуется колоссальный масштаб памятника, далеко превышающий натуральную величину: зритель ощущает себя пигмеем перед «кумиром на бронзовом коне», ему становится понятно чувство Евгения, раздавленного монументальной мощью «Медного всадника». Это — самый грозный его аспект: надо думать, что именно в этом положении его видел за собой пушкинский безумец, убегавший от его «тяжело звонкого скаканья». В этом аспекте появляются у Фальконэ те зародыши образа деспота, которые у Пушкина разовьются в сложный замысел его «повести».

Крайне характерно, что «Медный всадник» оживает у Пушкина: то потенциальное движение, которое напрягает скульптуру Фальконэ, как бы ищет выхода в реальное пространство, и потому совершенно естественное развитие образа Фальконэ представляет пушкинский «Медный всадник», скачущий по улицам Петербурга:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Это — последнее появление «Медного всадника» у Пушкина. Разрешение того колоссального напряжения, до которого он довел своего читателя в описании преследования Евгения, Пушкин дает в эпилоге:

.....Остров малый
На взморье виден.

Здесь смерть Евгения изображена уже на фоне спокойной и равнодушной природы: субъективная мука переводится в план объективной действительности и потому теряет свое острое.

Фальконэ, работавший в искусстве пространственном, находит иное разрешение тому же самому напряжению: он просто переводит зрителя к первому аспекту. В момент высшего напряжения уже появляется покоряющая, но и успокаивающая рука¹, подготавливая то гармоническое впечатление, которое дает первая, описанная мною, точка зрения. Круг замыкается на полном разрешении того сверхъестественного напряжения, которое дает передний аспект памятника. Таким образом обход вокруг него построен на системе замкнутого ритмического процесса, подобно законченному музыкальному или поэтическому произведению.

Огромная роль скалы в композиции памятника вполне объясняет то раздражение, которое вызвало у Фальконэ невежественное требование критики и особенно русских властей, чтобы скала осталась в том виде колоссальной глыбы, какою она была доставлена в Петербург: эти размеры должны были служить показателем могущества самодержавного правительства, которое легко могло спра-

¹ Фальконэ хотел, чтобы Петр протягивал руку и «как отец, и как властелин» (L. Réau, цит. соч., стр. 367).

виться с неслыханными трудностями по ее доставке благодаря крепостному труду¹.

Борьба из-за скалы была одним из многочисленных проявлений той скрытой травли, которой подвергался Фальконэ при царском дворе из-за самостоятельности своего характера и поведения. Когда ко всему прочему прибавились еще обвинения, связанные с отливкой памятника, это переполнило чашу терпения мастера, и он покинул Петербург, не дождавшись открытия его памятника² и не увидев завершения своего многолетнего труда.

При нынешнем расположении памятника площадь достаточно широка, чтобы зритель имел возможность увидеть его на фоне неба, что, конечно, является наилучшим для бронзового памятника с его четким силуэтом: об этой четкости, как мы видели, с большим искусством позаботился Фальконэ. Но и при приближении к памятнику, когда он попадает на фон светлых стен, четкость его силуэта не исчезает; трудно сказать, как это происходило при Фальконэ, так как сейчас не сохранилось на площади ни одного из прежних зданий. Все же они, повидимому, были ниже нынешних, что и позволяло видеть памятник не хуже, чем сейчас. Можно считать, что обозримость памятника была даже лучшей, так как зритель имел возможность постепенно подходить к нему по мосту; с другой стороны, не было и сквера за его спиной, так что он рисовался на фоне глубокого пространства площади. «Исаакский» в глубине ее только начал тогда строиться.

Однако нельзя сказать, что памятник рассчитан на рассмотрение только на далеком расстоянии, в виде силуэта. Напротив, подходя ближе, зритель замечает чрезвычайно богатую, точную и упругую разработку всех его объемов. Фальконэ мастерски умеет выделить главные их части, например, фигуру Петра в первом аспекте, отлив ее темной тенью под отброшенной мантией. Глубокое знание человеческого тела и тела коня позволяет Фальконэ подчеркнуть главное и избежать ненужной детализации³.

¹ Екатерина велела выбить медаль в память этого события с надписью: «Державнину подобно» (L. Réau, цит. соч., стр. 375). Перевозка скалы изображена на многих гравюрах.

² Фальконэ уехал в 1778 г., а памятник был открыт в 1782 г.

³ Как известно, Фальконэ упорно изучал движения коня. Он до ста раз заставлял берейтора взлетать на искусственный холм, построенный перед его мастерской, на лучших скакунах императорских конюшен (L. Réau, цит. соч., стр. 366).

То же мастерство проявила и прекрасная скульпторша Мария Колло, ученица Фальконэ, вылепившая голову Петра. Лучше, чем кому-либо из художников, делавших его портреты, ей удалось передать образ могучего и непреклонного властелина, который «Россию поднял на дыбы». К этой голове вполне приложимы знаменитые слова Пушкина (сказанные уже не в «Медном всаднике», а в «Полтаве»):

...Лиц его ужасен,
Движенья быстры. Он прекрасен.

Но в то же время образ и у Колло не абстрактен; это не театрално-бесстрашный герой. Пушкин был глубоко прав, когда он писал о нем:

Какая дума на челе!

«Медный всадник» у Фальконэ и Колло — живой человек, несмотря на всю свою сверхъестественную мощь, — живой не только в смысле чувственной передачи тела, как это было в скульптуре рококо, но и в смысле психологической характеристики. Именно поэтому охотно веришь Пушкину, когда он говорит:

...Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

При всем барочном гиперболизме, в памятнике Петру все же проявилось новое понимание героя-человека, зарождавшееся тогда на Западе в неоклассицизме, но начинавшее манить и русских людей. Правда, это понимание давалось русскому обществу нелегко (Фальконэ намного опередил своих русских современников). Неоклассицизм, возникший на Западе во второй половине XVIII в., получил подлинное развитие в России лишь в начале XIX в. Но Фальконэ и сам еще стоял на пороге неоклассицизма: он был далек от той новой формы абстрактной трактовки образа, к которой привело стремление неоклассицизма к героической идеализации. Именно потому Фальконэ и перекликается с Пушкиным, который, наоборот, пришел уже на исходе русского неоклассицизма, когда его противоречие между идеализацией и реалистической правдой уже начинало разрешаться в сторону реализма. Отсюда — возможность глубокого сближения Фальконэ и Пушкина, — при несомненных стилистических различиях между монументальным

произведением скульптора и стихотворной «повестью» поэта.

Сближение это выразилось не только в понимании героя вообще, но и в понимании конкретного героя—Петра: Фальконэ и Колло удалось с предельным мастерством воплотить то его понимание, которое начинало тогда слагаться в России, предвещая будущий образ его у Пушкина.

Таким образом памятник Фальконэ лишней раз доказывает глубокие связи великого русского поэта с культурой, рожденной французской революцией: Фальконэ, ее предшественник, нес в себе — вместе со всеми просветителями — те зерна, из которых родились новые, революционные идеи. Они же воодушевили потом и русского поэта, боровшегося за свободу человечества.

В «Медном всаднике» оба творца подали друг другу руку на расстоянии полувека, — соединив свое вдохновение в двух конгениальных шедеврах.

ПУШКИН В РАБОТЕ НАД «СЛОВОМ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

В последние годы своей жизни Пушкин занялся внимательным изучением «Слова о полку Игореве». К этому времени накопилась уже довольно значительная по количеству литература, посвященная «Слову». Еще до гибели его в 1812 году сделано было несколько его переводов, в том числе стихотворных, на современный русский язык. Попытки филологического изучения «Слова» сводились преимущественно к комментированию отдельных его малопонятных мест. Вскоре же после издания памятника стали раздаваться голоса скептиков, отрицавших его древность. Так, митрополит Евгений Болховитинов утверждал, что «Слово» написано не ранее XV—XVI вв., а Румянцов, считая его явной подделкой, относил написание его к XVIII в. Были даже такие крайние отрицатели подлинности «Слова», которые в нем усматривали подделку не то самого первого издателя его гр. Мусина-Пушкина, не то Карамзина. Волна скептицизма в отношении «Слова» вновь поднялась в 30-е гг., когда против его подлинности стали высказываться особенно энергично — устно и письменно — М. Т. Каченовский и О. И. Сенковский и их последователи — И. И. Давыдов, П. Беликов и С. М. Строев.

Скептическое отношение к «Слову» в 30—40-х гг. было лишь частным проявлением скептического отношения тогдашних историков и критиков вообще к прошлому русской истории, которое представлялось им как эпоха культурно очень бедная, почти варварская. Специально же в отношении «Слова» скептиками главным образом ставилось на вид, с одной стороны,

отсутствие в древней русской литературе произведений, хоть сколько-нибудь по своим художественным качествам приближающихся к нему, с другой — особености его языка, будто бы не находящие себе параллелей в языке древнейших русских памятников.

Такое упорное нежелание со стороны скептиков признать подлинность «Слова» побудило их противников, к числу которых относился и Пушкин, для обоснования своей положительной точки зрения на памятник заняться изучением предшествовавшей и современной «Слову» древней русской литературы и старого русского языка. В результате этих изучений уже к 40-м гг. выяснилась с полной очевидностью неосновательность позиций скептиков. Еще в 1834 г. в защиту подлинности «Слова» напечатана была книжка С. Руссова, представляющая собой солидно аргументированное опровержение скептических высказываний Сенковского, а вслед за ней в том же году в «Сыне отечества» — статья П. Буткова «О войне великого князя Святополка с Тугорканом», также умело написанная в защиту подлинности «Слова» и направленная против статьи Беликова.

Уже ранними работами о «Слове», несмотря на их во многих случаях филологическую и историко-литературную наивность, было положено начало его научному объяснению. Лексику его иногда возводили к словарю западных и южных славянских языков, чаще всего к словарю польскому; «Слово» нередко трактовали с точки зрения поэтики оссиановских песен или героических классических поэм, но за всем этим были и реальные достижения в области уяснения исторического и филологического существа памятника.

С 30-х гг. мы имеем попытки изучения «Слова» в связи с устной поэзией. В 1830 г. Н. Полевой в его «Истории русского народа» сопоставляет «Слово» со скандинавскими сагами. То же через десять лет делает Погодин в своем письме к Шевыреву, напечатанном в «Москвитяине». В 1835 г. Максимович читает в Киевском университете специальный курс о «Слове» и вслед затем публикует ряд статей, ему посвященных, в которых он особенно подробно сосредоточивается на установлении связи «Слова», в его стиле и символике, с народной поэзией, главным образом украинской.

Таково было в общих чертах состояние историко-лите-

ратурных и филологических изучений «Слова», когда к нему вплотную подошел Пушкин.

Первое документальное свидетельство об его интересе к «Слову» относится к 27 сентября 1832 г., когда он, по приглашению тогдашнего товарища министра народного просвещения С. С. Уварова, посетил в Московском университете лекцию профессора И. И. Давыдова о «Слове». На лекции был также и М. Т. Каченовский. В этот день Пушкин писал жене: «Сегодня еду слушать Давыдова, не твоего супиранта, а профессора; но я ни до каких Давыдовых, кроме Дениса, не охотник — а в Московском университете я оглашенный. Мое появление произведет шум и соблазн, а это приятно щекотит мое самолюбие». В следующем письме, написанном через несколько дней, он делится с женой своим впечатлением от встречи с Каченовским: «На днях был я приглашен Уваровым в университет. Там встретился с Каченовским (с которым, надобно тебе сказать, бранивались мы, как торговки на вшивом рынке). А тут разговорились [с] ним так дружески, так сладко, что у всех предстоящих потекли слезы умиления»¹.

После лекции между Пушкиным и Каченовским завязался спор о подлинности «Слова». И. А. Гончаров, присутствовавший на лекции Давыдова, в ту пору студент Московского университета, оставил свои воспоминания о посещении университета Пушкиным и о споре его с Каченовским. В этих воспоминаниях он пишет: «Я не припомню подробностей их состязания,— помню только, что Пушкин горячо отстаивал подлинность древнерусского эпоса, а Каченовский вонзал в него свой беспощадный аналитический нож»². Поэт А. Н. Майков так передает впечатление своего приятеля Гончарова от спора Пушкина с Каченовским: «Помню, как сквозь седины Каченовского проступал румянец и как горели глаза Пушкина», и от себя добавляет: «Бой был неравен, судя по впечатлению приятеля: он и теперь еще, кажется, более на стороне профессора,— и не мудрено! Пушкин угадывал только чутьем то, что уже после него подтвердила новая школа филологии неопровержимыми данными; но этого оружия она еще не имела в его время, и поэт

¹ Пушкин. Письма, т. III, 1831—1833. Под ред. я с примеч. Л. Б. Модзалевского. «Academia», М.—Л., 1935, 81—82.

² Полн. собр. сочинений, т. XII, СПб. 1899, стр. 504—506.

не мог разорвать хитросплетенной паутины «злого паука»¹.

П. И. Бартевев сообщает воспоминание М. О. Бодянского, тогда также студента Московского университета, а впоследствии известного слависта, о его беседе с Пушкиным по поводу «Слова» после той же лекции Давыдова. Давыдов, указывая на Бодянского, сказал Каченовскому, что ему подано «весьма замечательное сочинение», в котором молодой автор, находившийся под влиянием Каченовского, доказывает подложность «Слова». Пушкин с живостью обратился к Бодянскому с вопросом о том, что значит «харалужный», «стрикусы», «кмет». Первых двух слов студент не мог объяснить, третье же объяснил явно неудовлетворительно и вызвал такую реплику Пушкина: «То-то же, никто не может многих слов объяснить, и не скоро еще объяснят»².

С. П. Шевырев, говоря о большом усердии, с каким Пушкин изучал памятники древней словесности, замечает: «Слово о полку Игореве» он помнил от начала до конца наизусть и готовил ему объяснение. Оно было любимым предметом его последних разговоров»³. В другом месте Шевырев пишет: «Известно, что Пушкин готовил издание «Слова о полку Игореве». С глубоким уважением говорил он о его поэтических достоинствах и не сочувствовал несколько мнениям скептиков, которые всего сильнее действовали в его время. Нельзя не пожалеть, что он не успел докончить труда своего...»⁴. Я слышал лично от Пушкина о его труде. Он объяснил мне изустно вступление, которого смысл, по мнению Пушкина, был тот, что автор «Слова», отказываясь от старых словес и замышления Боянова, предпочитает говорить о полку Игоревом по былинам своего времени»⁵.

Разговор Пушкина с Шевыревым о «Слове» происходил весной 1836 г. Тогда же Пушкин просил И. М. Снегирева прислать ему «замечания на Игореву песнь, коею

¹ Полн. собр. сочинений, т. II, СПб. 1901, стр. 505.

² Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевевым в 1851—1860 годах. Вступит. статья и примеч. М. Цявлюковского. М., 1925, стр. 49—50.

³ «Москвитянин», 1843, ч. III, стр. 237.

⁴ «История русской словесности, преимущественно древней», выпуск 2-й, М., 1846, стр. 259—260.

⁵ Там же, стр. 310. Здесь, как и всюду ниже, разрядкой напечатаны слова, подчеркнутые или напечатанные курсивом в цитируемых текстах.

он занимается как самородным памятником русской словесности¹. Вернувшись в Петербург, Пушкин при встрече с известным ученым П. И. Кеппеном в Публичной библиотеке заводит с ним разговор о Трояне и затем получает от него записку с изложением взглядов на этот предмет польского ученого Кухарского².

13 декабря 1836 г. А. И. Тургенев писал к своему брату Н. И. Тургеневу: «О песне о полку Игореве переговорю с Пушкиным, который ею давно занимается и издает с примечаниями. Между тем посылаю две статьи о ней, напечатанные недавно в Журнале народн. просв. Передай их Эйхгофу и скажи ему, что постараюсь еще кое-что о ней доставить и самую песнь. Справлюсь о лучшем немецком переводе». Побывав затем у Пушкина, А. И. Тургенев продолжает: «Полночь. Я зашел к Пушкину справиться о песне о полку Игореве, коей он готовится критическое издание. Он посылает тебе прилагаемое у сего издание оной на древнем русском (в оригинале) латинскими буквами и переводы богемский и польский; и в конце написал и свое мнение о сих переводах. У него случилось два экземпляра этой книжки. Он хочет сделать критическое издание сей песни, вроде Шлецерова Нестора, и показать ошибки в толках Шишкова и других переводчиков и толкователей; но для этого ему нужно дожидаться смерти Шишкова, чтобы преждевременно не уморить его критикою, а других смехом. Три или четыре места в оригинале останутся неясными, но многое пояснится, особливо начало. Он прочел несколько замечаний своих, весьма основательных и остроумных: все основано на знании наречий славянских и языка русского»³.

В «Письме к издателю», направленном в «Московские ведомости» и датированном 4 февраля 1837 г., М. А. Кор-

¹ «Русская старина», 1889, № 10, стр. 214; «Русский архив», 1902, кн. III, стр. 170. См. еще Л. Н. Майков. «Пушкин» (Воспоминания Шевырева о Пушкине), СПб, 1899, стр. 331, 354.

² Переписка Пушкина, изд. Акад. наук, т. III, стр. 351—352.

³ П. Е. Щеголев. «Дуэль и смерть Пушкина», изд. 3-е. М.—Л., 1928, стр. 278. В этом письме имеется некоторая неясность относительно того, что Пушкин послал Н. И. Тургеневу. Судя по словам: «Он посылает тебе прилагаемое у сего издание оной на древнем русском (в оригинале) латинскими буквами и переводы богемский и польский», можно было бы думать, что чешский и польский переводы посланы были Пушкиным в издании особом, независимом от издания русского текста «Слова» латинскими буквами. Но, во-первых, дальнейшая фраза — «У него случилось два экземпляра этой книжки»

кунов, переехавший 7 января этого же года из Москвы в Петербург и на первых порах служивший там в Археологической комиссии, писал: «С месяцем тому назад Пушкин разговаривал со мной о русской истории, его светлые объяснения древней Песни о полку Игореве, если не сохранились в бумагах,—невозвратимая потеря для науки»¹.

Наконец, по словам И. П. Сахарова, Пушкин 24 января 1837 г., то есть за три дня до дуэли, вел горячий и дельный спор о «Слове» с поэтом и переводчиком Л. Я. Якубовичем. «Здесь я слышал,—писал присутствовавший при этом споре Сахаров,—его предсмертные замыслы о Слове Игорева полка—и только при разборе библиотеки Пушкина видел на лоскутках начатые заметки»².

Таким образом, до последних дней своей жизни Пушкин живо интересовался «Словом о полку Игореве», стремясь, видимо, осуществить свое давнишнее желание—издать критический текст «Слова» со своими пояснениями, а быть может, и со своим переводом. Встречаясь с лицами, которые в той или иной мере были сами заинтересованы «Словом», он спешил поделиться с ними

заставляет толковать смысл первой фразы так, что и русский текст латинскими буквами и чешский и польский переводы—все это было в одной книжке. Во-вторых, мы не знаем ни одного издания «Слова», в котором был бы напечатан лишь русский текст памятника латинским алфавитом без переводов этого текста. Речь идет, очевидно, об издании Ганки, в котором, помимо подлинного текста «Слова», напечатанного по-латыни, даны чешский и немецкий его переводы. На польском языке здесь напечатана небольшая вступительная заметка, содержащая в себе изложение памятника. Очевидно, Н. И. Тургенев по рассеянности вместо «немецкий» написал «польский». Это косвенно подтверждается и словами цитированного письма А. И. Тургенева, в котором он обещает раздобыть для Эйхгофа, очевидно, намеревавшегося перевести «Слово» на французский язык, помимо русского текста, также и лучший немецкий его перевод. Поясняя письмо Н. И. Тургенева, Т. Г. Зенгер пишет: «Пушкин пользовался переводом В. Ганки «Слова» на чешский язык (изд. 1821 г.) и переводом Беловского на польский язык (изд. 1833 г.) («Рукою Пушкина», подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.—Л. 1935 г., стр. 147), но мы ниоткуда не знаем, чтобы перевод Беловского известен был Пушкину.

Мнение Пушкина о переводах «Слова», сообщенное Н. И. Тургеневу, о чем упоминает А. И. Тургенев, не сохранилось.

¹ «Московские ведомости», 1837, № 12 от 10 февраля. Перепечатано в издании «Пушкин и его современники», вып. VIII, стр. 82, и М. А. Цявловским в «Книге воспоминаний о Пушкине», М. 1931, стр. 349.

² «Русский архив», 1873, кн. 1-я, стр. 955.

своими мыслями о нем, как человек, серьезно заинтересованный в деле и надевшийся в разговорах и спорах со своими собеседниками проверить и укрепить свои собственные догадки и соображения.

Из работ, посвященных «Слову», Пушкину, помимо первопечатного издания 1800 г., осуществленного гр. А. И. Мусиным-Пушкиным, в сотрудничестве с А. Ф. Малиновским и Н. Н. Бантышом-Каменским¹, и соответствующих страниц III тома «Истории государства Российского» Карамзина, где идет речь о «Слове», известны были, по его собственному заявлению², труды А. С. Шишкова³, Я. Пожарского⁴, Н. Грамматина⁵ и А. Вельтмана⁶. Все эти авторы фигурируют попутно и в суждениях Пушкина о «Слове». Кроме того, в библиотеке Пушкина были следующие издания, относящиеся к «Слову»: перевод его на современный русский язык И. Левитского («Ирои-ческая песнь о походе Игоря на половцов, писанная на славянском языке в XII столетии, ныне переложенная в стихи старинной русской меры Иваном Левитским». СПб. 1813), издание «Слова» Ганки с проложенными между

¹ У Пушкина под руками был, между прочим, экземпляр издания «Слова» Мусина-Пушкина с пометками археолога А. Я. Италинского, как это видно из письма А. И. Тургенева к Жуковскому от 28 марта 1937 г.: «Может быть, найдется у вас и Песнь о полку Игореву in 4^o, в бумажке, с отметками карандашом Италинского. Я иссудил ею Пушкина для его издания этой песни. Пожалуйста, поищите. Пропадет, и никто не узнает, что рука единственного русского археолога объясняла певца древнейшего; да и объяснения — по восточным языкам — важны» («Русский библиофил», 1916, № 4, стр. 34—35).

² См. Соч. Пушкина, изд. Академии наук СССР, т. IX, 2, стр. 587.

³ «Слово о полку Игореве, Игоря сына Святъславля, внука Ольгова», с переводом и с примечаниями, в «Сочинениях и переводах Российской академии», СПб. 1805, кн. VIII, стр. 23—234, и в «Собрании сочинений и переводов адмирала Шишкова», СПб. 1826, ч. VII, стр. 1—149, и т. XI, стр. 332—401. В библиотеке Пушкина был т. VII второго из указанных изданий (см. «Пушкин и его современники», вып. IX—X, стр. 116—117).

⁴ «Слово о полку Игоря Святославича, удельного князя Новгород-Северского, вновь переложенное Яковом Пожарским, с присовокуплением примечаний», СПб. 1819.

⁵ «Слово о полку Игоревом, историческая поэма, писанная в начале XIII века на славенском языке прозою и с оной переложенная стихами древнейшего русского размера, с присовокуплением другого буквального переложения, с историческими и критическими примечаниями, с критическим же рассуждением и родословною». М., 1823.

⁶ «Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгород-Северского. Переведено с древнего русского языка XII столетия Александром Вельтманом». М., 1833.

страницами чистыми листами («Слово о полку Игореве, Slovo o plku Igorevie. Slovianom latinskago pisma. Vierno v podlinnom jazycie, s reskym i niemeckym prevodom. Izdano Viabreslavom Hankoju». Prazie, 1821), исследование о «Слове» С. В. Руссова («О подлинности древнего русского стихотворения, известного под названием: «Слово о полку Игореве, Игоря Святославля, сына Ольгова». СПб. 1834)¹. Имелся в библиотеке Пушкина и апрельский номер «Журнала министерства народного просвещения» за 1836 г. со статьей М. А. Максимовича «Песнь о полку Игореве», но страницы статьи и тут не разрезаны². Нельзя сомневаться в том, что Пушкину известны были и другие работы по «Слову», вышедшие до 1837 г.; в частности, он, конечно, знаком был с рецензией Сенковского на те страницы книги А. Глаголева «Умозрительные и опытные основания словесности», в которых идет речь о «Слове» (рецензия эта была напечатана в «Библиотеке для чтения» в 1834 г.), с изложением взглядов на «Слово» Каченовского и со статьями о «Слове» Беликова и Давыдова (все это напечатано было в «Ученых записках Московского университета» в 1834 г.). Знал Пушкин и некоторые соображения о «Слове» Востокова, судя по собственноручной выписке его из письма Востокова к неизвестному адресату³, и, как указано выше, — соображения польского ученого Кухарского о Трояне, сообщенные Пушкину П. И. Кеппеном.

Самостоятельная работа Пушкина над «Словом» выразилась в исправлениях и пометках, сделанных им в переводе «Слова» на современный русский язык, принадлежавшем Жуковскому, не напечатанном им и относящемся к 1817—1819 гг.⁴, в таких же исправлениях и по-

¹ См. «Пушкин и его современники», вып. IX—X, стр. 57, 245, 90.

² См. там же, стр. 127.

³ Публиковалась несколько раз. Последняя публикация с комментариями М. А. Цявловского — в сборнике «Рукою Пушкина», стр. 585, 586.

⁴ Писарская копия этого перевода с поправками Жуковского и исправлениями и пометками Пушкина по рукописи Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина (тетрадь № 2386) впервые издана и комментирована Т. Г. Зенгер в сборнике «Рукою Пушкина», стр. 127—149. Еще в 1882 г. в «Чтениях Общества истории и древностей российских», кн. 2-я Е. В. Барсов опубликовал по другой, очень неисправной писарской копии, заключающей в себе исправления и пометки Пушкина, текст перевода Жуковского, ошибочно приписав его Пушкину. Подробнее об этом см. в упомянутом комментарии Т. Г. Зенгер («Рукою Пушкина», стр. 148—149).

метках, но в меньшем количестве, сделанных в экземпляре упомянутой выше книги А. Вельтмана, заключающей в себе перепечатку текста первого издания «Слова», его прозаический перевод и «примечания и толкования» к переводу¹, и, наконец, в черновой, незаконченной статье о «Слове»² и в отрывочных замечаниях к нему, написанных на клочках бумаги³.

Как в переводе Жуковского, так и в переводе Вельтмана Пушкин свое отношение к переводам и толкованиям обоих выражал подчеркиваниями отдельных слов и выражений, пометкой NB, исправлениями, приписками и замечаниями на полях.

Основная статья Пушкина о «Слове» имеет характер черновика, наскоро писавшегося. В нем Пушкин часто ограничивался лишь намеками, которые, видимо, позднее должны были быть развиты и литературно обработаны. Как указал уже Анненков, в некоторых местах этой статьи не дописаны ссылки на авторов и не договорены даже мысли самого Пушкина. Написанное на клочках бумаги писалось, очевидно, в качестве подсобных заметок к статье, которые в ней тогда же получали дальнейшее свое оформление.

Судя по соответствию, почти полному,* поправок и пометок Пушкина, сделанных им в переводах Жуковского и Вельтмана, с той частью статьи о «Слове», которая заключает в себе анализ и толкование отдельных его мест, и с предварительными набросками к этой части, работа Пушкина и над правкой переводов и над писанием статьи и набросков к ней протекала у него одновременно.

Нужно думать, что толчком к этой работе послужила присылка Пушкину Вельтманом 4 февраля 1833 г. экземпляра его книжки со следующим сопроводительным письмом: «Александр Сергеевич, п е т и б ы л о т е б е, В е л е-

¹ См. описание этого экземпляра в труде Б. Л. Модзалевского «Библиотека Пушкина» — «Пушкин и его современники», вып. IX—X, стр. 20—21.

² Впервые с некоторыми пропусками опубликована Анненковым в «Материалах для биографии Пушкина» (Соч. Пушкина, т. I, СПб. 1855, стр. 478—487). См. Полн. собр. соч. Пушкина, 4-е изд. Гослитизд. М. 1936, т. 6, стр. 246—254. Варианты к статье — в соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. IX, 2, стр. 586—591.

³ См. Полн. собр. соч. Пушкина, 4-е изд., Гослитиздат, т. 6, стр. 254, и «Рукою Пушкина», стр. 217—220. В настоящем издании цитаты из статьи и замечаний Пушкина о «Слове» приводятся по подлинным рукописям.

сову внуку, соловью сего времени, песнь Игореву того Ольга внуку, а не мне; но досада взяла меня на убогие переводы чудного памятника нашей древней словесности, и — я выкинул в свет также, может быть, недоношенное дитя. Посылаю на суд и осуждение. Я доволен по крайней мере тем, что в моем переводе сулица — не маленький щит, болог не благо, век не вече и не сеча; харалуг не харя и луг; ток не кровавая ладонь; Ярослав — не Изяслав; и нет в моем переводе ни кур, ни петухов, и не запрягают Игоря в плуг пахать землю. — Желал бы знать мнение Пушкина о Песни ополчению Игоря; говорят все добрые люди, что он не просто поэт, а поэт-умница, и знает, что смысл сам по себе, а бессмыслица сама по себе, и потому я бы словам его поверил больше, чем своему самолюбию¹...» Письмо заканчивается сожалением, что Пушкин отложил издание журнала до следующего года, так как перевод «Слова» предназначался Вельтманом именно для пушкинского журнала.

Однако, судя по тому, что один из листов, вложенный в книгу Вельтмана и содержащий в себе заметку Пушкина о «Слове», датируется 1836 годом, что этим же годом датируются и другие листочки, на которых Пушкин делал заметки к «Слову», наконец, основываясь на том, что показания современников говорят об особенном интересе Пушкина к «Слову» в 1836 году, следует согласиться с Т. Г. Зенгер, что работа Пушкина над «Словом» в основном падает на 1836 год, в особенности на самый конец его². В таком случае нужно предположить, что при получении экземпляра книжки Вельтмана Пушкин лишь бегло с ней ознакомился, вплотную занявшись ею лишь через три с лишним года, когда принялся сам за толкование «Слова».

Конкретным объяснениям отдельных мест «Слова» в статье Пушкина предшествуют общие указания на судьбу рукописи памятника, на время ее написания и на качество перевода в первом издании. Перевод Пушкин расценивает в общем сочувственно, упрекая последующих толкователей в том, что они «наперерыв затмевали неясные

¹ Переписка Пушкина, т. III, стр. 3. И. А. Шляпкин («Из неизданных бумаг А. С. Пушкина», СПб 1903, стр. 175) правдоподобно предполагает, что, говоря об «убогих переводах», Вельтман имел в виду перевод Грамматина.

² «Рукою Пушкина», стр. 146—147.

выражения своевольными поправками и догадками, ни на чем не основанными», и подчеркивая в то же время солидность объяснений «Слова», сделанных мимоходом Карамзиным в его «Истории государства Российского». Вслед затем Пушкин утверждает подлинность «Слова», сначала ссылаясь на авторитет Карамзина, Ермолаева, Востокова, Ходаковского и Шлецера, из которых первые четыре никогда не сомневались в подлинности памятника, а последний, усомнившись в этом до знакомства со «Словом», отбросил всякие сомнения, когда «Слово» было им прочитано. Далее, по взгляду Пушкина, подлинность «Слова» доказывается «духом древности, под который невозможно подделаться». Среди русских писателей он не может назвать ни одного, у которого хватило бы настолько таланта, чтобы подделать «Слово»: Карамзин не был поэтом, Державин не знал и русского языка, а не только языка «Слова»; прочие же «не имели все вместе: столь поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства». «Кому пришло бы в голову, — спрашивает затем Пушкин, — взять в предмет песни темный поход неизвестного князя? Кто с таким искусством мог затмить некоторые места из своей песни словами, открытыми впоследствии в старых летописях или отысканными в других славянских наречиях, где еще сохранились они во всей свежести употребления? Это предполагало бы знание всех наречий славянских. Положим, он ими бы и обладал, неужто таковая смесь естественна?..» Пушкин здесь подпал под влияние первых толкователей языка «Слова», сблизивших этот язык с разнообразными славянскими языками. Отсюда и заключительный абзац общей, вступительной части статьи, в котором Пушкин к числу славянских языков относит ошибочно и язык молдавский: «Ломоносов жил не в XII столетии. Ломоносова оды писаны на русском языке с примесью некоторых выражений, взятых им из Библии, которая лежала перед ним. Но в Ломоносове вы не найдете ни польских, ни сербских, ни иллирийских, ни болгарских, ни богемских, ни молдавских, ни других наречий славянских».

Переходим к работе Пушкина над переводами Жуковского и Вельтмана в связи с самостоятельными его попытками объяснить в своей статье некоторые спорные места «Слова».

Во вступлении к «Слову» в переводе Жуковского:

Не прилично ли будет нам, братья,
Начать древним складом
Печальную повесть о битвах Игоря...

Пушкин подчеркнул частицу *ли*. Смысл этого подчеркивания уясняется из § 1 замечаний Пушкина к «Слову», где он, комментируя соответствующее место подлинника — «Не лепо ли ны бяшет, братие» и т. д.¹, пишет: «Все, занимавшиеся толкованием Слова о полку Игореве, перевели: Не прилично ли будет нам, не лучше ли нам, не пристойно ли бы нам, не славно ли, други, братья, братцы, было воспеть древним складом, старым слогом, древним языком трудную, печальную песнь о полку Игореве, Игоря Святославича», и затем утверждает, что «*ли*» в древнем славянском языке и в новых славянских языках не всегда придает фразе вопросительный смысл: иногда *ли* значит только, иногда — бы, иногда — же, в русских песнях эта частица иногда не имеет никакого смысла и вставляется лишь для соблюдения меры, так же как и частицы *и*, что, а, как, уж, уж как (Замечание Тредьяковского)». В более раннем черновом наброске этого параграфа Пушкин в качестве примера для подтверждения своей мысли приводит начальные слова песни: «Во саду ли в огороде».

В своем толковании этого места «Слова» Пушкин исходит в первую очередь из логических соображений: если согласиться с переводчиками, которые в общем передают начало «Слова» приблизительно так: «Не воспеть ли нам об Игоре по-старому? Начнем же петь по былинам сего времени (то есть по-новому), а не по замышлению Боянову (т. е. не по-старому)», то получится явное противоречие, тогда как если мы признаем, что частица *ли* смысла вопросительного не имеет, то получится: «Не прилично, братья, начать старым слогом печальную песнь об Игоре Святославиче; начаться же песни по былинам сего времени, а не по вымыслам Бояна». Такое толкование Пушкин защищает еще, исходя из мысли, что «стихотворцы никогда не любили упрека в подражании», и поэтому автор «Слова» не преминул заявить в начале «поэмы, что он

¹ Здесь и в дальнейшем в цитатах из подлинного текста «Слова о полку Игореве» воспроизводятся чтения первого издания, но в орфографии, приближенной к современной. Эти чтения в своих выписках, как правило, приводит и Пушкин, отступая от них иногда в орфографических деталях, видимо, лишь по рассеянности. Такие отступления нами не оговариваются.

будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Бояна». Подтверждением этого, как думает Пушкин, является и глагол *бъшет*, употребленный в прошедшем времени и предполагающий вслед за собой условную частицу *бы*: «Неприлично было бы», в то время как вопрос требовал бы настоящего или будущего времени.

В приводимых Пушкиным образцах переводов начала вступления к «Слову» — «Не лучше ли нам, братцы...» принадлежит Я. Пожарскому, «Не славно ли, други...» — А. Вельтману, «Не пристойно ли бы нам было, братья...» — Н. Грамматину. Начало: «Не прилично ли будет нам...» в известных нам переводах «Слова» отсутствует. А. Шишков, исправляя перевод мусин-пушкинского издания «Приятно нам, братцы, начать древним слогом прискорбную повесть...», предлагает «Не лепо ли ны бъшет» перевести: «Прилично, пристойно нам будет», и тогда, по его мнению, общая мысль начала вступления выразится так: «Не пристойно нам будет, братие, начать повествование наше о походе Игоря тем слогом, каким в древние времена описывались многотрудные подвиги».

Таким образом, вопреки общему смыслу утверждения Пушкина, Мусин-Пушкин и Шишков, так же как и Пушкин, несмотря на присутствие во фразе частицы *ли*, в самой фразе видели утверждение, а не вопрос, хотя и разошлись с Пушкиным в толковании слов «не лепо», явно насилуя их смысл. Сходно с Мусиным-Пушкиным и Шишковым фразу эту перевел в стихах и И. Левитский.

Защищая утвердительный смысл начала вступления к «Слову», Пушкин пишет: «В другом месте «Слова о полку» ли поставлено также, но все переводчики решили, что это есть ошибка переписчика, и перевели не вопросом, а утвердительно. То же надлежало бы сделать и здесь». Нужно думать, что в этом случае Пушкин имеет в виду фразу «Слова»: «чи ли въспети было, вещей Бояне, Велесовь внуче». Действительно, переводчики — современники Пушкина — в большинстве случаев переводили эту фразу в форме утверждения. В издании Мусина-Пушкина переведено: «Тебе бы, мудрый Боян, внук Велесов! сие воспеть». Шишков перевел: «Тебе было воспеть их» и т. д. Левитский — «О, Боян, Велесов мудрый внук, Ты бы должен все воспеть сие!» Вельтман — «Вот, вот что воспеть бы тебе, о Боян, внук Велеса». Жуковский — «Тебе бы петь, вещей Боян, внук Велесов». Лишь Пожар-

ский и Грамматин перевели эту фразу вопросительным оборотом. У первого читаем: «или воспеть нам, вещий Боян, внук Велесов!», у второго — в прозаическом переводе: «разве не воспеть ли было тебе, мудрый Боян, Велесов внук?» Впрочем, Грамматин тут же предлагает и второй вариант, в утвердительной форме: «что! когда бы воспеть тебе, мудрый Боян» и т. д. В утвердительной форме эта фраза передана у Грамматина и в стихотворном его переводе.

В первоначальном варианте выписанной выше цитаты Пушкин написал: «частица ли не всегда означает вопрос. В песни о плъке встречается [несколько] два-три места, [где] коего смысл явно утвердителен, несмотря на сию частицу, и [все] толкователи почли ее за описку»¹.

Под «двумя-тремя местами» Пушкин имеет в виду, очевидно, следующие фразы «Слова»: «Се ли створисте моей сребреней седине!» и «Ты, буй Рюриче, и Давыде, не ваю ли злачеными шелома по крови плаваша? Не ваю ли храбрая дружина рыкают, акы тури ранены саблями калеными, на поле незнаеме?» Первая фраза переведена была Вельтманом так: «но что же вы сделали, дети, с моей сединой серебрястой!» и Пушкин не сделал в ней никаких отметок. В переводе же Жуковского — «То ль сотворили вы моей серебряной седине!» частицу ль Пушкин вычеркнул. Две следующие фразы в переводе Вельтмана читались следующим образом: «Не ваши ли шлемы золотые неслись по кровавой реке? Не ваша ли рать востонала, как вол, пораженный каленою саблей в неведомом поле?» В обеих фразах Пушкин, подчеркнув частицу ли, взял ее в скобки, а вопросительные знаки зачеркнул. В переводе Жуковского:

Не ваши ль позлащенные шелома в крови плавали?
Не ваша ль храбрая дружина рыкает,
Словно как туры калеными саблями ранены в поле незнаком!

Пушкин зачеркнул ли и ль, но вопросительный знак в первой фразе оставил незачеркнутым.

Таким образом, во всех¹ этих трех фразах он, в согласии со своим пониманием значения частицы ли в «Слове о полку Игореве», как и в начальной фразе «Слова», усматривает не вопросительный оборот, а утвердительный. По-

¹ Взятые здесь в квадратные скобки Пушкиным зачеркнуты.

стует он так вопреки всем переводчикам и толкователям «Слова», не сомневающимся в том, что мы имеем здесь дело с вопросительным оборотом.

Наконец, предполагая пропуск частицы бы после бѣшет, Пушкин, возможно, следовал за Ганкой и Грамматиным, из которых первый ввел эту частицу в самый текст «Слова», а второй — в перевод его. Как разъяснили, однако, позднейшие исследователи памятника, условное значение в данном случае глагола бѣшет не требовало прибавления частицы бы.

Толкование первых строк «Слова о полку Игореве», предложенное Пушкиным, как очень сомнительное, не было поддержано последующей критикой, несмотря на всю его оригинальность и логическую стройность. Очень вероятно, что оно имело полемическую подкладку — стремление лишней раз уязвить приверженцев шишковистской «Беседы любителей русского слова», отстаивавших архаистические тенденции литературного языка. Недаром возражение против переводчиков и толкователей этих строк Пушкин снабдил следующим примечанием в сноске: «Очень понимаем, почему А. С. Шишков не отступил от того же мнения. Ему, сочинителю Рассуждения о древнем и новом [слоге], было бы неприятно видеть, что и во время сочинителя Слова о полку Игореве предпочитали былины своего времени старым словесам».

Далее Пушкин остановился на толковании фразы «Слова»: «Боян бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по древу, серым волком по земли, шизым орлом под облакы». В переводе этого места у Жуковского он подчеркнул слово «растекался» и рядом с ним на полях написал «то носился» и на полях же в скобках написал «славием». В переводе Вельтмана Пушкин подчеркнул явно неудачную и неверную передачу подлинника в этом месте. В своих замечаниях по поводу указанной цитаты он, не решая вопроса, упрекает ли здесь автора «Слова» Бояна, или хвалит его, предполагает во фразе пропуск слова «славием», довершающего уподобление, и высказывает догадку, что следует читать: «растекашется, скача славием по мыслену древу», тем более, что ниже употреблено это выражение.

Пушкин в этой конъектуре частично предвосхитил мысль позднейших толкователей «Слова», которые обратили внимание на то, что рядом с «серым волком» и «шизым

орлом» — конкретными существами — стоит, как бы нарушая естественное соответствие, абстрактное понятие «мысли». Еще Полевой в «Московском телеграфе» (1833 г., ч. 5-я, стр. 438, примечание) высказал догадку, что под «мыслию» нужно разуместь какого-нибудь зверька или птицу, а позже Карелкин («Отечественные записки», 1854 г., № 3, отд. IV, стр. 7) предложил читать вместо «мыслию» — «мысию», т. е. белкой, и его конъектура была принята рядом комментаторов и переводчиков «Слова». В 70-х годах Н. М. Павлов (Бицын) («Слово о полку Игореве» в русском переводе..., М., 1874) и А. Скульский («Слово о полку Игореве». Переложение в стихах..., Ярославль, 1876) в своих переводах слово «мыслию» заменили словом «соловьём», а О. Огоновский («Слово о полку Игореве». Поэтический памятник русской письменности XII вѣку», Львов, 1876) в тексте «Слова» рядом с «мыслию» поставил «славием». Ту же поправку приняли и Б. А. Яковлев («Слово о полку Игореве», СПб., 1891). Что касается пушкинской конъектуры «по мыслину древу» вместо «мыслию по древу», то она не нашла себе повторения ни в одной из последующих работ по «Слову».

Мысль Пушкина о том, что автор «Слова», быть может, упрекает Бояна за его «растекание», высказана была позже Сенковским («Библиотека для чтения», 1854, т. 124, стр. 5), а в наши дни Н. А. Асеевым, видящим в описании полета фантазии Бояна легкое издевательство над ним со стороны автора («Слово о «Слове». «Литературная газета», 1934 г., № 175 (491) от 31 декабря).

Следующее место в «Слове», обратившее на себя внимание Пушкина, — «Помняшеть бо речь первых времен усобице». Жуковский перевел это место так: «Вам памятно, как пели о бранях первых времен», у Вельтмана же читаем: «Он помнил преданья о междуусобьях прошедших времен». В переводе Жуковского Пушкин подчеркнул слово «Вам», в переводе Вельтмана — слово «междуусобьях», и к слову «Помняшеть» в тексте оригинала, напечатанного в книжке Вельтмана, приписал на полях: «Ибо когда». В своих замечаниях Пушкин пишет: «Ни один из толкователей не перевел сего места удовлетворительно. Дело здесь идет о Бояне; все это продолжение старой мысли: помяная предания о прежних бранях (усобица значит брань, ополчение, а не междуусобие, как перевели некоторые...), напускал он и проч.» Пушкин имел здесь в виду, очевидно, переводы первого издания, Шишкова, Левитского, Пожар-

ского, Ганки и самого Жуковского, где воспоминание о десяти соколах связывается не с Бояном, как следовало бы, а с теми, кто вообще помнил такой обычай соколиной охоты. Вельтман, как мы видели выше, это место толкует согласно с Пушкиным, если не считать того, что «усобица» он переводит словом «междуусобие», тогда как Пушкин придерживался того понимания этого слова, какое дано было переводчиками первого издания («сражение»), Пожарским («брань»), Жуковским (также «брань»). Но Пушкин не обратил внимания на то, что Грамматин перевел это место совсем в духе его толкования: «помнил он сказание давно минувших времен о войне» и т. д.

Толкование Пушкиным «усобицы» как «брани» имеет свои серьезные основания, особенно если принять во внимание такое место «Слова», как «Усобица князем на поганья погыбе», которое Жуковский, как не только ранние, но и последующие переводчики и толкователи, перевел: «Миновалися брани князей на неверных!»

Образ десяти соколов, пущенных на стадо лебедей, — олицетворение десяти пальцев, возлагаемых на струны, — Пушкин очень высоко оценил с художественной точки зрения: «Поэт изъясняет, — писал он, — иносказательный язык соловья старого времени, и изъяснение столь же великолепно, как и блестящая аллегория, приведенная им в пример». Ошибочно приписывая Шишкову сравнение этого места «Слова» с началом поэмы С. Геснера «Смерть Авеля» (Шишков с началом поэмы Геснера сравнивал не игру Бояна на гуслях, а характеристику песенного искусства Бояна), Пушкин тем не менее был совершенно прав, возражая против какого бы то ни было сближения «Смерти Авеля» со «Словом»: «Но что есть общего между манерной прозой г-на Геснера и поэзией Песни об Игоре?» — спрашивает он в примечании к своей статье о «Слове». Приведя далее толкование Шишкова, сводящееся к тому, что в древнее время соколиная охота служила не только к увеселению, но и к прославлению героев или к решению спора о том, кому из них отдать преимущество, и считая это толкование «любопытным», Пушкин приводит и возражение на него Пожарского, которому представляется «неприличным для русских князей доказывать первенство свое, кровью приобретенное, полетом соколов» и который полагает, что не князья, а стихотворцы напустили соколов и делали это по своей скромности, не желая выставлять себя на первое место перед товарища-

ми. Вслед за этим приводится и контрвозражение Шишкова, который в мнении Пожарского видел «крайнюю неосновательность и несчастное самолюбие». Судя по заключительным словам абзаца пушкинской статьи — «К крайнему нашему сожалению, г. Пожарский не возразил», Пушкин в этом споре преимущество отдавал Пожарскому.

Строку текста «Слова» — «они же сами князем славу рокотаху» Жуковский перевел: «И сами они славу князьям рокотали (звучали)». В этой фразе Пушкин подчеркнул слово «славу». Смысл подчеркивания уясняется из исправления Пушкиным соответствующей строки в переводе Вельмана — «И струны во славу князей рокотали», где слово «славу» также подчеркнуто Пушкиным и на полях рядом с ним написано — «хвалу».

Переходя к толкованию следующих строк «Слова» — «Почнем же, братие, повесть сию от старого Владимира до нынешняго Игоря, иже истягну¹ ум крепостию своею», Пушкин, без более конкретного уточнения, отмечает, во-первых, что этими словами определяется эпоха, в которую написано «Слово о полку Игореве», во-вторых, дает объяснение слову «истягну», которое, в отличие от объяснения Пожарского («препоясал»)² и толкователей первого издания («напрягши ум крепостию своею»), он предлагает переводить: «вытянул», «натянул», «изведал», «испробовал». Этот перевод подсказан был Пушкину, видимо, переводом Жуковского, в котором читаем: «Натянул он ум свой крепостию». Это явствует и из того, что в переводе соответствующей строки у Вельмана — «который, расширив могуществом ум свой» — Пушкин подчеркнул слово «расширив» и рядом с ним на полях написал «натянув».

Переводы текста «Слова о полку Игореве» от слов «наполнився ратнаго духа» и кончая словами «да позрим си-него Дону», принадлежащие Жуковскому и Вельману, не вызвали возражений у Пушкина. В своих замечаниях к этим местам он не сказал чего-либо существенного. Большое значение имеет его попытка объяснить идущую вслед затем неясную фразу «Слова»: «Спала князю умь похоти, и жалость ему знамение заступи искусити Дону великаго». В переводе Жуковского это место читается так: «Вспала

¹ У Пушкина ошибочно «Владимира» и «истягнул».

² У Пушкина ошибочно «опоясал».

князю на ум охота, // А знамение заступило ему желание // Отведать Дона великого». Слова «заступило ему» Пушкин исправил на «закрыло от него», пояснив в своей статье, что «заступить» имеет несколько значений: «омрачить», «помешать», «удержать». В целом толкование этого места у Пушкина таково: «Спали князю в ум желание и печаль. Ему знамение мешало (запрещало) искусить Дону великого». До известной степени это толкование близко к толкованию Вельтмана, переведшего соответствующее место текста памятника словами: «Желание испить из великого Дона умом овладело; а грустные мысли о знамени неба — душою» и давшего в примечании такое толкование: «Тоска, произведенная знаменем неба, заступила похотение ума искусить Дону великого».

Объясняя следующую затем фразу «Слова» — «Хощу бо, рече, копие приломити конец поля половецкаго, с вами, русици, хощу главу свою приложити, а любо испити шеломомь Дону», Пушкин в особой заметке, вложенной в книгу Вельтмана, пишет: «Г. Сенковский с удивлением видит тут выражение рыцарское — нет; это значит просто неудачу: или сломится копье мое, или напьюсь из Дону, тот же смысл, как и в пословице: «либо пан, либо пропал». Н. К. Козмин¹ указал, что Пушкин здесь ошибался, приписав Сенковскому суждение Каченовского, который заметил (см. «Ученые записки Московского университета» 1834 г., ч. V, № 3, стр. 457): «Хощу копие приломити... с вами. Фраза рыцарская!! *Rompre une lance avес* и также *rouir quelqu'un*. Смотри Словари. Странная встреча!» М. А. Цявловский сомневается в догадке Н. К. Козмина, ссылаясь на то, что хотя при жизни Пушкина Сенковский не высказывался относительно данного места «Слова», но в рецензии 1854 г. на перевод «Слова» Н. Гербеля он по поводу «хощу бо... копие приломити»... сделал примечание: «*Rompre les lances* — выражение, принадлежащее турнирам французского рыцарства», и Пушкин, такое суждение Сенковского мог слышать еще при своей жизни². Однако, очевидно, прав здесь Н. К. Козмин, а не М. А. Цявловский. Во-первых, вряд ли Пушкин мог ссылаться на мнение Сенковского, не высказанное им в печати; во-вторых, о Каченовском заставляют думать и слова Пушкина «с удивлением видит»: Каченовский выражение

¹ Соч. Пушкина, изд. Акад. наук СССР, т. IX, 2, стр. 594.

² «Рукою Пушкина», стр. 219—220.

«Фраза рыцарская» снабдил двумя восклицательными знаками и затем написал: «Странная встреча!», что и давало естественный повод думать об его удивлении. Как бы то ни было, сопоставление толкуемого Пушкиным места из «Слова» с другими современными или близкими по времени к «Слову» памятниками русской литературы убеждает нас в том, что формальная правота в данном случае была не на стороне Пушкина, а на стороне Каченовского и Сенковского.

Однако за этой внешней правотой того и другого крылось в основе своей ложное воззрение на «Слово» как на подделку. Каченовский и Сенковский, принижавшие русское прошлое, рассматривавшие древний период русской истории как эпоху варварства, естественно не склонны были видеть в древнерусском общественном укладе чего-либо напоминавшего западноевропейское рыцарство. Пушкин, по другим основаниям, скорее всего в силу малой разработанности в ту пору русской истории, не догадывался о существовании у нас аналогий с западноевропейскими формами рыцарского быта и, опровергая домысл Каченовского, объективно лишней раз вставал на защиту подлинности «Слова» и таким образом по побудительным основаниям своего полемического замечания внутренне был прав.

Дальнейшие поправки Пушкина сделаны были прежде всего в следующих строках перевода Жуковского:

О Боян, соловей старого времени!
Как бы воспел ты битвы сии,
Скача соловьем по мысленну древу,
Взлетая умом под облаки,
Свивая все славы сего времени,
Рыща тропкою Троянвою чрез поля на горы.

Пушкин подчеркнул здесь слова «Как бы», очевидно, вполне основательно возражая против перевода таким образом слова подлинника «абы» (если бы), затем взял в скобки «соловьём» и, наконец, в словах «все славы сего времени», соответствующим «славы оба пола сего времени» подлинника, подчеркнул «славы», исправил перевод так: «со всех сторон сплетая хвалы». «Соловьём» взято Пушкиным в скобки, нужно думать, потому, что он совершенно правильно, вопреки переводу первого издания и переводам Жуковского и Пожарского, но в согласии с Грамматиным, видел тут обращение, а не сравнение, что явствует из частично переведенной им на современный русский язык выписки этого места в его статье: «О Бояне, соловью ста-

раго времени, абы ты сиа плки ущекотал, скача, славию, по мыслену древу, летая умом под облаками, сплетая хвалы на все стороны сего времени...» При этом Пушкину кажется, что здесь «ирония пробивается сквозь пышную хвалу». Перевод «славы» «хвалой» выдерживается у Пушкина почти на всем протяжении «Слова о полку Игореве». Мысль же об ироническом отношении автора к песнотворчеству Бояна была высказана Пушкиным, как мы видели, еще раньше. В таком толковании отношения автора «Слова» к поэтическим взлетам Бояна, быть может, сказалось ироническое отношение самого Пушкина к тому, что он считал пышной риторикой, нарушавшей ясность и простоту поэтического выражения.

Вслед затем Пушкин упрекает толкователей «Слова», пытавшихся безуспешно, по его мнению, разгадать таинственное имя Трояна, четырежды упоминаемого в «Слове». Пушкину представляется очень сомнительным осмысление Трояна путем обращения к Троянову валу, проходящему через Бессарабию, и к римскому императору Траяну. Он предпочитает, вслед за толкователями первого издания «Слова», вовсе отказаться от попыток объяснить то, что, по его мнению, объяснению не поддается. Если мы примем в расчет, что и по настоящее время «Троян», «тропа Трояня», «земля Трояня» «Слова» продолжают оставаться загадочными, мы не поставим Пушкину в упрек этот его отказ. Интересом Пушкина к упоминаемому в «Слове» Трояну, как указано выше, была вызвана его беседа по этому поводу с П. И. Жеппенем, приславшим Пушкину летом 1836 г. изложение на немецком языке взглядов на этот предмет польского ученого Кухарского, предлагавшего видеть в Трояне не римского императора, а константинопольского полководца Траяна, который в царствование Валентиниана сражался на низовьях Дуная со славянами и был ими разбит в 376 г. нашей эры. От этого счастливого события, по предположению Кухарского, некоторые славяне вели свое летосчисление, и тогда становится ясным, почему в «Слове» о Всеславе говорится, что он завладел Новгородом «на седьмом веце Трояни» (событие это относится к 1067 г.).

Переходя к следующим строкам перевода Жуковского:

Тебе бы песнь гласить Игорю, того Юлега внуку,
Не буря соколов занесла чрез поля широкие!
Галки стадами бегут к Дону великому!
Тебе бы петь, вещий Боян, внук велесов!
Ржут кони за Судюю... и т. д.

Пушкин делает перестановку строк, в результате которой получается следующее чтение:

Тебе бы песнь гласить Игорю, того Олега внуку,
Тебе бы петь, вещей Боян, внук велесов!
Не буря соколов занесла чрез поля широкие!
Галки стадами бегут к Дону великому!
Ржут кони за Сулою... и т. д.

В черновой заметке относительно этой перестановки Пушкин говорит: «Тут должна быть перестановка стиха — je le retablis — Я читаю таким образом: —

Тебе бы петь etc...
Не буря etc...

Чрез то описание Игорева нашествия делается полнее и живее».

Однако затем Пушкин отказался от этой излишней перестановки. В статье о «Слове» он пишет: «Пети было песнь Игореву, того Ольга внуку». Поэт повторяет опять выражения Бояновы — и, обращаясь к Бояну, вопрошает: «или, не так ли петь было, вещей Бояне, Велесов внуче?» («Комони ржут за Сулою; звенить слава в Кыеве; трубы трубять в Новеграде; стоять стязи в Путивле; Игорь ждет мила брата Всеволода».) И далее он очень тонко замечает: «Теперь поэт говорит сам от себя не по вымыслу Бояню, по былинам сего времени. Должно признаться, что это живое и быстрое описание стоит иносказаний соловья старого времени».

Начало обращения Всеволода к Игорю в переводе Жуковского —

Седлай же, брат, борзых коней своих!
А мои тебе готовы,
Оседланы пред Курском!
Метки в стрельбе мои Куряне!

явно не удовлетворило Пушкина: он, подчеркнув слово «готовы», рядом с ним написал «известны», затем подчеркнул слова «пред Курском» и «Метки в стрельбе мои Куряне!» В статье о «Слове» он настаивает на том, что «готовы» значит известны, ссылаясь на то, что такое значение «готовы» имеют в «иллирийском славянском наречии»¹.

¹ В черновой записи Пушкин отметил: «Готовый» на языке западных славян — неизвестный». Здесь, очевидно, описка: «неизвестный» вместо «известный».

При этом он указывает на то, что ниже половцы бегут «неготовыми дорогами», и спрашивает: «Если же неготовыми значило бы немощными, то что же бы значило готовые кони?» (У Жуковского, как и у переводчиков первого издания и у Пожарского, «неготовыми дорогами» подлинника переведено «не готовыми дорогами», и слова «не готовыми» Пушкиным подчеркнуты.)

Сопоставление с подходящими древнерусскими текстами выражения «Слова» «а мои ти готовы» убеждает в том, что Пушкин ошибся в своем толковании слова «готовы», быть может, поддавшись влиянию перевода Левитского, у которого «не готовыми» истолковано как «незнаемыми». (Ближе к истине были Грамматин и Вельтман, из которых первый «не готовыми» перевел «не проложенными», а второй употребил выражение «бегут без пути, без дороги».)

«Пред Курском» в переводе Жуковского Пушкин подчеркнул, очевидно, потому, что «наперед» «Слова» сам переводил, как переводчики первого издания, — «давно» или, как Ганка, — «прежде» («napred»).

Подчеркнутое Пушкиным в переводе Жуковского «Метки в стрельбе мои Куряне» является неудачным осмыслением Жуковским неудачного чтения первых издателей «Слова», прочитавших: «а мои ти куряне сведоми кь мети» и в соответствии с этим переведших: «Мои Курчане в цель стрелять знаючи». Но еще Карамзин при пересказе «Слова» в VII главе III тома «Истории государства Российского», в примечании 272, толкуя «Девгениево деяние», косвенно исправил ошибку первых толкователей «Слова», читая «кьмети» как одно слово и перевода его словами «витязи», «слуги». Ошибку мусин-пушкинского издания повторили Шишков, Левитский, Пожарский и Ганка, но Грамматин и Вельтман читали уже «кьмети», и первый перевел это слово словом «всадники», второй — так же как и Карамзин, — в прозаическом переложении — «витязи», в стихотворном же оставил без перевода. В примечаниях, кроме того, Вельтман пояснил, что «кмет» значит «частный начальник», «староста». Неясно поэтому, почему Пушкин в статье о «Слове» приписывает Вельтману толкование слова «кмет» как «крестьянин», «мужик», приводя при этом фразу на словинском языке, в книжке Вельмана отсутствующую. Быть может, и новое толкование слова «кмет» и словинская фраза сообщены были Пушкину в не дошедшем до нас письме Вельмана. На Грамматина

и Вельтмана в связи с объяснениями этого слова Пушкин ссылается бегло в черновой записи, предшествовавшей по времени статье: «Из Грамм[атина] кмети (выписка из Вельтм[ана])». И далее у Пушкина здесь повторяется отождествление кмета с крестьянином: «Кмет на языке западных славян значит простолудин, мужик». В последнем случае Пушкин прав, но в древнерусском языке кмет как раз означало — витязь, воин.

Приведенными замечаниями исчерпывается сказанное Пушкиным о «Слове» в его статье и заметках о нем. Все дальнейшие его пометки и подчеркивания в переводах Жуковского и Вельтмана не сопровождались развернутыми замечаниями и суждениями о тех или иных спорных местах памятника. В переводе Вельтмана, во фразе «каждый повит под трубою» («под трубами повити» подлинника) Пушкин, подчеркнув слово «повит», на полях сделал пояснение: «повивальная бабка». В переводе Жуковского против фразы «Солнце дорогу ему тьмой заступило» он написал «сокрыло», заменив, очевидно, этим словом слово «заступило». В том же переводе во фразе «Свет-заря запала» он, подчеркнув «запала», рядом в скобках поставил и затем зачеркнул «пропала» — то же слово, которое употребил в своем прозаическом переводе и Грамматин. Там же, в переводе Жуковского, во фразе «Прошли времена благоденствием обильные», соответствующей фразе подлинника «убуди жирня времена», Пушкин подчеркнул слово «благоденствием» и сверху, рядом с написанным Жуковским и взятым им в скобки словом «жирные», написал «золотые», а на полях «Zir» (чешск. «корм») и «Zierde» (немецк. «украшение»), но в книжке Вельтмана, рядом с подчеркнутым «жирня» подлинника, он написал «тягостные». В первом случае он перевел в согласии с Вельтманом, у которого читаем: «Собою напомнили время златое!», во втором — в согласии с переводом первого издания, где находим: «разбудили времена тяжкие».

В словах перевода Жуковского «Мча разорение в пламенном роге!», соответствующих «смагу мычючи в пламене роге» подлинника, Пушкин подчеркнул слово «разорение» и сверху его написал «победу» и затем дважды подчеркнул слово «роге» и рядом с ним написал «дороге», кроме того, на полях он выписал: «смага». Следовательно, окончательное чтение Пушкина в его переводе было таково: «Мча победу в пламенной дороге». Оно у дальнейших толкователей этого места не нашло себе поддержки.

В тексте подлинника, напечатанном у Вельтмана, в словах «а злата и сребра ни мало того потрепати» Пушкин перед «того» сделал вставку «для». В переводе Жуковского этих слов — «А злата сребра много утрачено» он взял в скобки «много» и взамен написал сверху в скобках: «не мало для того», «для» подчеркнув. Согласившись с Жуковским — без достаточного, однако, основания — с тем, что «притрепати» значит «утратить», он вслед за ним ниже в тексте «Слова», напечатанном в книжке Вельтмана, во фразе «притрепа славу деду своему Всеславу», подчеркнув слово «притрепа», рядом с ним написал «Утратил» (у Жуковского это место переведено так: «Утратил он славу деда своего Всеслава»).

Слова подлинника «Игорь и Всеволод уже лжу убуди» Жуковский перевел: «Игорь и Всеволод раздор пробудили». Пушкин подчеркнул слово «раздор» и рядом с ним на полях написал «ložba», что в старом словинском и хорватском языках означало «ложе» или «логовище».

Выражение «Слова» «иже погрузи жир во дне Каялы, реки половецкия» Жуковский перевел так же, как это сделано и в первом издании — «погрузившего силу на дне Каялы реки Половецкия», Пушкин же, подчеркнув слово «силу», на полях написал «тысячи», разумея, видимо, большое количество денег или большое количество войска. В обоих случаях замену Пушкина нельзя считать удачной.

Существенное исправление сделано далее Пушкиным в следующем месте перевода Жуковского:

Съшали мне пустыми колчанами
Жемчуг великой в нечистых раковинах на лоно
И меня нежили,

соответствующего словам подлинника: «сыпахуть ми тьщими тулы поганых тльковин великий женчюгь на лоно, и негуют мя». Он зачеркнул «колчанами» и вместо этого написал «раковинами», взяв в скобки как слова «пустыми раковинами», так и «в нечистых раковинах». Кроме того, подчеркнув слово «нежили», он рядом с ним написал карандашом латинскими буквами слово, которое от времени стерлось настолько, что разобрать его трудно¹, и

¹ Т. Г. Зенгер («Рукою Пушкина», стр. 136) предположительно прочла «Herapie», но такое чтение не может быть никак осмыслено.

далее — «покидают, оставляют меня». Переводчики первого издания словом «раковины» ошибочно перевели слово «толковины». Так же ошибочно этим словом Пушкин перевел слово «тулы», оставив таким образом без перевода «поганных толковин». Здесь Пушкин, возможно, принял во внимание замечание Шишкова к переводу, сопровождавшему первое печатное издание. Шишков писал: «В предложении сии слова истолкованы: из пустых колчанов в нечистых раковинах. Сие совсем не понятно: ибо как можно вообразить себе жемчуг в раковине и в пустом колчане». Сам Шишков предложил такой перевод: «Из пустых нечистых раковин сыпали на лоно мое крупный жемчуг». Кроме того, Пожарский заметил: «Толковина не есть раковина, но мешок, в коем колчаны носят, колчанник, сайдак». Переводя «нежили» словами «покидают», «оставляют меня», он, видимо, сближал это слово с чешским или словинским «piěšas» — «оставить в покое», в то время как на древнерусском языке «неговати» значило «нежить», «ласкать»; другими словами, перевод Жуковского, как и первого издания, был правилен. В этом переводе Пушкин усомнился, быть может, под влиянием Пожарского, который писал: «Слова негуют мя не означают нежут или ласкают меня, ибо какая тут нега, когда подносят вино, с ядом смешанное? Польское слово nieguje (негую) значит противоречу, спорю».

Очень много забот не только первым, но и всем последующим толкователям доставило следующее темное место «Слова», несмотря на всевозможные конъектуры, продолжающее быть темным и до сего времени (приводим его в чтении мусин-пушкинского издания): «Всю ночь с вечера босуви врани възгряху, у Плесньска на болони беша дებрь Кисаню, и не сошлю к синему морю».

Жуковский перевел его так:

И с вечера целую ночь граяли враны зловещие,
Слегевшись на выгон в дებря кисановой!
Ужь не послать ли мне к синему морю?

Явно испорченные и невразумительные фразы «Слова» в переводе, как видим, не стали вразумительнее. И Пушкин не сделал попытки в целом уяснить это место. Он лишь исправил слово «граяли» на «играли — кричали» и, подчеркнув слова «зловещие» и «на выгон», попытался

«босуви» объяснить сначала как «плотоядные», затем «кровожадные», но потом, последовательно зачеркнув оба эти слова, написал «резвые». Вторично «грятти» Пушкин перевел словом «играть», исправив во фразе перевода Жуковского «тогда враны не гряжали» «гряжали» на «играли». Когда же он в том же переводе столкнулся с фразой «Соскочил с него босым волком» (в первопечатном тексте «Слова» также «босым вльком»), то, решив, очевидно, что «босым» — испорченное «босувим», перевел это слово ранее отвергнутым им словом «плотоядный».

«Уже тресну нужда на волю» Жуковский перевел словами «Неволя грянула на волю!» Пушкин рядом с этим написал: «Нужда сменила изобилие», близко к тому, как это место перевел Вельтман: «и восстала нужда на довольство». В самой книжке Вельтмана Пушкин, подчеркнув слово «волю» подлинника, на полях приписал: «приволье».

Слова подлинника «Но нечестно одолесте: нечестно бо кровь христианскую пролиясте» Жуковский перевел так:

Не с честью вы победили!
С нечестием пролили кровь неверную!

Пушкин, подчеркнув «Не с честью» и «С нечестием», очень удачно заменил эти слова словом «Неславно».

«С черниговскими былями» еще переводчики первого издания правильно перевели: «с черниговскими боярами»; Жуковский же ошибочно вместо «боярами» перевел «племенами», а Пушкин, подчеркнув это слово, заменил его, также ошибочно, словом «отраслями», очевидно, потому, что в древнерусском языке «быль» означало не только «боярин», «вельможа», но и «трава».

«Коли сокол в мытех бывает» те же переводчики первого издания также правильно перевели: «Когда сокол перелиняет». Но Жуковский заменил этот перевод словами «Сокол ученый...» Пушкин восстановил толкование первых переводчиков, вместо подчеркнутого им «ученый» написав «полинявший».

«На ниче ся годининости обратиша» Жуковский перевел — «Времена обратились на низкое». Пушкин «на низкое» заменил словом «навзничь», во всяком случае ближе передающим подлинник, чем перевод Жуковского.

Пушкина смутил правильный перевод Жуковским слова «папорзи» — «панцыри». Он подчеркнул «панцыри» и ниже написал «папорзи», а в замечании на перевод Вельтмана ис-

толковал это слово как «подпруги, застёжки» («ungula») (Вельтман перевел — «брони»).

В тексте «Слова», напечатанном в книжке Вельтмана, Пушкин далее «непобедными» в сочетании «непобедными жребии» перевел «счастливыми», пояснив на полях книжки свой перевод примером из народной песни: «Ты победный добрый молодец, // Бесталанная головушка» и передав смысл подлинника во всяком случае точнее, чем переводчики первого издания, а также Грамматин и Вельтман.

Переводчиков и комментаторов «Слова» в большое затруднение поставило слово «Хорс» во фразе подлинника «великому Хрѣсови влъком путь прерыскаше». Переводчики первого издания вовсе не перевели этого места, в примечании к нему оговорившись: «Не вразумительно». Шишков предполагал, что «Хорс» значит «Херсонь». Пожарский, возражая против толкования Шишкова, писал: «Хорс известен в числе болванов киевских, Дажь-бога, Страб-бога, Семаргла и Макоша». Жуковский принял толкование Шишкова, переведя — «К Херсоню великому волком он путь перерыскивал». Грамматин, так же как и переводчики первого издания, считая слово «Хорсови» недостаточно ясным, оставил фразу с упоминанием Хорса без перевода, но в примечании к этому слову, возражая против догадок Шишкова и Пожарского, склонился к толкованию Буткова, полагавшего, что «Хорсови» — описка — вместо «Днепрови». Наконец, Вельтман «Хорсови» перевел «Хрусу», пояснив в примечании, что под «Хорсом» нужно разуметь Хозарию. Пушкин никак не реагировал на перевод данного места у Жуковского, но к примечанию Вельтмана сделал приписку: «Один из идолов», примкнув таким образом к толкованию Пожарского, из всех тогда предложенных наиболее правдоподобному.

«Идут сморци мгылами» Жуковский перевел: «Идут мглою туманы». Пушкин против этих строк приписал на полях: «Сумраки с мглою». В таком толковании он ближе всего к Грамматину, у которого в прозаическом переводе читаем: «Находят сумерки подобно туману», а в стихотворном — «Как туман, простерся сумрак».

Далее — к словам подлинника в книжке Вельтмана «Игорь спит, Игорь бдит» Пушкин приписывает на полях очень удачное пояснение: «И во сне и наяву, и спит и видит».

Слова подлинника «кликну, стукну земля» Жуковский, как позднее Грамматин, перевел: «Кликнула, стукнула зем-

ля!» Предвосхищая современных нам толкователей «Слова», Пушкин исправляет перевод Жуковского так: «Он кликнул, застучала земля».

Помимо указанных, Пушкин сделал еще несколько второстепенных исправлений, большей частью основанных на толкованиях своих предшественников по изучению «Слова». Кроме того, Пушкиным в переводах Жуковского и Вельтмана ряд слов подчеркнут, отчеркнут и снабжен NB, в одном случае вопросительным знаком. Во всех этих случаях Пушкин, очевидно, сомневался в правильности существующих переводов и толкований, не давая, однако, своих собственных¹.

В связи с работой над «Словом» Пушкин, наконец, выписывал отдельные слова и выражения, встречающиеся в других памятниках, делая попытки осмысления этих слов. Так, на полоске бумаги он написал: «стуга — то же, что туга, как скоп — и коп», доверившись в данном случае чтению первого издания, где дважды напечатано «стугою» вместо «с тугою». (Древнерусский словарь не оправдывает, однако, первой аналогии Пушкина.) В другой раз на обороте письма к нему П. Я. Чаадаева, датированного первой половиной мая 1836 г., Пушкин записал: «в хоботы — с зад»². Эта запись находится в связи с попыткой Пушкина уяснить себе выражение «Слова», в мусин-пушкинском тексте читаемое: «нъ рози нося им хоботы пашут», впоследствии большинством комментаторов очень правдоподобно исправленное на «розно ся им хоботы пашут». Очевидно, в этих же целях Пушкин, по прочтении «Ледяного дома» Лажечникова, писал к нему 3 ноября 1825 г.: «Позвольте сделать вам филологический вопрос, коего разрешение для

¹ Н. О. Лернер («Из истории занятий Пушкина «Словом о полку Игореве». — «Пушкин. 1834 год». Л. 1934, стр. 94) указывает на то, что последняя запись Пушкина в книжке Вельтмана (на задней стороне обложки) передана Б. Л. Модзалевским неточно: у Модзалевского напечатано: «Слава на суд приведе», между тем как, по утверждению Лернера, Пушкин под словом «слава» ниже второго а написал у, т. е. предлагал читать: «славу на суд приведе», и таким образом исправлял чтение подлинника следующим образом: «Бориса же Вячеславича славу на суд приведе», другими словами, в контексте «Слова» получалось, что Владимир Глебович славу (похвальбу) Бориса Вячеславича привел на суд. Однако такая конъектура, мысленная логически, не оправдывается историческими фактами, так как Борис Вячеславич потерпел поражение не от Владимира Глебовича, а от Всеволода Ярославича в союзе с киевским великим князем Изяславом, племянником Ярополком и сыном Владимиром.

² См. «Рукою Пушкина», стр. 220.

меня важно: в каком смысле употребили вы слово хобот в последнем вашем творении и по какому наречию?»¹. Лажечников в ответ написал: «Всякий лихой сказочник вместо того, чтобы сказать таким образом, таким-то путем, пощеголяет выражением: т а к и м-т о х о б о т о м. Я слышал это, бывало, от моего старого дядьки, слышал потом не раз в народе московском, следовательно по наречию великороссийскому»². Еще Вельтман в общем правильно истолковал «хоботы» как «хвосты» (впоследствии, в применении к тексту «Слова», это толкование было уточнено: «бунчуки»). Там же, однако, все выражение, заключающее в подлиннике это слово, Вельтман перевел совершенно неудачно: «им отданы рога, хвосты землю пашут». На каких лексических аналогиях основано осмысление слова, сделанное Пушкиным, сказать трудно.

Нужно думать также, что в связи с интересом Пушкина к «Слову» находятся и некоторые его выписки из «Истории» Карамзина и из славянского текста Библии³, а также запись первого куплета украинской песни, вошедшей в изданный в 1834 г. сборник М. А. Максимовича «Украинские народные песни», подаренный им Пушкину и сохранившийся в библиотеке поэта.

Куплет этот так воспроизведен Пушкиным:

Черна роля заорана
Гей, гей
Чер. etc.
И кулями засияна
Билым тилом вэволочена
Гей, гей
И кровию сполочена etc.

Как правдоподобно указал Н. О. Лернер, эта запись находится в связи с такими образами битвы в «Слове», как «Чръна земля под копыты костьми была посеяна, а кровию поляна; тугою взыдоша по Руской земли» и «На Немизе снопы стелют головами, молотят чепа харалужными, на

¹ Переписка Пушкина, т. III, стр. 250.

² Переписка Пушкина, т. III, стр. 256.

³ «Летописи Государственного Литературного музея», кн. 1-я, «Пушкин». Ред. М. А. Цявловского. М., 1936, стр. 321, 323—324. Из Библии, очевидно, в параллель к соответствующим местам «Слова», сделаны такие выписки: «истягнул (Истягнеши слово кольцами)» (в «Слове» — «иже истягну умь крепостию своею»), «щиты (...два щита злата и надраги)» (в «Слове» «щиты» упоминаются пять раз), «роги алтаря» (в «Слове» «смагу мычючи в пламяне розе» а — в чтении первого издания — «нъ рози нося им хоботы пашут»).

тощѣ живот кладут, веют душу от тела. Немизе кровави брезе не бологом бяхуть посеяни, посеяни костью русских сынов»¹.

В том, что писал Пушкин о «Слове о полку Игореве» и в толковании им отдельных его загадочных мест, были, как мы видели выше, ошибочные и спорные положения, были и меткие наблюдения, оправданные последующей филологической критикой памятника. В некоторых случаях правота была не на стороне Пушкина, а на стороне тех, против домыслов которых он возражал. Но в целом качество комментариев Пушкина к «Слову» не стояло ниже того, что в этом отношении сделано было его современниками, специально занимавшимися «Словом» и имевшими возможность потратить на его изучение гораздо больше времени и сил, чем Пушкин, специально никогда филологической критикой не занимавшийся и все же в ряде случаев обнаруживший настоящее чутье в понимании древнего поэтического текста. Нельзя забывать, что «Словом» Пушкин занимался в пору напряженнейших житейских и литературных забот, которые, естественно, не давали ему возможности сосредоточиться на нем в полной мере: работа над «Словом» была Пушкиным лишь начата; сделаны были только предварительные наброски, собран первоначальный материал, и все это наскоро, торопливо записано, как заметка для готовившейся, очевидно, большой работы.

Но и то, что Пушкин успел набросать, а также отметить и исправить в чужих работах по «Слову», является свидетельством критической остроты его суждений. Даже в тех случаях, когда те или другие его домыслы оказывались спорными или вовсе неприемлемыми, они были часто оригинальны, тонки и смелы. Таковы, например, его соображения о том, что «Не лепо ли ны бяшеть» представляет собой не вопросительный, а утвердительный оборот речи, что «готовы» значит «известны», что выражение «хочу колие приломити, а любо испити» равнозначно поговорке «ли-

¹ Указанная статья, стр. 101—103. Транскрипция Пушкина в этой записи отличается от транскрипции Максимовича, прежде всего тем, что она руссифицирована; есть в ней кое-какие отступления в написаниях («зволючена» вместо «зволючена», «кровню» вместо «кровую», «сполочена» вместо «сполощена»). М. А. Цявловский поэтому предполагает («Рукою Пушкина», стр. 554), что здесь запись сделана была Пушкиным не непосредственно из сборника Максимовича, а под диктовку, может быть, Гоголя, принимавшего участие в составлении сборника. Но для дела в данном случае это, разумеется, не существенно.

бо пан, либо пропал», такова и его догадка, что автор «Слова» иногда допускает в отношении Бояна ироническое отношение.

Очень показательно, что поэтическое и критическое чутье Пушкина подсказало ему в качестве отправного пункта для собственных изысканий по «Слову» воспользоваться переводом Жуковского, несомненно лучшим во всех отношениях по сравнению со всеми другими, которыми Пушкин мог располагать.

Характерно и то, что в пору оживившегося скептического отношения к «Слову» он, не колеблясь, признал его подлинность, хотя, ввиду малой разработанности в ту пору истории нашей древней культуры, отрицал самое бытие древней русской литературы, считая, что «Слово о полку Игореве» «возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности»¹.

Но даже независимо от нашей оценки того, что успел сделать Пушкин в изучении и осмыслении «Слова о полку Игореве», знаменателен уже сам по себе факт усиленного внимания его к «Слову», не перестававшему привлекать его пытливость в течение всех последних годов его жизни. Это внимание было выражением длительного общего интереса Пушкина к нашему историческому и культурному прошлому, как материалу, с которым органически срасталось его собственное творчество и от которого оно получало свои питательные соки.

¹ «О ничтожестве литературы русской». Полн. собр. соч., изд. 4-е Гослитизд., т. 6, стр. 229.

ПУШКИН В ОЦЕНКЕ РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ 60-х ГОДОВ

I

Широко распространено ошибочное представление о 60-х гг., как о времени огульного отрицания Пушкина. Не только люди, далекие от литературы, но и некоторые исследователи нашего времени разделяют мнение, что в 60-е гг. «разрешалось» писать стихи только Некрасову, а поэзия Пушкина была осмеяна и отброшена как пустой набор слов. Нигилистическое отрицание Пушкина Писаревым, объявившим великого поэта «версификатором», запомнилось крепко и в некоторой степени заслонило собой взгляды других шестидесятников.

Но 60-е годы — годы нарастания революционной ситуации — выдвинули своих подлинно революционных деятелей и вождей революционной демократии — Н. Чернышевского и Н. Добролюбова, отношение которых к Пушкину было совершенно не похожим на нигилизм Писарева.

В Пушкине Писарев видел чуть ли не главный тормоз в деле социального переустройства, ибо «никто из русских поэтов, — утверждал Писарев, — не может внушить своим читателям такого беспредельного равнодушия к народным страданиям, такого глубокого презрения к честной бедности и такого систематического отвращения к полезному труду, как Пушкин».

Чернышевский и Добролюбов не бросили по адресу великого поэта обвинений ни в антидемократизме, ни в склонности к «чистой форме». Для них Пушкин был более сложным, более значительным явлением, чем думал о нем Писарев. «Если не говорить о Пушкине, то о чем же говорить ныне в русской литературе», — писал Чернышевский

в 1855 году. «До Пушкина не было в России истинных поэтов... Пушкин дал нам первые художественные произведения на родном языке, познакомил нас с неведомою до него поэзией», — утверждал он позднее.

Пушкин и в глазах Добролюбова был культурным явлением огромной важности. «Значение Пушкина, — писал Добролюбов, — огромно не только в истории русской литературы, но и в истории русского просвещения. Он первый приучил русскую публику читать, и в этом состоит величайшая его заслуга. В его стихах впервые сказалась нам живая русская речь, впервые открылся нам действительный русский мир. Все были очарованы, все увлечены мощными звуками этой неслыханной до тех пор поэзии».

II

Характерной особенностью критических суждений Чернышевского и Добролюбова является широкий принципиальный подход к наследию великого поэта. Характер, смысл и значение творчества Пушкина эти критики уяснили, исходя из понимания сущности искусства, вопреки некоторым современным пушкинистам, занятым сугубо узкими вопросами, собиранием материалов о творчестве и жизни Пушкина вне связи с общими вопросами творчества поэта и художественной литературой его эпохи. «Кто, по вашему мнению, выше — Пушкин или Гоголь? Я вчера слышал спор об этом, — писал Чернышевский в своей статье «О поэзии. Сочинение Аристотеля» (1854). — Решение зависит от понятий о сущности и значении искусства... Если сущность искусства действительно состоит, как пынче говорят, в идеализации; если цель его — «доставлять сладостное и возвышенное ощущение прекрасного», то в русской литературе нет поэта, равного автору «Полтавы», «Бориса Годунова», «Медного всадника», «Каменного гостя» и всех этих бесчисленных благоуханных стихотворений; если же от искусства требуется еще нечто другое, тогда...»¹.

Так в действительности и было: Чернышевский и Добролюбов, борцы за интересы крестьянской революционной демократии, отстаивали и в литературе идеи революции,

¹ См. Н. Г. Чернышевский. Избр. сочинения. Эстетика-Критика. ГИХЛ, 1934, стр. 141. (В дальнейшем ссылки делаются на это издание.)

стремились к тому, чтобы литература говорила о народе «правду без всяких прикрас» и, естественно, требовали обновления содержания в литературе. Дворянско-усадебному роману они противопоставили социально-политический роман, овеянный духом революции. Добролюбов прямо говорил о необходимости сделать предметом искусства жизнь тех слоев, которых чуждалась дворянская литература. «Простые явления простой жизни, насущные требования человеческой природы, неукрашенное, нормальное существование людей неразвитых — мы не умеем воспринять поэтически... Оказывается... что претендовать на поэзию могут только люди, совершенно обеспеченные материально или — еще лучше — люди, наслаждающиеся комфортом жизни... Люди же бедные, рабочие, простые, неизбежно оставаясь грубыми и практическими людьми, очевидно, неспособны к деликатным ощущениям», — писал Добролюбов¹, негодуя на барски-эстетское содержание тогдашней лирики.

Реализм Чернышевского и Добролюбова был актуальным, с ярко выраженной революционно-демократической тенденцией и решительно направленным против канонов дворянской литературы.

Критики — революционные демократы 60-х гг. — расценивали Пушкина, учитывая условия литературно-политической борьбы того времени. В силу условий тогдашней общественной жизни классовая борьба открыто проявлялась в виде полемики по литературным вопросам. Поэтому современный историк, чтобы правильно осветить картину литературной жизни того времени, должен сказать читателю, что за спорами о литературных направлениях, за спорами о «чистом искусстве» скрывались глубокие социально-политические мотивы. Резкость этих споров и непримиримость взглядов эстетов и реалистов-демократов свидетельствовали о глубоком антагонизме тех социально-политических программ, в осуществлении которых каждая из борющихся сторон видела средство для социального преобразования действительности. Это понимали прекрасно шестидесятники. Так, П. Н. Ткачев решительно заявлял, что «различие между идеализмом и реализмом (реализм был основой взглядов представителей революционной демократии 60 — 70-х гг. — Н. Б.) заключается совсем не в известных

¹ См. Полн. собр. соч., ГИХЛ, 1935, т. II, стр. 577. (В дальнейшем ссылки делаются на это издание.)

научных приемах, а в известном отношении к общественным вопросам и к явлениям общественной жизни; вот это отношение обусловило в свою очередь их взгляды на различные вопросы из области науки и искусства; а совсем не то обстоятельство, что одни (реалисты) черпали свои умозаключения из фактов внутренней и внешней жизни, а другие (идеалисты) только из фактов одной внутренней природы».

Н. Г. Чернышевский таким же образом разъяснил смысл тогдашних литературно-эстетических столкновений, происходивших между сторонниками теории «чистого искусства», критиками буржуазно-дворянского лагеря, и революционными демократами. «Литература не может не быть, — писал Чернышевский, — служительницей того или другого направления идей... Слова «искусство — должно быть независимо от жизни» всегда служили только прикрытием для борьбы против ненавидимых этим людям направлений литературы, с целью сделать ее служительницей другого направления, которое более приходилось этим людям по вкусу». Как бы в назидание современным «цеховым» пушкинистам, которые пытаются сводить дело изучения творчества Пушкина к освещению мелких фактических подробностей оторванно от общественно-политических интересов времени, Чернышевский указывал на недостатки, которыми страдали в его время монографии авторов, увлекавшихся крохоборчеством. «Растерявшись во множестве мелочных подробностей, — писал Чернышевский, — каждый автор был не в силах обработать предмет с общей точки зрения и обременял свою статью бесчисленными библиографическими подробностями, среди которых утомленный читатель совершенно запутывался; вместо цельных трудов давались публике отрывки черновых работ, со всеми мелочными сличениями букв и стихов, среди которых или тонула, или принимала несвойственные ей размеры всякая общая мысль. Одним словом, вместо исследований о замечательных явлениях литературы представлялись публике отрывочные изыскания о маловажных фактах; вместо ученого труда в его окончательной форме представлялся весь необозримый для читателя процесс механической предварительной работы, которая только должна служить основанием для картин и выводов, из нее возникающих»¹.

¹ Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 184.

III

В 50-е гг., с приходом в журналистику и литературу представителей революционной крестьянской демократии, блюстители идеалистических взглядов в эстетике и канонов дворянской литературы превратили Пушкина в знамя борьбы за «чистую поэзию». В противовес материалистическим взглядам на искусство, провозглашенным Чернышевским в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), дворянско-буржуазное крыло русских писателей и критиков того времени выдвинуло свою «артистическую» теорию искусства. Теория чистого, свободного, «независимого искусства» — эта «теория сошествия святого духа», как язвительно обозвал ее М. Е. Салтыков в своем письме к Дружинину (апрель-май 1855 г.), — была противопоставлена утилитарным взглядам на искусство представителей революционной демократии.

Автором «артистической» теории искусства был известный критик и писатель либерально-дворянского направления А. В. Дружинин. Эту теорию быстро подхватили и стали развивать в своих статьях и письмах его единомышленники — И. С. Тургенев, В. П. Боткин, П. В. Анненков и др.

Борьба вокруг «Эстетических отношений искусства к действительности» приняла ожесточенный характер, и сторонники «артистической теории» решили использовать в этой борьбе Пушкина. «Теория артистическая, — писал Дружинин, — проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему мнению, неопровержимые. Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он (то есть поэт) в бескорыстном служении этим идеям видит вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выводам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением. Он изображает людей такими, какими их видит, не предписывая им исправляться, он не дает уроков обществу или, если дает их, то дает бессознательно. Он живет среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили на нее олимпийцы, твердо помня, что у него есть свой дом на высоком Олимпе».

Острые этой теории решительно направлено было против основных положений диссертации Чернышевского, в которой «мужичий демократ» (по определению Ленина) Чернышевский формулировал взгляды, ниспровергавшие барскую эстетику и ставшие эстетическим манифестом представителей угнетенного крестьянства.

В «Эстетических отношениях» Чернышевский, исходя из философии Фейербаха, доказывал, что «прекрасное есть жизнь», что художник объясняет жизнь и произносит приговор над явлениями жизни. Эстеты упрекали Чернышевского в умалении значения искусства, — а Чернышевский на самом деле видел в литературе средство для развития общественности и орудие борьбы. «При известной степени развития народа, — говорит он, — литература является одной из сил, обуславливающих общественность». Чернышевский — сторонник реализма, и реализм его, в силу исторических условий того времени — нарастания революционной ситуации, в связи с революционным подъемом масс, — принимал характер действенный. «Не надо нам, — говорил Чернышевский, — слова гнилого и праздного... а нужно слово свежее и гордое, заставляющее сердце кипеть отвагою гражданина, увлекающее к деятельности широкой и самобытной».

По меткому выражению А. В. Луначарского¹, Чернышевский защищал своей теорией «священную гигиену» демократизма от барского эстетизма, который в те годы «своими удушливыми парами» мог отравить молодую демократию.

Так началась известная в летописях литературного движения борьба «пушкинского» и «гоголевского» направлений, разделившая критиков и писателей на два враждебных лагеря. За разномыслием в литературных вопросах, как уже сказано, в действительности скрывался классовый антагонизм представителей революционной крестьянской демократии и объединенного лагеря буржуазно-дворянского либерализма и реакции.

Выходившее в 1854—1855 гг. собрание сочинений Пушкина под редакцией П. П. Анненкова оживило интерес к Пушкину и вместе с тем обострило споры о Пушкине и об его роли в литературе.

Чернышевский и Добролюбов возглавили ряды сторонников «гоголевского» направления, они же выступили и со статьями о Пушкине.

¹ См. «Н. Г. Чернышевский», статья, ГИЗ, 1928, стр. 36.

Истоки спора о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях восходят к Белинскому. В 1842 г. Белинский в разборе критического этюда известного славянофила К. С. Аксакова «О «Мертвых душах» Гоголя дал сравнительную оценку творчества Пушкина и Гоголя. «Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине, ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени; он менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим поэта нашего времени».

Сторонники «чистой художественности» защищали пушкинское примиряющее начало, видя в творчестве поэта гармоническое примирение противоречий изображаемой действительности. Их противники — реалисты — выдвигали на первый план творческий метод Гоголя и его творчество, так как здесь, по их убеждению, наиболее были обнажены социальные противоречия и несообразности существующей действительности.

Однако ни Чернышевский, ни Добролюбов не отвергли Пушкина. Реалисты прекрасно знали классовую принадлежность Пушкина, — и, тем не менее, не впали в «левачество»: Пушкин-де дворянин, он не нужен новому классу, его поэзия должна быть отвергнута, забыта. Напротив, Чернышевский не только не отвернулся от Пушкина, а выразил глубокое понимание значения его деятельности и неуывадаемого интереса к его личности. «Творения Пушкина, — писал он, — создавшие новую русскую литературу, образовавшие новую русскую публику, будут жить вечно, и вместе с ними незабвенною навеки останется личность Пушкина». Добролюбов разделял этот взгляд на Пушкина: «В прошедшем яркой звездой красуется Пушкин, и заря нового литературного движения, конечно, не потемняет еще его блеска»¹.

IV

Пушкину Чернышевский посвятил специально четыре статьи, напечатанные в 1855 году под названием «Сочинения Пушкина» в «Современнике», и очерк «Александр Сергеевич Пушкин, его жизнь и сочинения. Чтение для

¹ Соч., т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 113.

юношества» (1856), состоящий из шести глав. Помимо этого отдельные упоминания и сравнения Пушкина с Гоголем и другими писателями рассеяны в статьях Чернышевского: «О поэзии. Сочинение Аристотеля» (1854), «Детство и отрочество», «Военные рассказы», сочинение графа Л. Н. Толстого» (1856), «Шиллер в переводе русских поэтов» (1857) и др.; в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) и в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855-1856). Первая большая работа Чернышевского о Пушкине была вызвана появлением I и II томов собрания сочинений поэта, изданных П. В. Анненковым в 1855 г., и начавшейся вслед за этим дискуссией по вопросу о художественности Пушкина и его значении для того времени.

Чернышевский признавал художественность и величие творений Пушкина.

Вопросу о величии Пушкина он посвятил много внимания как в статье по поводу издания сочинений Пушкина, так и в популярном очерке о жизни и сочинениях поэта. В последнем этому вопросу отведена специально первая глава. И там и тут основные положения, которыми аргументировал Чернышевский свою мысль, сходны. Революционный демократ видел в Пушкине родоначальника новой русской литературы и в частности и прежде всего — поэзии. Величие Пушкина Чернышевский усматривал в создании литературной среды, в приобщении масс к интересам литературы. «Значение Пушкина неизмеримо велико. Через него разлилось литературное образование на десятки тысяч людей, между тем как до него литературные интересы занимали немногих. Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заглавию одного из старинных журналов, «Приятным и полезным препровождением времени»¹ для тесного кружка дилетантов. Он был первым поэтом, который стал в глазах всей русской публики на то высокое место, какое должен занимать в своей стране великий писатель. Вся возможность дальнейшего развития русской литературы была подготовлена и отчасти еще приготавливается Пушкиным»².

Для Чернышевского эта сторона деятельности, повят-

¹ Так действительно назывался один журнал, выходивший в 1794—1798 гг. под редакц. П. А. Сохацкого и В. С. Подшивалова.

² Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 214.

но, играла существеннейшую роль. Как организатор литературы революционной демократии, Чернышевский искал в прошлом учителей, близких для писателей его лагеря. Гоголь мог быть и был действительно полезен для литературной школы, возглавляемой Чернышевским (для примера укажем на Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Гл. Успенского).

«Критическое» отношение к строю царизма, протест против помещичьего произвола и защита интересов угнетенных были основной задачей литературной школы Чернышевского. Такое умонастроение глубоко захватило всех революционно-демократически настроенных людей того времени и вооружило их на борьбу против «чистого искусства». «Какого нового направления он (Дружинин) хочет, — писал раздраженно Некрасов И. С. Тургеневу в письме от 18/30 декабря 1856 г. — Есть ли другое живое и честное, кроме обличения и протеста. Его создал не Белинский, а среда, оттого оно и пережило Белинского, а совсем не потому, что «Современник» в лице Чернышевского будто бы подражает Белинскому».

У Гоголя эта школа, действительно, многое нашла для своего усвоения. «Гоголю, — писал Чернышевский, — многим обязаны те, которые нуждаются в защите; он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое»¹.

Пушкин не мог, по мнению Чернышевского, сравниться в этом с Гоголем, величайшая заслуга которого в том, что «он (Гоголь) первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое»².

Тем не менее в глазах Чернышевского Пушкин стоял выше своих современников. «Многих не удовлетворяет содержание пушкинской поэзии, но у Пушкина было во сто раз больше содержания, нежели у его сподвижников, взятых вместе»³, — говорил Чернышевский.

V

«Пушкин по преимуществу поэт-художник, не поэт-мыслитель, то есть существенный смысл его произведений — художественная их красота»⁴, — писал Чернышев-

¹ Там же, стр. 256.

² Там же, стр. 254.

³ Там же, стр. 254.

⁴ Там же, стр. 214.

ский. Проанализировав приемы творческой работы Пушкина, как известно, тщательно отделявшего свои произведения, Чернышевский объяснил читателю «привычку» Пушкина посвящать так много внимания и усилий на обработку формы своих стихов тем, что «Пушкин был по преимуществу поэт формы... важнейшее значение произведений Пушкина — то, что они прекрасны, или, как любят ныне выражаться, художественны».

В этом суждении Чернышевский следует за Белинским. «Пушкин был призван быть первым поэтом-художником Руси, дать ей поэзию, как искусство», — писал Белинский. Эта характеристика Пушкина в устах Белинского и Чернышевского не имела ограничительного смысла. Напротив, Пушкин как поэт, по их мнению, перерастал ограниченность своего времени. «Как человек Пушкин, — писал Белинский, — отразил на себе всю неопределенность и шаткость направлений и убеждений своего времени... становясь человеком, он благоговел перед карамзинскими идеями, становясь поэтом, он опережал их на целые века».

В отличие от Белинского, Чернышевский недооценил лирику Пушкина. Гораздо выше он ставит исторические и драматические произведения Пушкина. Исторические произведения Пушкина Чернышевский выделял и специально говорил о них. «Одна только определенная сторона в характере содержания может быть уловлена у Пушкина: он хотел быть русским историческим поэтом»¹, — писал Чернышевский. Однако Чернышевский ограничил значение «историзма» у Пушкина. «Борис Годунов», «Полтава», «Медный всадник», «Арап Петра Великого», отчасти «Капитанская дочка» были созданы, — писал Чернышевский, — не только художнической потребностью, но и желанием выразить свое определенное созерцание явлений русской истории. Но и здесь Пушкин остался верен самому себе: он не высказал ничего принадлежащего ему; взгляд его на исторические характеры и явления был не более как отражение обыкновенных понятий, какие были повторяемы всеми в то время... ..Петр — великий человек, мудрый правитель; Карл — опрометчивый герой; Мазепа — коварный изменник»².

Существенно важно отметить, что Чернышевский первый разглядел исключительно глубокое содержание «Сцен

¹ Там же, стр. 218.

² Там же, стр. 213.

из рыцарских времен». Трактовка Пушкиным проблемы неизбежной гибели феодализма в «Сценах» побудила Чернышевского заявить, что «Сцены» должны быть «в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а может быть и выше».

Чернышевский также выделил раннюю политическую лирику Пушкина, сыгравшую большую роль в пропаганде декабристов. Мало зная эту лирику, — ибо в те годы она только что стала появляться в изданиях «вольной русской печати» у Герцена, — Чернышевский, а вслед за ним, как увидим далее, Добролюбов тем не менее расценили ее как положительный момент в поэзии Пушкина.

Для Чернышевского несомненна была связь Пушкина с декабристами; влияние декабристов он видел в оде «Вольность» и в стихотворении «Арион»¹.

Чернышевский не располагал всеми материалами о политическом мировоззрении Пушкина, о глубоких психологических процессах, пережитых поэтом, не догадывался об его законспирированной борьбе с Николаем I, тем не менее он был далек от мысли о политическом поправлении Пушкина в последние годы его жизни. По его мнению, «перемена в Пушкине в 30-е годы была вовсе не так велика».

Для Чернышевского, убежденного фейербахианца, признававшего «натуру» главным источником человеческой деятельности, но не всегда учитывавшего социально-исторические обстоятельства, обуславливающие смену идейных взглядов деятелей культуры, вполне естественна была мысль о воздействии «натуры» поэта на его взгляды. В соответствии с этим Чернышевский писал: «В первой молодости он (Пушкин) мог волноваться... потом, когда он достиг зрелости, когда его образ мыслей установился сообразно с его собственною натурою, порывы, навеянные молодостью и так называемым «духом века», исчезли сами собою, как исчезают в зрелом человеке все молодые стремления... Пушкин не изменился, он только развился»².

Предположение Чернышевского об углублении политических воззрений Пушкина в 30-е годы в настоящее время находит сторонников среди современных исследовате-

¹ Ср. замаскированное указание Чернышевского на связь Пушкина с декабристами в предисловии Чернышевского к книге «Апология сумасшедшего» П. Я. Чаадаева, опубл. в сб. «Н. Г. Чернышевский». Саратов, 1928, стр. 54.

² Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 238.

лей, располагающих более основательными данными по этому вопросу, чем Чернышевский.

«Натурой» Чернышевский также объяснял и высокую «художественность» Пушкина: «Торжество художественной формы над живым содержанием было следствием самой природы великого поэта, который был по преимуществу художником»¹, — писал он.

С этим связывается и представление Чернышевского о нравственном здоровье Пушкина, «сообщающем всем привязанностям и наклонностям какую-то свежую роскошь и полноту». Облик Пушкина нарисован Чернышевским яркими светлыми красками².

Реакционные критики-эстеты 50-х гг. пользовались именем Пушкина, чтобы возвысить общество времен Николая. Чернышевский, напротив, указал на глубокое расхождение между величием гения Пушкина и пустотой жизни того времени. Чернышевский видел в Пушкине человека, стоявшего много выше своих современников и поборовшего в себе многие отрицательные привычки людей своего круга. Напомним отзыв его об образованности Пушкина: «нельзя забывать, что Пушкин, не будучи по преимуществу ни мыслителем, ни ученым, был человеком необыкновенного ума, чрезвычайно образованный; не только за тридцать лет назад, но и ныне в нашем обществе не много найдется людей, равных Пушкину по образованности»³.

Трудолюбие Пушкина, его неутомимое рвение к работе— все это также свидетельствовало в глазах революционного демократа Чернышевского о величии личности Пушкина. Чернышевский не только рассказал об этом, но и сделал из этого ряд выводов, поучительных для тогдашних писателей.

Творческая лаборатория Пушкина давала драгоценные уроки писателям, воочию убеждая их, что писательство — трудное дело, требующее обдумывания, длительной обработки и глубокого проникновения в изображаемую действительность. Пушкина и приемы его упорной работы над произведениями Чернышевский ставил в пример поэтам «чистого искусства»⁴, поэтам аполитичным, заботящимся лишь о внешней форме своих стихов. Ссылкой на

¹ Там же, стр. 240.

² Там же, стр. 190.

³ Там же, стр. 215.

⁴ Там же, стр. 201—203.

пушкинское требование «мыслей» для поэзии подкрепляет Чернышевский свое осуждение современной дворянской поэзии, где расцветали «наружные формы слова».

Язвительно говорит Чернышевский о писателях, страдавших «эстетической водяной болезнью», которым критик ставил в пример сжатость стихов и прозы Пушкина, Лермонтова и Гоголя¹.

Менее высоко оценил Чернышевский критические статьи Пушкина. Между Пушкиным и Чернышевским пролегла яркая полоса деятельности Белинского, статьи которого, особенно последних лет, резко повысили идейный уровень критики и создали новый, небывалый тип критика-борца. Уровень требований, предъявляемых критике, после Белинского стал коренным образом иной. По мнению Чернышевского, критическая работа должна покоиться на системе научно-философских и литературно-эстетических взглядов. Материалистическая в своей основе, она должна быть проводником политических требований революционной демократии в области литературы. А критика Пушкина, по мнению Чернышевского, еще только порывала связь с чисто вкусовой и в лучшем случае с эстетической критикой 20-х гг. Хотя его критические выступления и далеко ушли от названной критики, все же они были слабее блестящих статей неистового Виссариона.

Чернышевский стоял за боевую, исполненную революционного настроения критику, отстаивавшую интересы крестьянской демократии и ниспровергавшую каноны дворянско-буржуазной литературы. Тем не менее Чернышевский увидел в критике Пушкина оригинальность и глубину мыслей. «Пушкин не был рожден критиком, — писал Чернышевский. — А между тем и тут найдем у него много верных замечаний; а сколько пронизательности, верности в его беглых замечаниях о предшествовавшей ему русской литературе! Так, например, три или четыре длинные и глубокомысленные статьи о Княжнине, приносящие величайшую честь их автору, составились из перифраза двух слов, невзначай сказанных Пушкиным: «Переимчивый Княжнин»².

В связи с творчеством Пушкина Чернышевский поднял специально вопросы о стихотворной технике, о законах

¹ Там же, стр. 208—209.

² Так Пушкин назвал Княжнина в «Евгении Онегине». Подр. см. там же, стр. 215.

стихосложения и обнаружил явное стремление к обновлению поэтических и в частности стиховых форм. В. В. Гиппиус в специальной работе на эту тему показал новизну взглядов Чернышевского и их плодотворность для развития будущей литературы, взглядов, которые «нашли свое осуществление только в соответствующих работах нашего времени»¹.

Примат художественности в поэзии Пушкина, констатируемый Чернышевским, не заслонил перед ним «великое историческое значение» Пушкина. «Великое дело свое — ввести в русскую литературу поэзию, как прекрасную художественную форму, Пушкин совершил вполне», — заявил Чернышевский. По мнению Чернышевского, дальнейшее развитие литературы было подготовлено деятельностью Пушкина, пробудившего в обществе впервые много литературных и гуманных запросов. Не умаляя значения Пушкина для своего периода, он не ограничил его и для последующей эпохи: «Узнав новую поэзию как форму, русское общество могло уже идти далее и искать в этой форме содержание. Тогда началась для русской литературы новая эпоха, первыми представителями которой были Лермонтов и особенно Гоголь»².

Чернышевский отстаивал примат мыслей и «критического» содержания, вопреки идеалам чистой художественности эстетов, реакционеров, славянофилов, почвенников и либералов. В этой борьбе Чернышевский, ставя решительно вопрос о преимущественном значении Гоголя, отодвигал значение Пушкина к пережитому литературой периоду, но не сомневался в «правах на вечную славу в русской литературе» Пушкина.

VI

Подъем революционного и освободительного движения в стране после Крымской войны, усиление классовых противоречий в связи с «косвобождением крестьян», отразившееся в литературе и публицистике разрывом отношений между либеральным крылом писателей и вождями революционной демократии, — все эти события в целом обострили

¹ См. подробн. его статью «Чернышевский-стиховед» в сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 89.

² Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 242.

споры о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях. С нарастанием революционной ситуации усиливалось влияние революционной демократии на дела литературы. Перед ней встали вопросы о методе нового литературного стиля и об отношении к писателям прошлого.

Добролюбов не разошелся с Чернышевским во взгляде на значение творчества Пушкина для слагавшейся литературы демократического реализма, но выдвинул другие стороны в Пушкине.

В своих статьях о Пушкине, писанных в 1858—1860 гг., Добролюбов боролся против либерально-консервативной критики, сделавшей своим знаменем фальсифицированного ею Пушкина, и выступал за настоящего Пушкина, за правильное освещение и понимание его творчества. Он стремился нанести удар эстетам, показав ошибочность и ложность трактовки ими творчества Пушкина как поэта, отрешенного от жизненных интересов.

В первой же своей статье «А. С. Пушкин» (написанной в конце 1856 г., но вышедшей в свет в 1858 г.) Добролюбов подчеркнул в литературном наследстве поэта реализм и жизненность его произведений.

К сожалению, материал, оставленный критиком по этому вопросу, по сравнению с блестящими статьями о творчестве Островского, Тургенева и др., незначителен по размерам. Мы имеем: 1) небольшой биографический очерк «А. С. Пушкин», написанный Добролюбовым еще в пору студенчества, в сентябре 1856 г. для «Русского иллюстрированного альманаха» и содержащий краткую биографию и некоторые общие суждения о Пушкине; 2) специальную статью «Сочинения Пушкина» (1857), посвященную разбору VII тома соч. Пушкина, изд. П. В. Анненкова (эта статья представляет интерес, поскольку в ней Добролюбов дает оценку политическим взглядам поэта); 3) несколько страниц, посвященных Пушкину, в большой статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858), где решается вопрос о народности у Пушкина; 4) несколько беглых замечаний в рецензиях на стихотворения А. Н. Плещеева (1858), на литературный сборник «Утро» (1860), стихотворения И. Никитина (1860), на сборник стихотворений Д. Д. Минаева «Перепевы» (1860) и, наконец, 5) интересную сводку запрещенных стихотворений Пушкина, рисующих его политическую настроенность, в рукописной студенческой газете «Слухи» (1855).

Добролюбов расценивает творчество Пушкина как реа-

листическое. «Пушкин откликнулся на всё, в чем проявлялась русская жизнь; он обозрел все ее стороны, проследил ее во всех степенях, во всех частях, ничему не отдаваясь исключительно»¹. Эта оценка в устах реалиста-критика была безусловно высокой. Так же высоко расценил Добролюбов и «народность» Пушкина: «Пушкин умел постигнуть истинные потребности и истинный характер народного быта»². Добролюбов пересмотрел эту оценку и более правильно поставил вопрос о народности Пушкина позднее, в годы большей зрелости своих взглядов. В данной же статье (1856 г., «А. С. Пушкин») революционный демократ не только высказывает взгляды, близкие вышеприведенным взглядам Чернышевского (это будет суждение о том, что «стих Пушкина приготовил форму, в которой уже могли потом явиться высшие создания», или о том, что «после Пушкина... от поэта потребовали, чтобы он дал смысл описываемым явлениям, чтобы он умел схватить в своих творениях не одни видимые отличия предмета, но и самый его внутренний характер»), но и решительно заявляет, вопреки утверждениям сторонников «артистической» теории о «чистой художественности» Пушкина, что он, «несмотря на свои понятия об искусстве, как цели для себя», «умел, однако, понимать и свои обязанности в отношении к обществу». Примером, на который сослался Добролюбов, был «Памятник» Пушкина.

Добролюбов указал, что первоначальные замыслы «Ревизора» и «Мертвых душ» принадлежали Пушкину и что именно он поощрял Гоголя к разработке этих сюжетов. Добролюбов видит в этом преемственную связь между Пушкиным и Гоголем. Мыслью о преемственной связи пушкинского и гоголевского периодов и заканчивалась первая статья о Пушкине (1856). «Явился новый период литературы, которого полнейшее отражение находим в Гоголе, но которого начало скрывается уже в поэзии Пушкина».

Добролюбов не просто зачисляет Пушкина в прошлое, а показывает в Гоголе его преемника, его продолжателя. Гоголь и Пушкин — зачинатели новой литературы; не антагонизм, а преемственность роднит этих корифеев. Пушкин и его творчество полезны делу, которое совершает революционная демократия.

¹ Полн. собр. соч., т. I, стр. 114.

² Там же, стр. 114.

Добролюбов не упускал из внимания исторической точки зрения, не игнорировал конкретных условий развития реализма в творчестве Пушкина. Добролюбов рассматривал реализм Пушкина в исторической перспективе и увидел в нем могущественный толчок для дальнейшего развития нашей литературы.

В первой же своей статье он с предельной ясностью говорит об этом: «В этом-то заключается великое значение поэзии Пушкина: она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства. Поэтому не должно казаться странным, что очарованье (разрядка автора.—Н. Б.) нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами. В то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле, чтобы заставить людей спуститься на землю из их воздушных замков»¹.

Зато позднее, когда реализм революционно-демократической беллетристики проявил себя в литературе, критик, выдвинув в качестве критерия народности вопрос о глубоко органическом и социально родственном отношении писателя к народу, сдержанней стал оценивать Пушкина.

В большой статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) Добролюбов писал, что для того, чтобы стать народным поэтом, «надо проникнуться народным духом, прожить его жизнь, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., почувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ, — этого Пушкину недоставало»².

Добролюбов, как подлинный демократ, сторонник народности в литературе, требовал от поэтов приближения к народу.

Сторонник революционного народа не увидел близких народу героев в творчестве Пушкина. «Алеко или Онегин, если бы, при своем множестве, все-таки оставались такими пошляками, как эти господа — москвичи в гарольдовом плаще, то грустно было бы за Россию. К счастью, их у нас всегда было мало», — писал Добролюбов.

Только намеками Добролюбов давал понять читателю о политическом свободомыслии Пушкина. Зорким взглядом

¹ Полн. собр. соч., т. I, стр. 114—115.

² Полн. собр. соч., т. I, стр. 235—236.

политического деятеля революционный демократ усмотрел сквозь памфлеты Пушкина, за его склонностью «клеить пороки», доводы в пользу того, что Пушкин «до конца не был решительным, слепым поклонником грубой силы, не оживленной разумностью». Понятно, что Добролюбов не мог прямо говорить о деспотизме, о сопротивлениях реакции со стороны Пушкина. В цензурированном тексте его статьи были вычеркнуты слова о том, что Пушкин «скоро пал от утомления в борьбе с внешними враждебными влияниями», так же, как и вышеприведенные слова о «грубой силе».

Добролюбов не знал и не мог знать, за отсутствием материалов, всей сложности отношений поэта с царем, не мог и доказать, если бы хотел, вынужденную дипломатию в отношениях Пушкина к «незабвенному медведю», как называли в 60-е гг. Николая I, — и тем не менее, он не бросил упрека Пушкину ни в сервилизме, ни в прислуживании деспоту-царю.

В заметке для рукописной студенческой газеты «Слухи» (№ 4 за 19 сентября 1855) студент Добролюбов объединил ряд неизданных и запрещенных эпиграмм Пушкина с целью доказать политический радикализм поэта. Это было возможно благодаря тому, что газета была «рукописной». Тут же он высказал сомнение относительно правдивости предсмертных слов Пушкина о преданности царю, что действительно, как показал П. Е. Щеголев, оказалось lamentацией чувств Жуковского, а не Пушкина. Говорить об этом в подцензурной печати критик не мог.

Добролюбову трудно было наносить удары своим противникам, из-за цензуры не мог он показать во весь рост фигуру поэта, выдвинуть в полемике с реакционно-дворянской и либерально-буржуазной критикой подлинные черты в Пушкине, которые целиком ниспровергали взгляды противников. Приходилось говорить недомолвками, намеками.

Политический такт не обманул Добролюбова. Не располагая всей совокупностью данных, которые теперь накоплены пушкиноведением для освещения политических взглядов Пушкина, Добролюбов в противовес взглядам консервативно-либеральной критики, выступавшей против обличительной литературы и превращавшей Пушкина в эстета, в знамя реакции, выдвинул в Пушкине черты реалиста-обличителя, сатирика, борца, сторонника новых веяний. Говоря о значении всей поэзии Пушкина, Добролюбов в статье о стихотворениях Ив. Никитина (1860) подчеркнул прогрес-

сивно-реальный и тем самым заостренно-политический смысл ее.

Добролюбов выбивал оружие из рук своих противников, показывая, что Пушкин не удалялся от действительности, а до конца своих дней глубоко интересовался и остро реагировал на политические вопросы своего времени. Эту мысль он проводит во всех своих статьях о Пушкине. В первой же статье он говорил о печали поэта по случаю гибели молодых революционных надежд. «Его лирика полна грусти... Но для нас грусть поэта понятнее теперь, чем для него самого. Мы видели, в жизни его было время, когда ему были новы все впечатления бытия:

Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства
Так сильно волновали кровь».

«Для нас понятнее грусть поэта». Что это значит?.. Намек на грусть поэта о погибших декабристах, — так только можно истолковать слова Добролюбова.

В противовес дворянским эстетам, повторяющим вымыслы об изящной призрачности поэзии Пушкина, критик говорил о реализме Пушкина. Пушкин «первый выразил возможность представлять, не компрометируя искусство, ту самую жизнь, которая у нас существует» (1858), — это лейтмотив всех статей Добролюбова о Пушкине. Необходимо помнить, что во времена Добролюбова и Чернышевского дискуссия о Пушкине была боевым литературно-заостренным спором, в котором надо было не только вскрыть правильное значение Пушкина, но и убедительно доказать противникам, в чем подлинная ценность его поэзии, чем его творчество могло быть полезным революционной демократии. И Добролюбов взял у Пушкина то, что находил в нем подлинно ценным.

В статье о стихотворениях Ив. Никитина (1860) Добролюбов дал сжатую, но выразительную формулу своего поэтического кредо: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотою Пушкина и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную здоровую сторону стихотворений Кольцова». Как видим, «пристрастие» к Гоголю, как социальному писателю, разоблачавшему существовавший строй, не помешало критику увидеть ценное в Пушкине.

Почему так высоко поставлен Кольцов? Потому что в то время Добролюбов только на творчество Кольцова мог

указать как на воплощение народности. В статье о Кольцове он писал: «В его стихах впервые увидели мы чисто русского человека, с русской душой, с русскими чувствами, коротко знакомого с бытом народа, человека, жившего его жизнью и имевшего к ней полное сочувствие. Его песни по своему духу во многом сходны с народными песнями, но у него более поэзии, потому что в его песнях более мыслей и эти мысли выражены с большим искусством, силою и разнообразием».

Пусть поэзия Кольцова, говоря по существу, не вполне соответствовала идеалу демократа-критика. Добролюбов понимал, что подавленный и угнетенный народ еще не успел выдвинуть своего поэта. «Самосознание народных масс, — писал он, — далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом». Важно, что в анализе поэзии Добролюбов выдвигал прежде всего демократизм, близость к народным массам. И эту черту он завещал будущей литературе.

Важно и то, что Добролюбов первый в подцензурной печати коснулся в своих статьях момента политической биографии Пушкина. Он пристально изучал смену политических убеждений поэта, усматривая в этом вполне основательно не только важную сторону, но и путь к познанию поэзии Пушкина. В решении этих вопросов Добролюбов сделал первые шаги, но он стоял на верном пути.

Так революционный демократ умел увязывать эстетические споры с политическими задачами борьбы за социальное переустройство действительности. Ценное в наследстве дворянской литературы он включал в инвентарь создававшейся демократической литературы, служившей целям революционного и освободительного движения в стране.

VII

«Смирненным» Пушкина революционные демократы не признавали. Связь его с декабристами была для них несомненной. Чернышевский прямо указывал, что Пушкин под влиянием декабристов написал оду «Вольность». Добролюбов также без колебаний говорит о бунтарстве, о мятежных настроениях Пушкина: «В последние годы его (Пушкина) жизни мы видим какую-то двойственность, которую можно объяснить только тем, что, несмотря на желание успокоить в себе все сомнения, проникнуться как

можно полнее заданными направлениями (Добролюбов, очевидно, имел в виду намерение царя и Бенкендорфа «приручить» Пушкина, сделать его «покорным». — Н. Б.) — все-таки он не мог освободиться от живых порывов молодости, от гордых, независимых стремлений прежних лет». Нам теперь известно, после работы П. Е. Щеголева, что и «проникновение» Пушкина было весьма относительно. Суждения Добролюбова, высказанные в предположительной форме, подтверждаются фактическими данными.

Революционные демократы разглядели в Пушкине великого человека и гениального художника, зачинателя новой реалистической литературы.

Добролюбов и Чернышевский отмечали высокую степень художественности творений Пушкина и их прогрессивное воздействие на дальнейшее развитие литературы.

Революционные демократы от реалистического искусства требовали отражения жизни «угнетенных и обездоленных», они требовали изображений подлинно народной жизни и «правды без всяких прикрас», как выразился Чернышевский. Разумеется, они были далеки от узкого понимания реализма как литературы только о народе, как далеки были от убогого понимания полезности как пошлого и банального морализирования.

Выдвинутое Пушкиным требование «истины страстей», «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах» вполне согласовывалось с эстетикой Чернышевского и Добролюбова. Чернышевский знал, что реальное искусство должно обладать известной условностью. Отличие литературы от жизни Чернышевский видел в «украшении события прибавкой эффектных аксессуаров и в соглашении характеров лиц с теми событиями, в которых они участвуют»¹. Последняя черта как раз напоминает требование и Пушкина. Все это мы говорим, чтобы показать, что поэтики Пушкина и революционных демократов совпадали.

Но им казалось, что Пушкин разделял мнение «об искусстве, как цели для себя». Пушкин давал повод так думать о нем, так как он выражал не раз мысль об уходе поэта от суеты мира. Он говорил: «мы рождены (для вдохновения, для звуков сладких и молитв».

На самом деле это была самозащита поэта от требований самодержавия.

«По собственному своему сознанию Пушкин никогда не

¹ Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 95.

был сторонником чистой формы, — говорит В. Я. Кирпотин, — сторонником искусства для искусства в современном нам понимании этих терминов. Отстраняясь от политики и от давления общественного мнения, Пушкин защищал свое содержание поэзии, а вовсе не отстранялся от всякого содержания в искусстве. Бесцельность искусства в устах Пушкина никогда не обозначала безыдейности искусства». Разобраться в этом революционным демократам было сложно и затруднительно, ибо в 60-е гг. теория искусства для искусства получила другой смысл в толковании эстетов. Но Добролюбов не просто сближает Пушкина со сторонниками этой теории, а говорит о наличии у Пушкина общественных интересов и общественных мотивов в поэзии.

Отсюда вполне понятно, что художественность Пушкина в известной степени настраивала подозрительно революционных демократов, боровшихся в то время с поэтами «чистой формы» и сторонниками голого эстетизма.

В 60-е гг., через четверть века после смерти великого поэта, в обстановке нарастания революционной ситуации, к реализму предъявлялись новые требования. Вот почему Чернышевский и не нашел у Пушкина «определенного воззрения на жизнь» и трактовал его как поэта-художника по преимуществу, а не как поэта-мыслителя. «Пушкин не был поэтом какого-нибудь определенного воззрения на жизнь, как Байрон, не был даже поэтом мысли вообще, как, например, Гете и Шиллер. Художественная форма «Фауста», «Валленштейна», «Чайльд-Гарольда» возникла для того, чтобы в ней выразилось глубокое воззрение на жизнь; в произведениях Пушкина мы не найдем этого. У него художественность составляет не одну оболочку, а зерно и оболочку вместе».

Реализм пушкинского творчества казался критикам революционной демократии 60-х гг. абстрактным, пассивно-психологическим, а не политически-заостренным. С точки зрения представителей демократической литературы этот реализм не имел достаточного критического острия. Исторические произведения Пушкина, по мнению Чернышевского, «сильны общею психологическою верностью характеров, но не тем, что Пушкин прозревал в изображаемых событиях глубокий внутренний интерес их, как, например, Гете»¹. Но в реализме Пушкина Чернышевский отмечал и

¹ Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 213.

ценные проявления критического отношения поэта к жизни.

Чернышевский и Добролюбов выступили со статьями о Пушкине в то время, когда еще был силен дворянский лагерь носителей «чистой поэзии», против которых Чернышевский протестовал как против «бездонно-жидких трясиин». Над этой трясиной эстетствующие писатели подымали Пушкина, как свое знамя, и за его величием прятали жалкое свое убожество.

Чернышевский и Добролюбов не хотели отдавать им Пушкина. Чернышевский пропагандировал пушкинские стихи как «лучшее сокровище русской литературы». Добролюбов убежденно говорил о непреходящем значении поэзии Пушкина: «У нас еще долго будут ярко блеснуть лучи поэзии Пушкина».

Чернышевский видел в Пушкине поэта мирового масштаба. Когда-то Н. Полевой твердил, что Пушкин — «только представитель своего современного отечества... Пушкин не принадлежал к вековым гениям». Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» счел необходимым говорить о Пушкине, сопоставляя его по значению с мировыми гениями: «Пушкина, — писал он, — давно уже все признали великим, неоспоримо великим писателем; имя его — священный авторитет для каждого русского читателя и даже не читателя, как, например, Вальтер-Скотт — авторитет для каждого англичанина, Ламартин и Шатобриан — для француза или, чтобы перейти в более высокую область, Гете — для немца».

Чернышевский зачислял Пушкина в классики литературы, творения которых будут жить в веках. В произведениях Пушкина он видел «залот будущих торжеств нашего народа на полприще искусства, просвещения и гуманности».

ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ

I

Проблема Пушкин и Лермонтов — проблема связи, сходства и различия, проблема учебы, наивных ранних заимствований, более поздних и более сложных влияний — не могла не стать пред критикой и нашим литературоведением. Самая постановка ее обуславливалась не только материалом творчества двух великих поэтов, но и тем, что выступление младшего из них было всеми воспринято как продолжение дела погибшего гениального художника слова.

До 1837 г. Лермонтов не мог быть широко известен читающей публике. Единственное его опубликованное произведение, поэма «Хаджи-Абрек», напечатанная в 1835 г., не давала полного представления о таланте формирующегося поэта. По словам мемуаристов, эта поэма появилась в свет против воли ее автора¹. «Юнкерские» же его стихи, помещенные в школьных журналах, не отражали наиболее ценных сторон творчества поэта и к тому же не могли быть широко известны.

Слава Лермонтова началась с момента распространения в списках стихотворения «Смерть поэта». И. Панаев говорит, что стихи Лермонтова «переписывались в десятках тысяч экземпляров, перечитывались и выучивались всеми»². Копии снимались повсюду: в кондитерских, на товарищеских вечеринках³ и т. д.

Стихотворение доселе не известного поэта имело огромный успех. Об этом успехе говорит ряд современников

¹ А. Меринский, «Атеней», 1858, № 48, стр. 301.

² И. И. Панаев, «Литературные воспоминания». «Современник», 1861 г., т. LXXV, стр. 657.

³ В. Бурнашев, «Русск. архив», 1872, № 9.

поэта. Зотов, вспоминая о времени, когда он еще был царскосельским лицеистом, сообщает, что Лермонтов в 1836 г. часто приходил в Царское Село; но «мы, — продолжает Зотов, — младший курс, смотрели на него равнодушно, хотя знали, он пишет стихи»; лишь после стихов на смерть Пушкина «мы стали смóтреть на поэта другими глазами»¹. Это же отмечает и Панаев: «Лермонтов сделался известен публике своим стихотворением «На смерть поэта»².

Но особенно любопытны воспоминания В. В. Стасова, тогда ученика училища правоведения. Его слова говорят о том огромном впечатлении, которое производило стихотворение Лермонтова на молодежь: «Стихотворение Лермонтова «На смерть Пушкина» глубоко взволновало нас, и мы читали и декламировали его с беспредельным жаром, в антрактах между классами. Хотя мы хорошенько и не знали, да и узнать-то не от кого было, про кого это речь шла в строфе: «А вы, толпою жадною стоящие у трона» и т. д., но все-таки мы волновались, приходили на кого-то в глубокое негодование, пылали от всей души, наполненной геройским воодушевлением, готовые, пожалуй, на что угодно, — так нас подмывала сила лермонтовских стихов, так заразителен был жар, пламеневший в этих стихах»³. Схожие зарисовки мы находим в «Воспоминаниях царскосельского лицеиста» И. М. Яхонтова. Автор их рассказывает, что лицеисты знали наизусть стихи Лермонтова, и эти стихи так действовали на них, что начальство боялось отпустить учащихся на похороны Пушкина, опасаясь, чтобы как-нибудь не вышло уличной демонстрации⁴.

Вполне естественно, что успех лермонтовского стихотворения, посвященного Пушкину, неизбежно толкал мысль современников к сопоставлению двух поэтов — погибшего и того, кто поднял голос возмущения. «Новый поэт, выступивший на защиту умершего поэта, становится в представлении современников наследником Пушкина» (слова Ростопчиной⁵). Эту мысль мы находим и в наивных стро-

¹ «Северное сияние», 1864, т. II, стр. 94 и сл.

² Назв. сочинение, там же. Ср. еще А. Н. Муравьев, «Знакомство с русскими поэтами». Киев, 1871, стр. 22—23 и др.

³ В. В. Стасов, «Училище правоведения сорок лет назад». «Русская старина», 1881, кн. 2, стр. 410—411.

⁴ «Русская старина», 1888, № 10, стр. 119.

⁵ Ср. П. Е. Щеголев, «Книга о Лермонтове». «Прибой», Л., 1929, вып. 1, стр. 290.

как Муравьева: «Не много уже времени осталось Пушкину украшать отечественную словесность зрелыми плодами своего гения, когда появился другой необычайный талант, обещавший наследовать его славу»¹. Разумеется, этот поэт — Лермонтов. «Смерть Пушкина возвестила России о появлении нового поэта — Лермонтова», высказывает ту же мысль, но несколько более глухо, Соллогуб².

Это не единичные высказывания. Мысль, что Лермонтов — наследник Пушкина, становится всеобщей. Белинский впоследствии, после смерти Лермонтова, прямо сказал: «мы... смотрели на него (на Лермонтова), как на преемника Пушкина»³. Мысль, что Лермонтов — преемник Пушкина, часто встречается и в дальнейшей критике⁴.

Это представление о Лермонтове как о продолжателе Пушкина должно было привести к сопоставлению обоих поэтов, к указаниям на то, в чем проявилась их связь и сходство.

Надо иметь в виду, что до 1859 г. не были опубликованы ранние произведения Лермонтова. Только в 1859 г. в №№ 7 и 11 «Отечественных записок» Дудышкин напечатал детские опыты Лермонтова. Эти произведения дали материал для обсуждения вопросов об учебе поэта, о его попытках усвоить творческий опыт своих предшественников. Однако ряд замечаний о связи поэзии Лермонтова с творчеством Пушкина был сделан еще ранее, в пору появления первых изданий книг поэта.

О связи творчества обоих поэтов заговорил еще в 1841 г. Шевырев⁵. Анализируя стихи Лермонтова, он выдвинул положение о «протеизме» таланта Лермонтова, таланта замечательного, но не оригинального. Шевырев считал, что лира Лермонтова «не обозначила еще своего особенного строя»: Лермонтов «подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою

¹ Муравьев, Знакомство с русскими поэтами, стр. 21—22.

² «Исторический вестник», 1886 г., № 5, стр. 320.

³ Белинский, Собр. сочинений под ред. Венгерова, т. VI, стр. 312.

⁴ «Сын отечества», 1843, № 3, ст. бар. Розена; «Финск. вестн.» 1846, т. VII, стр. 4 (библ. хроника); Милюков, «Очерк истории русской поэзии», изд. 1858, стр. 185 (перв. изд. 1847 г.) (ср. «Современник», 1861, т. I, XXXV, отд. II); Орлов, «М. Ю. Лермонтов, его личность и поэзия», СПб, 1883, стр. 2; Бороздин, «Литературные характеристики», СПб, 1903, т. I, стр. 240 и т. д.

⁵ См. его ст. «Стихотворения Лермонтова» в журн. «Москвитянин», 1841, т. I, № 2, стр. 527 и сл.

на строй, уже известный». В частности, он говорит и о сильном влиянии Пушкина, заметном в ряде стихотворений Лермонтова. Но метод его доказательств достаточно упрощенный. Он приводит название стихотворения Лермонтова, затем заявляет, что данное произведение «напоминает совершенно стиль Пушкина» и цитирует отрывок из Лермонтова. При этом оказывается, что «Узник» — подражание Пушкину, «Три пальмы» «принадлежат стилю Жуковского» и т. д.

Эти безапелляционные заявления, совершенно не разрешавшие проблемы усвоения и творческой переработки Лермонтовым пушкинского наследства, естественно вызвали возмущение Белинского.

В своих замечательных статьях о Лермонтове Белинский не отрицает связи поэта с Пушкиным. Более того, он сам выделяет черты сходства отдельных произведений Лермонтова со стихотворениями Пушкина. В частности, он отметил связь пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» со стихотворением Лермонтова «Журналист, читатель и писатель». Но его справедливо возмущало то, что Шевырев сводит все к простому подражанию, и в этом он видел признаки сухого педантизма критика¹. Не отрицая наличия сходных элементов в творчестве двух великих поэтов, Белинский с замечательной четкостью указал и на то, чем они отличаются друг от друга. «В первых своих лирических произведениях, — писал Белинский, — Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных; но эти лирические стихотворения были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В первых лирических произведениях Лермонтова, разумеется тех, в которых он особенно является русским и современным поэтом, также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце».

Из этих наблюдений Белинский делает вывод, охватывающий все творчество обоих поэтов в целом и устанавливающий причину различия их творческого облика. «Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что

¹ Белинский, Собр. соч. под ред. Венгерова, т. VI, стр. 313.

его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»¹.

В дальнейшем критическая мысль пошла в основном по линии установления различия поэтов. Признавая несомненные признаки сходства, критики хотели установить, в чем проявляется самобытность Лермонтова, в чем его отличие от Пушкина. В этом отношении особо ценным являются замечания Чернышевского: «Каждому известно, что некоторые из наименее зрелых стихотворений Лермонтова по внешней форме — подражание песен Пушкина, но только по форме, а не по мысли, потому что идея и в них чисто лермонтовская, самобытная, выходящая из круга пушкинских идей»².

В своих попытках найти лермонтовскую идею, «самобытную, выходящую из круга пушкинских идей», критики обычно касались деталей, частных в различии обоих поэтов, проходя мимо того основного, что было указано Белинским³.

Попытки противопоставления творчества великих поэтов мы находим и в работах ряда критиков начала XX в.⁴. Но надо признать, что значительных добавлений к глубоким замечаниям Белинского они не дали. К тому же критики не подымались до понимания того основного различия между поэтами, на которое указывал Белинский, а главное — мало выясняли социальные причины, которыми были обусловлены эти различия.

Но критика и исследовательская мысль XIX — начала XX в. немало сделала для уточнения степени влияния Пушкина на творчество Лермонтова, для указания на сознательные заимствования Лермонтова и случайные реминисценции из произведений великого учителя. В настоящей статье было бы затруднительно перечислить всех, писавших по этому вопросу. Можно отметить работы Дудышкина, Зотова, Устимовича, Спасовича и т. д. Значительнейшие из более но-

¹ «Отечественные записки», 1841, т. XIV, стр. 53.

² Чернышевский, «Очерки гоголевского периода», СПб, 1893, стр. 135.

³ См., напр., Милюкова, «Очерк истории русской поэзии», СПб, 1858 (первое изд. в 1847), стр. 185—186.

⁴ Укажем, напр., на след. работы: Коробка, «Личность в русском обществе и литературе начала XIX в.». СПб, 1903, стр. 65 и сл.; Волынский, «Книга великого гнева». СПб, 1901, стр. 208; Овсянко-Куликовский, «История русской интеллигенции». М., 1906, ч. I, стр. 113 и сл.; Иванов-Разумник, «История русской общественной мысли». СПб, 1907, т. I, гл. III; Лернер, «Тяжелый человек» («Речь», 1911, № 191) и мн. др.

вых работ: Висковатова, Котляревского, Владимирова, Сумцова, Черняева, Duchesn'a, Абрамовича, Семенова, Шувалова и др.

В 1914 г. появилась наша книга «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова». В ней была дана сводка всех прежних высказываний по вопросу о влиянии Пушкина на Лермонтова, пересмотр, систематизация и дополнение их. В настоящее время эта книга, разумеется, устарела. Попыткой создать новую работу, на основании ранее собранных материалов, но в свете последних достижений науки о литературе, — и является настоящая статья, рассматривающая двух великих поэтов как два звена «в цепи исторического развития нашего общества». Ее неизбежная сжатость предопределила некоторую конспективность изложения. Наличие же старой работы позволило автору в основном тексте отбросить громоздкий аппарат ссылок, указаний на годы и место публикаций произведений.

II

Несомненное влияние Пушкина, которое испытывал на себе Лермонтов, заставляет поставить вопрос о том, как относился поэт к своему учителю.

Потому ли, что до нас дошла лишь часть его эпистолярного наследства, потому ли, что Лермонтов вообще скупо говорил о литературных вопросах, — но поэт ни в своих письмах, ни в своих заметках совсем не упоминает о Пушкине. В 1830 г. он в одной из своих заметок заявляет: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать». Исследователю творчества Лермонтова совершенно ясна несправедливость такого утверждения.

В стихах Лермонтов несколько более откровенен, и там имя Пушкина встречается сравнительно часто.

Ссылки на Пушкина или просто цитаты из него иногда обусловлены тем, что сам Лермонтов замечает сходство между отдельными эпизодами в своих произведениях и произведениях Пушкина. В первой главе «Княгини Лиговской» (1836) описано, как герой этой незаконченной повести, Григ. Алекс. Печорин, проносится на гнедом рысаке — очевидно, в санках (декабрь месяц); слышен крик его кучера: «берегись, поди!» И Лермонтов ставит эпитафией строку из «Евгения Онегина»: «Поди! поди! раздался крик».

В одной из следующих глав поэт дает описание обеда в

светском салоне, разнообразнейших костюмов гостей, выставки самых различных причесок, цветов и драгоценностей. И эта картина вызывает в памяти строки из «Цыган»: «Кстати было тут привести стих Пушкина: «Какая смесь одежд и лиц».

Иной тип цитаты в «Монго» (1836). Пестрая ткань лермонтовского рассказа о веселой путанице гусарской жизни несколько неожиданно завершается ссылкой на Пушкина:

Тут было шуток, смеху было
И право, Пушкина наш не врет,
Сказав, что день беды пройдет,
А что пройдет, то будет мило...

Пушкин это в самом деле сказал в 1825 г. в стих. «Если жизнь тебя обманет»:

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

Поэт свободно обращается с текстом великого мастера; он перестраивает его ритм и несколько снисходительно хвалит его: «право, не врет!»

Ряд разнообразных приемов использования Пушкина находим в «Герое нашего времени» (1839). Цитата из Пушкина иногда кажется Лермонтову уместной в ландшафтной зарисовке. Когда Печорин описывает вид из окна своей комнаты; он считает нужным добавить: «На западе пятиглавый Бешту синееет, как «последняя туча рассеянной бури» (ср. стих. Пушкина «Туча»). Свою речь он порою заостряет поговоркой, ссылаясь на Пушкина: «Где нам, дуракам, чай пить! — ответил я ему, повторяя поговорку одного из самых ловких повес прошлого времени, воспетого некогда Пушкиным». И даже свои горестные размышления о женщинах, которым он всегда готов был «пожертвовать спокойствием, честолюбием, жизнью», Печорин снабдит пушкинской цитатой: «Ума холодных размышлений и сердца горестных замет» (см. Посвящение к «Евгению Онегину»).

Мы видим, что пушкинские цитаты встречаются у Лермонтова на всем протяжении его творческого пути. Но еще интереснее было бы выделить высказывания Лермонтова о Пушкине, его мнение о творчестве великого поэта.

К сожалению, таких высказываний слишком мало. Кроме замечаний в «Монго», их, собственно, только три.

Первое относится еще к 1830 г. О том, что адресатом

в этом случае является Пушкин, говорит А. М. Горький¹, а также Маслов (см. его статью в сб. «Пушкин в мировой поэзии». М., 1926 г.). Если именно так раскрыть посвящение: «К***», то следует сказать, что Лермонтов ценил в Пушкине именно революционную стихию его творчества:

Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни...

Своеобразно трактуя неточно понятые им «Стансы» или дошедшее до него стихотворение «К друзьям» (напечатано оно не было), или, наконец, основываясь на каких-то биографических сведениях легендарного характера, поэт упрекает Пушкина в «измене» своим собственным идеалам и бросает ему слова укора:

О, полно извинять разврат!
Ужель злодеям щит порфира?
Пусть их глушцы боготворят,
Пусть им звучит другая лира;
Но ты остановись, певец,
Златой венец не твой венец.

Если догадка об адресате верна, то следующее стихотворение, уже безусловно относящееся к Пушкину, может быть сопоставлено с первым. Речь идет о стихотворении Лермонтова: «Опять народные витии» (1835), которое совершенно ясно связано со стихотворением Пушкина «Клеветникам России». Точка зрения молодого поэта совпадала с позицией Пушкина в вопросе о взаимоотношениях России с Польшей. Но, восхваляя своего учителя, Лермонтов снова упрекает его за долгий творческий сон:

Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна...

Наибольшей глубины в понимании творчества Пушкина Лермонтов достигает в 1837 г в своем прославленном стихотворении «Смерть поэта». Лермонтов осознает разрыв между Пушкиным-поэтом и его реакционным дворянским окружением, свободный дар поэта он противопоставляет «свету завистливому и душному». Лермонтов поднялся над трактовкой гибели Пушкина как личной драмы поэта. Он видит социальную почву, на которой возросли замыслы уничтожения того, кто «восстал против мнений света». Ибо дело не в конкретном убийце, не в авантюристе, который брошен к нам по воле рока «на ловлю счастья и чинов». Перед грозным судьей, который «недоступен звону злата»,

¹ Горький, История русской литературы, 1939 г., стр. 161—162.

должны стать «надменные потомки известной подлостью прославленных отцов», палачи свободы, гения и славы. Они, «жадной толпой стоящие у трона», истинные виновники гибели поэта. Это они оклеветали «невольника чести», они раздували чуть затаившийся пожар, они пролили праведную кровь.

Но этот грозный гнев поэта и мучительная скорбь ученика сочетаются с укорами друга:

Зачем он руку дал клеветникам ничтожным.
Зачем поверил он словам и ласкам ложным...

В стихотворении 1830 г. Лермонтов упрекал Пушкина за то, что тот предпочел свой венец поэта «златому венцу». Здесь, в стихотворении 1837 г., этот образ, модифицируясь, повторяется:

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него...

Преклонение сочеталось здесь с дружеским укором, слово любви — с требованием непреклонности.

Во всех этих стихах Лермонтова о Пушкине отразилась сложность отношения поэта к своему учителю. Учась, Лермонтов спорил; восторгаясь, упрекал.

III

Цитаты из Пушкина, упоминания о нем в стихах, стихи, обращенные к великому поэту, — все эти признаки пристального внимания зреющего поэта к старшему собрату дополняются многочисленными фактами непосредственного влияния Пушкина на творчество Лермонтова.

Вполне естественно, что черты творческой самобытности Лермонтова в начальных его произведениях проявляются недостаточно ярко. Четырнадцатилетний поэт считает возможным вставлять в свои произведения отрывки из самых разнообразных авторов, не видя в этом ничего зазорного.

Премы использования чужого материала порою бывают очень упрощенные. Например, в «Черкесах» Лермонтов описывает Терек. Делается это так: автор берет отрывок из Дмитриева и, мало смущаясь тем, что там речь идет о Сибири, смело заменяет Иртыш — Терек: couleur locale найден.

Лермонтов:

Меж диких скал крутит, сверкает
Подаде Терек за горой,

Высокий берег подмывает,
Крутится пеною седой.

Дмитриев:

Я зрю Иртыш: крутит, сверкает,
Шумит и пеной подмывает
Высокий берег...

Автору, по ходу действия той же поэмы, надо описать битву на Кавказе. Он берет отрывок из Батюшкова, заменяет в нем слово «чудовище» словом «черкес», — и картина готова.

Лермонтов:

Иной черкеса поражает, —
Бесплодно меч его сверкает,
Махнул еще — его рука,
Подъята вверх, остенела...

Батюшков:

Иной чудовище сражает,
Бесплодно меч его сверкает,
Махнул еще — его рука,
Подъята вверх, остенела...

Для лирических пейзажей используется Жуковский.

Лермонтов:

В густом лесу видна поляна,
Чуть освещенная луной,
Мелькают, будто из тумана,
Огни на крепости большой.

Жуковский:

И вдруг под ним в дичи глухой
Как будто из тумана,
Чуть освещенная луной,
Открылася поляна.

Вообще диапазон заимствований поэта очень обширен. Он запомнил торжественные строки Ломоносова и шутки Петрова, — русский классицизм не прошел мимо него. Стихи сентименталистов врезались в его память, — юный автор дословно включает в состав своих поэм строки из поэтов, близких сентиментализму — Дмитриева и Капниста. В поэтический сплав входят и романтики типа Козлова, Жуковского или Марлинского, Подолинского и т. д.

Поэт учился прилежно. Он не забывает и иностранных поэтов. Ему дороги строки Байрона и Шиллера; состав его переводов, вероятно, шире, чем это пока обнаружено. Но

Лермонтов не только цитирует; он одновременно переходит к собственному творчеству.

Пушкин входит в сознание Лермонтова на фоне всей предшествующей русской литературы, и увлечение отрока творчеством великого поэта на первых порах приводит к тем же результатам, что и увлечение другими писателями. Отрок Лермонтов широко цитировал Пушкина, вставляя его песни в свои произведения (в трагедию «Menschen und Leidenschaften») или переделывая пушкинскую поэму («Цыганы») в «оперу».

Заимствуются не только отдельные строки, но и сюжеты пушкинских произведений. Юный автор пишет поэму «Кавказский пленник», в которой рассказывает все то, что он тщательно вычитал из одноименной поэмы его учителя. Русский попадает в плен к черкесам, его заставляют пасти стада, в него влюбляется черкешенка и освобождает его. Лермонтов, правда, вносит изменения: пленнику не удалось бежать, его убивает отец черкешенки. Но оказывается, что не совпадающие с пушкинской поэмой сцены взяты почти слово в слово из «Абидосской невесты» Байрона в переводе Козлова.

Вполне естественно, что вольный пересказ содержания пушкинской поэмы дополняется и широким использованием пушкинского текста. Молодой поэт не считает неудобным в ряде мест своей поэмы дословно или с незначительными изменениями повторить строки «Кавказского пленника»:

Лермонтов:

И взор ее, как бы безумный,
Порыв любви изобразил.
Она страдала. Ветер шумный
Свистя покров ее клубил...

Пушкин:

...Но взгляд ее безумный
Люби порыв изобразил.
Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил.

Не менее часто Лермонтов пересказывает то или иное место из пушкинской поэмы, повторяя отдельные слова и выражения. В этом отношении типичным образцом является начало обеих поэм:

Лермонтов:

В большом ауле, под горою,
Близ саклей, дымных и простых,

Черкесы поздней порою
Сидят. О конях удалых
Заводят речь, о метких стрелах,
О разоренных ими селах.

Пушкин:

В ауле, на своих порогах
Черкесы праздные сидят,
Сыны Кавказа поворят...
О красоте своих коней...
Вспоминают...
...Меткость неизбежных стрел,
И пепел разоренных сел.

Порою это сходство сказывается в воспроизведении интонации образца:

Лермонтов:

Но кто в ночной тени мелькает?
Кто легкой тенью меж кустов
Подходит ближе, чуть ступает...

Пушкин:

Но кто в сиянии луны
Среди глубокой тишины
Идет, украдкою ступая?

Дальнейший анализ текста раннего произведения Лермонтова убеждает нас в том, что он в своей поэме использовал не только «Кавказский пленник», но и ряд других произведений Пушкина. Здесь есть сцены, взятые из «Бахчисарайского фонтана»: у Лермонтова к потоку сбегают девушки, поют песни и бросают в воду кольца; у Пушкина жены Гирея сидят вокруг фонтана, тоже поют песни и тоже бросают в воду, — правда, не кольца, а серьги. Сходство сцен подчеркивается близостью текстов:

Лермонтов:

На дно прозрачное иные
Бросают кольца дорогие.

Пушкин:

Нарочно... на дно иные
Бросали серьги золотые.

Использован также «Евгений Онегин». Поэт помещает в своем произведении строки:

Оно и в шуме и в тиши
Тревожит сон его души.

Но это лишь легкая вариация слов Пушкина:

И в шуме света, и в тиши
Тревожит сон моей души.

Пересказ содержания произведения любимого поэта; дословное цитирование его строк; легкая вариация понравившегося места; попытки своими словами рассказать заинтересовавший эпизод; заимствование отдельных эпитетов; комбинация материалов нескольких произведений — все эти приемы использования Пушкина мы находим и в ряде других произведений начинающего поэта. Некоторые приемы пройдут и через все его творчество, вплоть до поры его высшей зрелости и поэтической самостоятельности.

Воздействие пушкинских стихов в раннем творчестве Лермонтова приобретало и другие формы, кроме перечисленных. То он, быть может, незаметно для себя, перелагает пушкинские строки в прозаическую речь¹; то он переводит стихи поэта на английский язык². Его легкая шутка в «Казначейше» (1838) повторяет строки из «Евгения Онегина»³, а в стихотворении «Ветка Палестины» (1836) он воспроизводит интонационную систему «Цветка», что особенно заметно при сходстве отдельных строк⁴. Внимательный взор может найти в стихах Лермонтова пушкинскую фразеологию⁵,

¹ «И перед ним начался развешаться длинный список воспоминаний» («Вадим»). Ср. у Пушкина: «Воспоминания безмолвно предо мною / Свой длинный развешают свиток» («Воспоминания»).

² См. «Последний сын вольности» (1830); последние две строки — перевод из «Руслана и Людмилы».

³ У Лермонтова: «Итак, позвольте отдохнуть, а там покончим как-нибудь». У Пушкина: «Мне должно после долгой речи и погулять и отдохнуть: / Докопчу после как-нибудь».

⁴ Ср.:

Лермонтов:

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела...
И пальма та жива ль поныне...

Пушкин:

Где цвел, когда, какой весной?
И долго ль цвел...
И жив ли тот, и та жива ли...

⁵ Ср. выражение «Постылой жизни чаша» в пушкинском послании Кривошеину и в лермонтовском «Монолог» (1829). Любопытно, что Лермонтова в этом анакреонтическом послании Пушкина заинтересовала лишь одна мрачная строка.

сравнения¹, многочисленные пушкинские эпитеты². Особенно любопытна судьба эпитета «дымная сакля». Его мы отметили как отзвук «Кавказского пленника» еще в одной из поэм раннего Лермонтова. Он проходит далее через ряд его произведений. В 1830 г. он появляется в ритмизованном прозаическом отрывке «Синие горы Кавказа»: «В дымной сакле, землей иль сухим тростником покровенной, таятся их жены и девы и чистят оружие». Мы находим этот эпитет в поэме «Измаил-Бей» (1832): «Меж тем приветно в сакле дымной Приезжий встречен стариком». Но этот же эпитет мы находим и в художественной ткани лучших созданий поэта. В прозаической речи повести «Бэла» (1839) он, правда, теряет свои «украшательные свойства» и приобретает характер точного определения: «Нам отвели ночлег в дымной сакле». Однако выделение именно этой черты при упоминании о сакле едва ли результат простых наблюдений писателя, без воздействия его поэтической памяти. Наконец, в стихотворении 1841 г. «Спор» Лермонтов говорит о человеке, побеждающем горы: «Он настроит дымных келий По уступам гор», — прозаическое уточнение приобретает снова остроту поэтического образа, восходящего к воспоминаниям о пушкинской поэме.

В этом же отношении любопытно сопоставить «Сон» (1841) с отрывком из VI главы «Евгения Онегина»:

Лермонтов:

С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана;
По капле кровь сочилась моя...
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей...

Пушкин:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был навывлет ранен;
Дымясь из раны кровь текла.

¹ Можно отметить сравнение ветра, стучащего в окна, с запоздалыми путниками («Зимний вечер» Пушкина и «Станный человек» Лермонтова); хандры — с верной женой («Евгений Онегин» Пушкина и «Что толку жить» Лермонтова).

² «Однозвучный колокольчик» («Зимняя дорога» Пушкина и «Романс» Лермонтова); «туманная память» («Цыганы» Пушкина и лермонтовские произведения «11 июля» и «Ангел смерти»); «судьбы коварной и слепой» («Цыганы» Пушкина и «Ангел смерти», «Элегия» Лермонтова) и т. д.

Ряд отзвуков творчества Пушкина мы найдем и в поэме «Демон». Они объясняются тем, что ранняя, первая редакция относится еще к 1829 г., когда поэт легко включал пушкинские строки в состав своих произведений. Стихи этой редакции: «И лучших дней воспоминанья Чредой теснились пред ним» заставляют вспомнить строки из «Кавказского пленника» Пушкина: «И лучших дней воспоминанья В увядшем сердце заключал». Любопытно, что именно эти строки и оказались очень устойчивыми. Они без изменения вошли во вторую редакцию, несколько изменились в третьей («И воспоминания пред ним толпой теснились»), вернулись к прежнему виду в четвертой редакции и сохранились в окончательном виде поэмы. Дважды повторенный монахиней вопрос в первой редакции: «Кто ты?» не случайно совпадает со знаменитой строкой письма Татьяны: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?» Этот вопрос снова дважды будет повторен во второй редакции, из третьей он исчезнет вместе со всем диалогом, в четвертой возобновится, а в окончательной раскроет с наибольшей полнотой свою связь со словами взволнованной Татьяны: «О! Кто ты? Речь твоя опасна! Тебя послал мне ад иль рай?»

IV

В предыдущей главе мы показали, что не только в ранних произведениях Лермонтова, но и в зрелых его созданиях мы встречаем отзвуки пушкинских стихов, случайные, но весьма выразительные реминисценции. Там же было указано и на заимствования сюжетов и отдельных сцен и эпизодов («Кавказский пленник»).

И вот здесь-то, в использовании пушкинских сюжетов, с наибольшей полнотой проявилась творческая индивидуальность Лермонтова. Воспринятые Лермонтовым пушкинские сюжет, схема, ситуация подвергались творческой переработке, то насыщаясь новыми деталями, то приобретая совершенно новое освещение. Несмотря на несомненные черты влияния, произведение становилось самостоятельным, самобытным, оригинальным.

Это творческое усвоение и, вместе с тем, преодоление пушкинских сюжетов проявляются отчасти уже в юношеских созданиях Лермонтова, но достигают наибольшей яркости в произведениях его зрелых лет.

Нам нет надобности останавливаться на всех случаях

этих влияний. Лишь попутно упомянем, что, например, сцена Нозми и Сарры в «Испанцах» (1830) очень напоминает и по ситуации и по отдельным репликам ночную сцену Татьяны и ее няни. Можно указать еще на то, что содержание «Двух невольниц» (1830) очень близко к «Бахчисарайскому фонтану».

Большой интерес представляет ряд других параллелей.

Еще в 1829 г. Лермонтов мог прочитать «Шотландскую песню» Пушкина — мрачную беседу двух воронов о женском коварстве. По теме она была близка лирике Лермонтова — и отразилась в его стихотворении. Он заменяет воронов соколами, заставляет их произносить длинные речи о женской жестокости, безжалостных людях с каменными сердцами, о скрытых обманах, удручающих юность, о ядовитых воспоминаниях мрачной старости. Простой и ясный народный склад «Шотландской песни» заменяется обычными формулами раннего творчества Лермонтова («Два сокола», 1829).

Порою перед нами следы любопытного соревнования: Лермонтов сознательно переделывает заимствованный у Пушкина мотив на свой лад. В этом отношении характерно послание без обозначения лица: «К...» (1831). Подпись в конце — «Евгений» — раскрывает имя адресата. Перед нами своеобразная переделка онегинского письма к Татьяне. Лермонтов начинает письмо извинением («Простите мне, что я решил к вам писать»), которое звучит заглушенно и в первых строках онегинского послания («Предвижу все, вас оскорбит Печальной тайны объясненье»). Оба Евгения стремятся тронуть сердца своих Татьян изображением сердечных и физических мук. На возможность смерти от любви намекает и пушкинский герой, но он делает это осторожно, завуалированно: «А я в напрасной скуке трачу Судьбой отсчитанные дни. И так уж тягостны они. Я знаю: век уж мой измерен». Менее же опытный в сердечных делах лермонтовский Евгений прямо говорит о своей преждевременной смерти с той юношеской наивностью и самолюбованием, которые могли бы дать повод если не к «злобному веселью», то к легкой усмешке: «Перо в руке — могила предо мною». Но Лермонтову кажется недостаточной предстоящая гибель героя. Он окружает его откуда-то появившейся толпой рыдающих родственников: «Вокруг меня толпа родных, Слезами жалости покрыты лица». Ни пушкинский герой, ни его лермонтовское отражение не надеются на счастливый результат своих посланий. Их письма — следствие

невозможности «смирять волнения в крови» (Пушкин). «Я не мог стеснить души своей к молчанью, — так ужасна власть страстей» (Лермонтов). И тем не менее пушкинский герой заканчивает свое письмо тайным выражением надежды: «Все решено: я в вашей воле, и предаю моею судьбе». Мрачный лермонтовский Евгений не изменяет своей искренней безнадежности: «прости — и больше нет волнений, прости, мой друг». Радости земные он заменит вечной и пламенной любовью за гробом: «Моей любви не холодит гробница».

Здесь мы переходим к ряду совершеннейших созданий Лермонтова, которые, при всей силе самобытности, хранят в себе некоторые следы влияния Пушкина. Содержание произведений нашего величайшего поэта дало толчок творческому воображению Лермонтова, и в результате получились создания оригинальные и, вместе с тем, безусловно связанные с определенными произведениями его учителя.

В этом плане чрезвычайно любопытно установить связь лермонтовской баллады «Три пальмы» (1839) и пушкинского «Подражания корану» (IX). Эта связь ощущается в самом звучании стиха, торжественном движении четырехстопных амфибрахий, объединенных в строфы, состоящие из шести стихов; соблюдается и тождественная система рифм: парное объединение строк сначала мужской, потом женской, затем снова мужской рифмовкой. На этом фоне острее воспринимается сходство в содержании: в пустыне растут пальмы (у Лермонтова три, у Пушкина — одна); у их корней пробегает ручей; к этому маленькому оазису направляет свой путь — у Лермонтова караван, у Пушкина — странник; прохлада оазиса успокаивает уставших путников («Приветствуют пальмы нежданных гостей, И щедро поит их студеный ручей» — Л.; «И к пальме пустынной он бег устремил, И жадно холодной струей освежил Горевшие тяжко язык и зеницы» — П.); но пальма погибает; все дико и пустынно («Виднелся лишь пепел седой и холодный... И ныне все дико и пусто кругом — Не шепчутся листья с гремучим ключом» — Л.; «Уж пальма истлела, и кладезь холодный — Иссяк и засохнул в пустыне безводной» — П.). Эта тождественность схемы дополняется сходством отдельных строк и образов, наиболее ощутимым на фоне общего сходства стихотворений. Нетрудно увидеть, что стих Лермонтова: «И стали три пальмы на бога роптать» в измененном виде повторяет пушкинский: «И путник усталый на бога роптал». Лермонтовская строка: «И многие годы неслышно

прошли» близка к строке: «И многие годы над ним протекли» и т. д.

Но самым любопытным является то, что при всем сходстве оба стихотворения резко отличаются друг от друга. Перед нами, в сущности, произведения, насыщенные различными настроениями, проникнутые различным мироощущением. Пушкин, подчиняясь поэтической фантазии корана, создает стихотворение о чуде; чудесен был сон странника под пальмой: неслышно протекли годы, истлела пальма, иссяк ручей, а сам странник, легший молодым, подымается уже старым. Но еще прекраснее другое чудо: снова молодость вернулась к страннику, «вновь зыблется пальма тенистой главой; вновь кладезь наполнен прохладой и мглой». Радость царит над миром, воскресает молодость, святые восторги наполняют грудь. Совсем иным содержанием насыщает эту же схему Лермонтов. Он не стеснен рамками корана. Его «Восточное предание», автором которого, вероятно, являлся он сам, позволяет ему направить к оазису не одного путника, а целый караван. Скромный рисунок Пушкина заменяется пестрой восточной картиной: колышутся верблюды, вздымаются арабские вороные кони, виднеются смуглые ручки из походных шатров, слышны нестройные звонки и свист летящего копья. Но эта яркая картина не проникнута тем чувством упования, надежды, которое пронизывает строки Пушкина. Не о радостном чуде, а о человеческой неблагодарности, о разрушении людьми всего прекрасного говорит Лермонтов. Победой добра, молодости, счастья заканчивает свое стихотворение Пушкин. Победой пустыни, бесплодных просторов, раскаленных песков заканчивает Лермонтов свои «Три пальмы».

Не менее выразительна, пожалуй, параллель между пушкинским «Разговором книгопродавца с поэтом» и лермонтовским произведением «Журналист, читатель и писатель». Возможно, что лермонтовское стихотв. «Журналист, читатель и писатель» (1840) в какой-то мере отголосок доподлинных бесед поэта с Белинским. Б. М. Эйхенбаум предполагает, что оно было написано, когда поэт был арестован за дуэль с де Барантом; Белинский тогда и посетил Лермонтова. С другой стороны, стихотворение входит в жанр подобных же «разговоров», которые мы встречаем у Гете, Гейне и др. Но этим не исключается несомненная связь стихотворения Лермонтова прежде всего с пушкинским образцом, который, естественно, должен был быть наиболее ему памятен. Во всяком случае, сходство между ними несомненно. В обоих

произведениях писатели говорят о нежелании отдавать плоды своих вдохновений читающей толпе. Пушкинский поэт, «презренной чернию забытый», хочет про себя таить «души высокие создания», ибо — «что слава? Шопот ли льстеца, гоненье ль низкого невежды? Иль восхищение глупца?» Про себя хочет таить «горькие строки» и лермонтовский писатель, не решаясь их показать «неприготовленному взору»:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь?
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Тожественной является в обоих стихотворениях и позиция собеседников этих писателей — издателя и журналиста. Оба ждут появления новых творений, оба побуждают к их созданию, оба надеются на получение выгоды от поэта. Издатель предлагает превратить отраду тайного мечтания, плод новых умственных затей в пук наличных ассигнаций. На этом деле издатель ничего не потеряет: уже бродят вокруг лавки нетерпеливые журналисты и чтецы, и он откровенно говорит: «От вашей лиры предвижу много я добра». Ловкого издателя пушкинского стихотворения в лермонтовском произведении заменяет журналист, в котором, однако, весьма трудно узнать Белинского. Обязанность побуждать «любимца муз и граций» к творчеству передана ему, и он готов радоваться даже болезни писателя, так как в вынужденном уединении божественные сны не будут разменены на мелочь светской жизни и поэтому сильнее раздадутся сладостные песни. Впрочем, корыстный характер этих забот о творчестве достаточно ощутим, и недаром сам журналист выразительно упоминает о плате, получаемой им за критические статьи: «Приличье, вкус — все так условно, а деньги все ведь платят ровно».

Но это несомненное сходство двух стихотворений сочетается с не менее явным различием. Для пушкинского поэта пламенный недуг вдохновения — это радостный миг рождения «чудных грез», размеров стройных, звонких рифм. Это — радость создания послушных слов, это — минуты, когда поэт получает сладостные дары музыки, пленительные, как дары любовницы молодой. Правда, и Лермонтов знает дни вдохновенного труда, когда рифмы дружные, как волны, «журча одна во след другой, несутся вольной чередой», когда «на мысли, дышащие силой, как жемчуг, нисходят слова». Но ближе лермонтовскому творчеству иные минуты

вдохновенья, минуты рожденья горьких строк, когда в тя-
гостные ночи

Без сна горят и плачут очи,
На сердце жадная тоска...
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется, и язык
Лепечет громко, без сознания
Давно забытые названья...

Этой неутолимой муки творческого напряжения не знает пушкинский поэт. И ему, в конце концов, не так уж трудно перейти на прозу деловых разговоров: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся». Но лермонтовский писатель непреклонен:

Такой тяжелой ценою
Я вашей славы не куплю.

Среди величайших созданий лермонтовского творчества есть одно, связь которого с Пушкиным совершенно очевидна, хотя мы в нем не находим ни одной строки, которая была бы текстуально близка к стихам последнего. Это лермонтовский «Пророк» (1841). Нет сомнения, что Лермонтов продолжал стихотворение Пушкина. От своего предшественника он воспринял образ пророка как символ поэта, вещающего истину. Но Пушкин закончил свое величавое повествование таинственным гласом в пустыне, торжественным призывом к высоким подвигам добра: «И, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей». Лермонтовский пророк осуществляет повеление пушкинского «таинственного гласа». Но, проходя через творческое сознание другого поэта, прежний образ меняет даже свой внешний вид. Пророк, чей грешный язык заменен жалом «мудрых змеи», в чью грудь, рассеченную мечом шестикрылого Серафима, вложен пылающий уголь, поэт, исполненный высшей воли, стал ныне угрюмым, худым и бледным, он наг и беден, он презрен всеми. Ибо, завет предвечного храня, ему покорна лишь земная тварь и звезды. Но ближние, люди, не станут внимать чистому учению любви и правды. Они будут бешено бросать в пророка камни и с самолюбивой улыбкой предостерегать детей от участи того, кто не хочет ужиться с толпою. Величавый пушкинский образ поэта, чей пылающий огонь будет передан людям, заменен скорбным образом пророка, не оцененного жестокой и слепой толпой великосветской черни.

Следы пушкинского влияния можно обнаружить и в пейзажном искусстве Лермонтова. Лермонтов, в юности увлекшийся Кавказом, в последние годы своего творчества чувствует любовь к русской, порою неказистой, неэффективной и скромной природе.

В этом плане приобретает особую выразительность такая параллель, возможность которой оправдывается не только общим восприятием особой прелести русского деревенского пейзажа, но и совпадением отдельных деталей, неслучайно возникающих в творческом сознании младшего поэта.

Л е р м о н т о в:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ноющий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чегу белеющих берез.
С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно...
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом,
Под говор пьяных мужичков.

(«Родина»)

П у ш к и н:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых.
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трпака
Перед порогом кабака.

(«Евгений Онегин»)

Особо интересна эта параллель потому, что строки Пушкина включены в то место из «Путешествия Онегина», в котором поэт прощается с «высокопарными мечтаниями» романтической поры своей юности:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне — теперь их нет:
Они прошли или изменились...
Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыня, волн края жемчужны,

И гордой девы идеал,
И моря шум, и груды скал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал..
Иные мне нужны картины:
Люблю песчаный косогор и т. д.

Между тем схожий комплекс настроений мы находим и у Лермонтова в стихотворении 1840 г. Здесь поэт тоже прощается с бурями шумными природы и бурями тайными страстей: он постиг таинство их безобразной красоты, ему «наскучил их оглушающий язык». В конце своего короткого творческого пути он дает простор иным желаниям и год от году все больше любит ясную погоду и «тихий разговор»:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.
Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их невязный
И оглушающий язык.
Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поупру — ясную погоду,
Под вечер — тихий разговор...

V

Тут мы можем перейти к тому разделу наших наблюдений, который касается связи персонажей из произведений обоих писателей.

Сходство Печорина с Евг. Онегиным, неоднократно отмечавшееся в критике (в статьях Белинского и др.), сказывается в чертах близости их душевного облика, что, в свою очередь, в известной мере обусловлено близостью творческих заданий поэтов и той социальной среды, гениальное отражение которой они дали в своих произведениях. Душевный холод, неудовлетворенность, усталость, раннее пресыщение и скука — все это свойственно им обоим, как и ряду других «лишних» людей. Рано остывшие чувства, сердце, в котором жар погас, русская хандра, подобная ан-

глейскому сплину, угрюмость, «тоска, тоска» — эти черты Онегина совпадают с чертами, которые отмечает в себе Печорин. Ведь и лермонтовский герой любит говорить о том, что «молодость с своими благотворными бурями» уже отшумела для него, что он, как и его современники, равнодушно переходит от сомнения к сомнению, что он вообще ко всему равнодушен. Эти сходные черты дополняются преобладанием в их душевной жизни рассудка над непосредственным чувством.

Но черты сходства сочетаются с признаками явного различия. Дело не только в том, что Печорин гораздо энергичнее, пламеннее, импульсивнее Онегина: «Онегин — холоден, бесстрастен, апатичен. Печорин — человек «с темпераментом», с кипучими страстями, с душевной энергией» (Овсяннико-Куликовский). Главное, думается, в том протесте, который есть и у Онегина, но который особенно заметен в Печорине. Этот протест в условиях николаевской реакции приобретал особые формы. Он проявлялся в холодном презрении к окружающему обществу, в насмешках над великосветским кругом, в убийственных афоризмах о бездушии, безразличии современного человека, о нелепости всякой дружбы и неизбежности эгоизма. Онегину не было в такой степени свойственно то мучительное чувство нерастраченной силы, которая не находит себе общественного применения. Тоскующий герой, не знающий, куда себя деть, резко отличается от человека, который ясно осознает, что ему «было назначение высокое», потому что он ощущает «в душе силы необъятные». Онегин не мог себя чувствовать человеком, душа которого «сжилась с бурями и битвами», гением, прикованным «к чиновничьему столу». Именно лермонтовский герой, «человек с могучим телосложением», должен был испытывать страдания от «сидячей жизни» николаевской эпохи, боясь погибнуть от вынужденного «скромного поведения», от скуки и тоски существования в условиях реакции 30—40-х гг. И в этом плане донжуанство Печорина приобретает совсем иной характер, чем романические похождения Онегина. «Милое» и «благородное» поведение пушкинского героя, засвидетельствованное самим поэтом и даже Татьяной, вовсе не походит на роль Печорина по отношению к жертвам его предприимчивых «подвигов». Жестокий афоризм Печорина о неизъяснимом наслаждении в обладании молодой, едва распустившейся, душой, которой, как цветком, надо надышаться, чтобы потом бро-

сильно на дороге — «авось кто-нибудь поднимет», — дан поэтом в тесной связи с действиями его героя: Печорин своей жизнью дает разнообразные иллюстрации к своему теоретическому положению. Но этот «демонизм» находил реальное объяснение в условиях существования Печорина; он вытекал из его злобы на мир, из его оскорбленного чувства человека, которому нет места в жизни и который мстит порою более жестоко, чем осмысленно. Осуждение Лермонтовым своего героя дано было в дальнейшем, в предисловии ко второму изданию романа, когда сам поэт находился на новом этапе своего творческого развития. Но протестующий герой, вне зависимости от форм этого протеста, был воспринят современной критикой как явление прогрессивного характера. Именно в этом была причина защиты Белинским Печорина от его «недоброжелателей»: «Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам». Это неопределенное «вы», «вас», «вам» имело для Белинского, однако, совершенно определенный смысл, и критик мог бы под эти личные местоимения подставить более точный адрес.

Отмеченное сходство центральных образов дополняется близостью контрастирующих героев: Ленского и Грушницкого.

Эта контрастность острее подчеркнута у Пушкина («Волна и камни, стих и проза, лед и пламень не столь различны меж собой»), чем у Лермонтова. В образе Грушницкого уже не раз отмечались (напр., Н. Котляревским) некоторые черты сходства с Печориным (позерство, любовь к фразе). Не случайно то, что оба поэта, в противовес центральному образу, выдвигают контрастирующую фигуру. Однако некоторое сходство контрастирующих персонажей и их роли в общей композиции романа не устраняет их различия. Искренность и трогательность Ленского резко отделяет пушкинского героя от лермонтовского персонажа, позерствующего и смешного в своем желании быть эффектным. Совершенно очевидно, что различно относились к своим персонажам и создатели их. Пушкинская легкая ирония не убивает той теплой симпатии, которую вызывает образ Ленского. Она не уничтожается даже тем, что из двух возможностей — светлой

славы или безвестной жизни помещика — Ленскому, по мнению самого поэта, которое не трудно почувствовать, предстоит скорее вторая.

А может быть и то: поэт
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юности лета,
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогаг,
Носил бы стеганный халат...

У Лермонтова дан схожий прогноз, но без всякой альтернативы и гораздо резче: «Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда тем и другим». Трансформируются у Лермонтова и приятельские отношения контрастирующих героев: под прикрытием приязни, в Печорине таится злая насмешливость, у Грушницкого — скрытая ненависть. Перед тождественным трагическим финалом оба героя, и Онегин и Печорин, одинаково спокойны. Однако, возглас Печорина: «*finita la comedia*» и деланное, холодное пожатие плечами не напоминает запоздалого раскаяния Онегина.

При всем различии образа Татьяны и достаточно ординарной, хотя и не лишенной искренности и чистосердечия московской княжны Мери, между ними можно установить черты некоторого сходства. Это вполне убедительно было сделано одним из старых критиков (Зотовым): «В Татьяне и Мери есть много родственного, схожего в характерах, мыслях и чувствах. Татьяна, по рождению и воспитанию, принадлежит не к высшему кругу, как Мери, но вступает в него, выйдя замуж... Обе они романтичны и немножко сентиментальны; обе влюбляются в героев, родственников по характеру и возбудивших любовь тем, что не были похожи на других, обыкновенных людей. Обе они признаются в любви к Онегину и Печорину — одна в письме, другая в словах, во время прогулки. Общим героям отвечают, что не любят их... И Татьяна, и Мери, несмотря на разрушившиеся надежды, все еще продолжают любить своих героев» («Сев. сияние», 1863 г., стр. 21 и сл.).

Наконец, следует остановиться на образе простодушного штабс-капитана. Нельзя отрицать широкой типичности и колоритной своеобразности Максима Максимовича. Сопоставление лермонтовского романа с его же очерком

«Кавказец», опубликованным лишь в 1929 г., еще нагляднее показывает широкое распространение этого типа в определенной социальной среде. Этот образ близок к образу, тоже капитана — из «Капитанской дочки» Пушкина. Оба писателя изображают своих грубоватых, малообразованных, но душевно чистых героев на фоне жизни маленькой захолустной крепости. Один критик справедливо отметил черты сходства их облика: «Они оба (Максим Максимович и Иван Кузьмич) беззаветно преданы долгу, оба большие формалисты и педанты во всем, что касается военного артикула, но, вместе с тем, оба одинаково добродушны и незлобивы. Расправа Максима Максимовича с Печоринным и со шпагой очень похожа на расправу Ивана Кузьмича с Гриневым и Швабриным после их дуэли. Шпага отбирается у Печорина и возвращается ему обратно так же быстро, как отбираются и возвращаются шпаги Гринева и Швабрина. Иван Кузьмич отличается такую же привязанностью и добротой, как Максим Максимович, и наоборот... Максим Максимович при случае, несомненно, был бы так же мужествен, как Иван Кузьмич... Не трудно показать, что у Максима Максимовича есть черты, общие с Иваном Игнатьевичем. Это проявляется даже в мелочах. Иван Игнатьевич любил завершать свои вопросы словами: смею спросить — «Кто будет в дураках, смею спросить»... «Славный был малый, смею вас уверить», говорит Максим Максимович, начиная свои рассказы о Печорине и Бэле» и т. д. (ст. Черняева, газ. «Южный край», 1901, № 6925).

Можно было бы отметить и черты некоторого сходства между «Фаталистом» и «Выстрелом» Пушкина: захолустье, офицерство, герои — иностранцы, мрачные и таинственные; в центре рассказов — выстрел и т. д.

VI

Нам предстоит подвести итоги произведенному анализу и сделать кое-какие добавления.

Изучение различного рода воздействий, шедших от поэзии Пушкина к творчеству Лермонтова, приводит нас к осознанию огромной роли величайшего русского поэта в развитии литературной деятельности его младшего современника. Частые цитаты и упоминания о Пушкине являлись внешним проявлением постоянных раздумий Лермонтова о «дивном гении». Они свидетельствуют не только

о преклонении поэта перед своим учителем, но порою и о несогласии с ним. Лермонтов требует от своего учителя той же гордой непреклонности, той же твердой непримиримости, которую он ощущает в себе самом.

Характер влияния Пушкина на Лермонтова с годами менялся. Сначала отрок-поэт перемешивает отрывки из Пушкина со строками из Дмитриева, Марлинского или Ломоносова, пересказывает отдельные места, внося несколько собственных строк. Но эти начальные пробы пера быстро сменяются созданиями, в которых все ярче отражается резко очерченная индивидуальность великого поэта. Однако ранняя учеба не проходит даром для крепнущего мастера слова. Его память насыщена пушкинскими поэмами, лирикой, прозой. Она заносит строки Пушкина в ярчайшие создания лермонтовского творчества, и мы их находим, напр., в разговоре «Журналиста, читателя и писателя».

В творчестве Лермонтова мы встречаем и схожие с пушкинскими сюжеты. В отрочестве он с простодушной, наивной тщательностью перескажет содержание произведений своего учителя. Но и в самых зрелых своих произведениях он не забудет «ситуаций» пушкинских произведений. Он напишет свою историю о пальмах в пустыне, свой разговор писателя и читателя. Но эти произведения, при всей их оригинальности, оказываются в несомненной связи с пушкинскими созданиями. Трудно, пожалуй, даже невозможно сказать, видит ли сам Лермонтов эту связь. Но иногда, даже среди его ранних произведений, мы замечаем попытку своеобразного «соревнования» юного поэта с его великим учителем. Он создает свое письмо Евгения к Татьяне, противопоставляя свой вариант пушкинской теме. Он сознательно продолжает историю пушкинского пророка, изменяя его участь по сравнению с пушкинскими намеками.

Но в сознании Лермонтова теснятся и образы пушкинских произведений. Об этом убедительно свидетельствуют персонажи его романа.

Наконец, мастерство Лермонтова обогащалось пушкинскими сравнениями, эпитетами, образами, рифмами, композицией строф (ср. Онегинскую строфу в «Казначейше»), приемами стихотворного повествования (ср. «Сашку») и т. д.

Наиболее заметно — по крайней мере в количественном отношении — влияние на Лермонтова эпоса Пушкина, в

особенности «Кавказского пленника». Изученный еще в детстве, он навсегда остался в памяти поэта, даже в зрелые годы побуждая его к самостоятельному творчеству, давая ему то эпитет, то образ, то отдельные строки. Судя по данным нашей старой работы, влияние его сказалось в пятнадцать, вероятно, даже в шестнадцать произведениях, от первого до последнего года творчества Лермонтова. Глубокий след оставил в памяти Лермонтова «Евгений Онегин», особенно 6-я глава его. Довольно ярко выражено воздействие «Бахчисарайского фонтана», близкого Лермонтову с детства. Во многих местах рассеяны отзвуки «Полтавы» и «Цыган».

Гораздо слабее эпоса отразилась в творчестве Лермонтова пушкинская лирика. Можно говорить о влиянии «Ангела», послужившего, по словам проф. Сумцова, исходным литературным пунктом «Демона». Ясны в творчестве Лермонтова отзвуки «Коварности», «Зимней дороги», «Цветка», «Подражания корану» и нек. др.

Слабее оказала влияние на творчество Лермонтова проза Пушкина.

Выясняя связь лермонтовского творчества с отдельными этапами творчества его великого старшего современника, нужно отметить, что юношеские стихотворения Пушкина почти не отразились в творчестве Лермонтова. Нам известно лишь одно заимствование из «Гроба Анакреона», слабый отзвук стихотворения «Кривцову» и весьма немногочисленные отражения «Руслана и Людмилы». Особенно явно было влияние произведений «байронической» поры творчества Пушкина («Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана» и др.). Несомненно, но не так бросается в глаза влияние периода послебайронического — «Отрывков из путешествия Онегина», «Цветка», «Капитанской дочки» и т. д.

Но мы можем пойти дальше и установить, как менялось отношение великого ученика к своему учителю в течение ряда лет.

Увлекаемая в юности «Кавказским пленником», «Бахчисарайским фонтаном» и т. д., Лермонтов любил не того Пушкина, который в то время уже писал конец «Евгения Онегина» и находил поэзию во всем простом, реальном, чуждом «высокопарных мечтаний» его собственного прошлого. Лермонтов любил Пушкина — автора байронических поэм. Разумеется, это не была пора чисто пушкинского влияния. И в этот период (но только лишь в этот!) Пуш-

кин сыграл для Лермонтова ту роль, которой и ограничивают некоторые критики — от Дудышкина до Котляревского¹ — значение «певца Бахчисарая» для Лермонтова. На этом этапе, правда, Пушкин, наравне с Козловым, послужил промежуточной ступенью для перехода Лермонтова к Байрону.

В среднюю пору творчества, приблизительно с 1833 года по 1836—1837 гг., влияние Пушкина как будто несколько слабеет, сказываясь более в применении пушкинской непринужденной манеры рассказа с многочисленными лирическими отступлениями («Монго» и «Казначейша»).

Но, анализируя произведения последних годов жизни Лермонтова, мы должны говорить об усилении влияния Пушкина. Правда, характер влияния в это время меняется: это уже не простое заимствование, а нечто гораздо более сложное, для выяснения чего текстуальные сопоставления дадут очень мало. В эту пору на Лермонтова оказывают влияние поздние произведения Пушкина: Лермонтов продолжает ощущать на себе власть «Евгения Онегина» и пушкинской прозы.

Все эти данные выдвигают перед нами ряд вопросов общего порядка.

Влияние Пушкина на Лермонтова принимало самые разнообразные формы, причем первоначальное наивное заимствование, случайные реминисценции и пр. заменяются впоследствии влиянием более сложного характера, толкающим мысль к самостоятельной творческой работе. Более четкое обособление этих форм представляется порою несколько искусственным. Несомненно одно: это влияние было не случайным. Оба поэта формировались под воздействием декабристской идеологии. Ненависть к деспотии, провозглашенная в одических песнопениях и звенящая в острых эпиграммах Пушкина, отразилась и в его поздних созданиях. Бурный протест против угнетения, страстная жажда свободы звучали со всей откровенностью и в ранних стихах Лермонтова и в поздних его проклятиях голубым мундирам и всему самодержавно-крепостническому строю в целом. Декабристская настроенность должна была привести к появлению схожих мотивов, обычных в вольно-

¹ «Через Пушкина он впился в байронизм» (Дудышкин); «Чтение в память сыграли свою и большую роль лишь в раннем периоде творчества Лермонтова, когда Лермонтов в стихах Пушкина находил головные обороты речи и образы для выражения личных настроений» (Котляревский).

любивой поэзии начала XIX в. и не обусловленных влиянием в собственном смысле слова. Восхваление новгородской вольности (отрывки из «Вадима» Пушкина, «Новгород» и «Последний сын вольности» Лермонтова), мотив узничества («Узник» Пушкина и Лермонтова; лермонтовский «Пленный рыцарь»), прославление свободы угнетенных народов («Кавказ» Пушкина, «Измаил-Бей» Лермонтова) и т. д. — все это типические черты вольнолюбия начала XIX в. Те же причины приводили обоих поэтов к отрицательному отношению к крепостному праву. Юношеские стихи Пушкина и его реалистические зарисовки в «Истории села Горюхина» корреспондируют ранним пьесам Лермонтова и общей направленности его творчества, хотя звучат в произведениях Лермонтова резче и определеннее.

Столь же неслучайно было и то, что оба поэта испытали влияние Байрона, ставшего образцом для всех революционно настроенных поэтов эпохи; но вместе с тем оба поэта далеко не тождественно воспринимали творчество английского барда. Богоборческие мотивы, хоть и заглушенно, но все же звучащие в «Демоне», были чужды байронизму Пушкина, в котором «Каин» не вызывал вдохновений. Самая антитеза личности и общества, поставленная в южных поэмах Пушкина, была заострена до последних пределов именно в лермонтовском эпосе, хотя бы в поэме «Мцыри»; неслучайно, что кавказский пленник мирно возвращается к сторожевым казакам, в то время как послушник полон жажды борьбы и героического мужества. Вообще, если исследователи говорят об известном смягчении байронических образов у Пушкина, то, наоборот, приходится отметить бóльшую, по сравнению с Байроном, активность подобных образов в поэзии Лермонтова. К тому же пушкинский байронизм лишь один из этапов его творческого пути: автор «Евгения Онегина» уже в середине 20-х гг. освобождается от влияния «поэта гордости». Для Лермонтова же творчество Байрона имело гораздо большее значение. Его влияние сказалось не только в ранних созданиях поэта, но и в таких произведениях, как «Мцыри», «Демон», написанных в пору высшей художественной зрелости.

Все это показывает различие между Пушкиным и Лермонтовым, заметное даже в чертах близости. Но мы имеем полное основание говорить не только о влиянии в положительном смысле. Отталкивание Лермонтова от Пушкина обуславливалось различием творческих обликов обоих поэтов. Оно проявлялось и в стихотворениях, непосредственно по-

священных Пушкину, и в произведениях, по-иному трактующих пушкинские мотивы («Пророк» и проч.).

Пушкин и Лермонтов — поэты-современники; однако они воспитанники двух различных моментов нашего исторического прошлого. Это было отмечено еще Белинским. «Светлые надежды, предчувствие торжества» в творчестве Пушкина соответствовали общественному подъему оппозиционно настроенных элементов страны. Эта вера и радость, эта «жажда жизни и избыток чувств» незаглушенными звучат в поэзии и зрелого Пушкина, поры его высшего расцвета. Бодрость и жизнерадостность, любовь к людям, гуманность и гармоничность отмечают в творчестве и поэтическом облике Пушкина критики прошлого и исследователи наших дней. «К особенным свойствам поэзии Пушкина принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека», — говорит Белинский. «Живость, пылкость, впечатлительность, способность увлекаться и увлекать, горячее сердце, жаждущее любви, дружбы, способное привязаться к человеку всеми силами души, горячий темперамент, влекущий к жизни, к обществу, к удовольствиям, к тревогам, нравственное здоровье, сообщающее всем привязанностям и наклонностям какую-то свежую роскошность и полноту» — все эти черты видел в творческом облике Пушкина Чернышевский. Оптимизм зрелого Пушкина был, конечно, далек от юношеского легкого веселья первых лет его творчества. Поэт уже знал муки бессонных ночей, когда воспоминание безмолвно развертывает свой свиток; у него уже были горькие мысли о «мышьей» суете жизни, и в страшные минуты существования он боялся за свой разум: «Не дай мне бог сойти с ума»... Но и в моменты тягостных раздумий не иссякала вера, что «скроется тьма», что засверкает «бессмертное солнце ума». За несколько месяцев до смерти он будет славословить жизнь и несмотря на муки одиночества говорить: «мне жизнь не надоела, я жить хочу, я жизнь люблю». Словами бодрости и любви он будет приветствовать волны новой, прибывающей жизни, посылая слова благожелательства молодым порослям у его гроба и неизвестным поколениям грядущего.

Лермонтов был современником Пушкина, но он родился на пятнадцать лет позже его. И если Пушкина взрастила эпоха общественного подъема и его бодрость не была уничтожена даже страшным николаевским временем, то твор-

ческий облик Лермонтова формировался в годы общественной реакции, в пору разгрома декабристского движения.

«Поймут ли, оценят ли грядущие дни весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования?» — ставит перед собой вопрос Герцен в своем «Дневнике». «Мы люди без отечества — нет, хуже чем без отечества, мы люди, которых отечество — призрак, и диво ли, что сами мы призраки, что наша дружба, наша любовь, наше стремление, наша деятельность — призраки?» — писал Белинский. «Безотрадность, безверие, мрачащие душу вопросы», которые слышал в его творчестве критик, соответствовали, по замечанию Н. Бродского, настроениям многих поэтов его эпохи. (См. его статью «Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х гг.» в сб. «Венок Лермонтову»). Эта связь со взглядами передовых людей его времени остро ощущается даже в таком частном вопросе, как отношение к театру. Лермонтов, оказывается, и в этом был близок к Белинскому и Герцену (см. нашу статью в издании драм Лермонтова — «Искусство», М. 1940). В поэзии Лермонтова лишь заостренное, художественно выразительнее звучало то, что было сродни передовым людям его эпохи.

Неслучайно, что у Лермонтова, если исключить несколько юношеских стихотворений, не получил развития мотив дружбы, столь типичный для поэзии Пушкина. Нет близких в этом враждебном мире «приличьем стянутых масок» («1-е января»), к добру и злу равнодушных людей («Дума»). Слова холодного презрения поэт посылает людям, перед опасностью позорно-малодушным, трусливым рабам перед самодержавием. Образ одинокого человека, известный и в поэзии Пушкина, приобретает особую величавую и мощную выразительность в стихах Лермонтова. В его творческом воображении теснятся образы одинокого листка, гонимого бурей, угрюмого утеса, стоящего в пустыне, одинокого путника, вышедшего на кремнистый путь. Порывистость и мрачная мощь — доминирующие черты героев его эпических созданий. Жизнь его героев обособлена от людей, противопоставлена им (Мицыри, Демон, Печорин). Но чувство отъединенности от мира не приводит самого поэта к безнадежности. Пусть ему теперь больно за «жар души, растраченный в пустыне», пусть тяжело, что вся жизнь «такая пустая и глухая шутка». Но эти настроения не привели поэта к покорности. Во имя веры в грядущее, во имя убежденности, что вся Россия, как он сам говорит в одной за-

метке, «в будущем», поэт подымает свое знамя возмущения. В его стихах последних лет мы не найдем непосредственных призывов к восстанию: поэт не видел, к кому можно был бы обратиться с таким призывом. Но гражданская насыщенность стихов, мысль о судьбе грядущих поколений, весь трибунный характер его пламенных строк, неукротимая сила гнева и возмущения — все это возбуждало в человеческих сердцах ненависть к гнету, возмущение деспотией. Горячая любовь Белинского и Чернышевского к творчеству Лермонтова понятна и закономерна. В раскатах его гнева, в едкости его презрения уже ощущалось приближение расцвета поэзии революционной демократии, прежде всего — творчества Некрасова. Характерно, что к восприятию творчества Лермонтова Белинским и Чернышевским близкими оказались и взгляды Горького, который ощущал в стихах поэта «жадное желание дела, активного вмешательства в жизнь». Вот именно в этих чертах творческого облика Лермонтова, остро отмеченных Горьким, и коренится его отличие от Пушкина, здесь источник отталкивания даже от тех произведений пушкинского гения, которые оказали на Лермонтова решительное влияние.

Вот почему темы Пушкина, переходя в творчество Лермонтова, звучат значительно острее и напряженнее: постоянное для Лермонтова мотив заточения, острее предчувствие крестьянского восстания, рельефнее (в «Бородино», в «Казачьей колыбельной песне») образы крестьян, позитивность которых резко противоположна образам из светского общества, яснее возмущение насилем царских войск над вольным Кавказом и т. д. (ср. «Капитанскую дочку» со стих. «Предсказание» и повестью «Вадим»).

Но при изучении творческого пути Лермонтова мы, говоря о резком обособлении поэта, о силе презрения в его стихах, не должны забывать, что в последние годы в характере его поэзии были заметны некоторые изменения. К сожалению, эти изменения до сих пор еще недостаточно изучены, между тем они связаны с рядом выразительных обстоятельств в жизни поэта. Известно, что Лермонтов мечтал бросить военную службу, хотел заняться литературой, даже организовать журнал. Нельзя пройти и мимо факта сближения Лермонтова с «кружком 16-ти». Не следует преувеличивать значение этого объединения, но несомненно оппозиционное отношение к действительности людей, которые «все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободой, как будто бы III Отделения собственной его им-

ператорского величества канцелярии вовсе и не существовало» (из восп. Браницкого).

Все эти факты свидетельствуют о каком-то повороте, происходившем в Лермонтове. Поэт, в неустанном борении отталкивавшийся от презренной светской черни, ищет путей единения с людьми, подыскивает соратников в своей борьбе, друзей и товарищей в совместной работе.

Эти новые чувства, охватившие поэта, отразились и в его творчестве последних лет. В этом плане особенно интересно предисловие к «Герою нашего времени». Нет сомнения в том, что, создавая роман, Лермонтов чувствовал известную связь со своим героем. Об этом достаточно выразительно говорит близость настроений и мыслей Печорина к лирике поэта. Но это было в 1839 г. (напечатан роман целиком был в 1840 г.). В это время Лермонтов уже значительно изменился, и роман, видимо, подводил итоги лишь предшествующему периоду. Издание 1841 г. вышло с предисловием, в котором Лермонтов уже гораздо резче расценивает Печорина, относясь к нему в данный момент явно отрицательно («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии»). Герой, презирающий человечество, отталкивающийся от людского коллектива, находит в нем уже обличительную характеристику.

От сатирического разоблачения аристократии, дворянства, от беспощадного бичевания пороков своих современников Лермонтов в произведениях последних лет обращается к раздумьям о народе, с трогательной сердечностью говорит о родине «печальных деревень».

И вот чрезвычайно любопытно, что именно в эту пору снова усиливается влияние Пушкина на Лермонтова, но не Пушкина-байрониста, а Пушкина эпохи его высшего расцвета. Поэт гуманности, любви, доброжелательной человечности становится близок Лермонтову. Факты пушкинского влияния в стихах об отчизне, в поэтическом прощании с бурным романтизмом юности приобретают в этом контексте особое значение. Бодрящий свет его творчества коснулся лермонтовской поэзии. Началась новая глава творчества Лермонтова, новая глава сближения с Пушкиным. Пуля Мартынова оборвала эту главу.

ПРОБЛЕМЫ ИКОНОГРАФИИ ПУШКИНА

Искусство портрета — одна из наиболее актуальных тем художественной критики, истории и теории искусств. Портрет, как произведение искусства, выявляет индивидуальность не только изображенного, но и изобразителя. Художник вкладывает в портрет очень многое от самого себя. Портреты разных лиц, выполненные одним и тем же художником, имеют нечто общее между собою. Это общее не сводится к формальным особенностям, к излюбленным художником техническим приемам, к практикуемым им позам и к используемым им аксессуарам. Общее, то, что вносит художник в различные портреты, им исполняемые, может быть прослежено гораздо глубже. Портрет является таким же продуктом идеологического творчества, как и все иные произведения искусства. И, как и всякий идеологический факт, он социально обусловлен.

Портрет есть всегда явление стиля. История искусства изучает вопросы о характере, смысле и о назначении каждого отдельного портрета. Наука различает стиль репрезентативно-официального и интимно-камерного портрета. Большое значение приобретает вопрос о реализме в портретном искусстве, о правдивости характеристики изображенного человека. Изучение портрета — одна из ответственных и интереснейших глав истории искусства. История портрета еще не написана. Имеется только ряд отдельных работ по этому вопросу¹.

Интересы иконографии иные. Там, где искусствоведа интересовала, скажем, проблема эстетического качества данного изображения человека, исследователь иконографии,

¹ Waetzoldt W. «Die Kunst des Porträts». Berlin, 1908; Piegel A. «Das holländische Gruppen-Porträt», Wien, 1902, и другие работы.

наоборот, изучал материалы, касающиеся данного индивидуального лица, безотносительно к эстетическим качествам портрета. Для искусствоведа портрет неизвестного, написанный Рембрандтом, столько же ценен и интересен, как и автопортрет художника, мастера. Иконография же на первый план выдвигает проблему личности изображенных в портрете людей. Основной проблемой для нее являлось сходство портрета с оригиналом. Портрет оценивался в зависимости от степени совпадения с данными о наружности изучаемого лица, которые черпались в воспоминаниях современников или в официальных документах. К художественному портрету подходили тоже как к документу. Иконографически точным и важным считалось установление деталей портрета, которые с точки зрения искусствоведения не имели важного значения: какая-нибудь родинка на лице, форма прически, деталь обстановки. С точки зрения иконографии наличие в портрете черт, привнесенных индивидуальностью художника, воспринимается как неизбежная доля искажения. Портрет определенного лица трактуется как факт его биографии. Важно установить, где, когда и почему создан был тот или иной портрет,—это дает возможность сделать те или иные выводы об изучаемом герое.

Эти предварительные замечания следует учесть при изучении вопросов иконографии Пушкина. Портреты Пушкина давно взяты на учет. О них существует целая литература. Каждое новое открытие портрета Пушкина расценивается как событие. Вместе с тем приходится констатировать, что при наличии порою внимательнейших исследований об отдельных портретах Пушкина, в их изучении нередко преобладали черты «биографизма» или «иконаграфичности», которые можно определить как «ползучий эмпиризм», натуралистически окрашенный. Изучение портретов Пушкина пока еще не вышло из стадии собирания материалов. Заслуги многих пушкинистов здесь несомненны. С. Либрович, написавший первую книгу о портретах Пушкина¹, В. Я. Адарюков², в наши дни М. Д. Беляев³, Б. Борский⁴, Э. Ф. Гол-

¹ Либрович С., «Пушкин в портретах», СПб. 1890.

² Адарюков В. Я., «Указатель гравированных и литографированных портретов А. С. Пушкина», М. 1926. ГМИИ.

³ Беляев М. Д., «Заметки на полях книги С. Либровича «Пушкин в портретах». «Лит. наследство». Сборник «Пушкин», стр. 970 сл.; ср. «Летописи» Гос. Лит. музея, 1936 и др.

⁴ Борский Б., «Иконография Пушкина до портретов Кширенского и Тропинина». «Лит. наследство». Сборник «Пушкин», стр. 962 сл.

лербах¹ и другие установили ряд фактов, проверенных детальным изучением мемуарной литературы и истории портретов — истории фактической судьбы портретов Пушкина за сто лет со дня смерти поэта. Можно напомнить также исследования Н. Лернера², В. Згуры³, П. Д. Эттингера⁴.

В разработке этих вопросов принимали участие также и историки искусства Н. Н. Врангель⁵ и Н. Н. Коваленская⁶, изучавшие деятельность художников, писавших портреты Пушкина. «Пушкинисты» за последнее время все больше сосредоточивают свое внимание на прижизненных портретах Пушкина, которые, естественно, в первую очередь имеют документальное значение. Отдельные исследователи в свое время интересовались вопросом о наружности Пушкина даже с антропологической точки зрения⁷. Однако для пушкиноведения в целом остается в высшей мере актуальным вопрос и о том, как изображали Пушкина художники позднейших поколений. Это помогает понять, как воспринимался образ Пушкина в разное время. Наша задача состоит в том, чтобы уяснить, что именно каждый из обоих методов — искусствоведческий и иконографический — дает не только для исследования портретов Пушкина, но и для их понимания.

Изучение прижизненных портретов Пушкина далеко еще не окончено. Некоторые из портретов, считавшиеся долгое время пушкинскими, теперь «отводятся» как не настоящие. Таков, например, выполненный Гейденом портрет молодого человека во фраке, державшего в руке «Руслана и Людмилу»⁸, или так называемый «лицейский» портрет Пушкина и некоторые другие. Кроме того, остается спорным авторство некоторых портретов. Вместе с тем необходимо отметить, что как раз прижизненные портреты Пушкина вопло-

¹ См. ряд его статей о портретах Пушкина в газете «Литературный Ленинград», IX—X, 1936 г.

² Лернер Н. О., «Лже-брюлловский портрет Пушкина», «Старые годы», 1914, апрель, стр. 27 сл.

³ Згура В. В., «Портреты Пушкина работы Тропинина», сборник «Московский пушкинист», П. (1930).

⁴ Эттингер П. Д., «Записка д-ра Ст. Моравского», сборник «Московский пушкинист», П. (1930).

⁵ Врангель Н. Н., «О А. Кипренский в частных собраниях». П.б.г.

⁶ Коваленская Н. Н., «Тропинин», М. 1931, изд. ГТГ.

⁷ Ануцин Д. Н., «А. С. Пушкин, Антропологический эскиз». «Русские ведомости», 1899.

⁸ См. Борский о. с.

тиль лучше всего его образ. Их различие и сходство помогают уяснить и задачи портретного искусства вообще. И хотя портреты Пушкина иконографически разработаны достаточно тщательно, они приобретают в свете истории искусства принципиальный интерес, если мы сумеем в каждом из них увидеть не только любимого поэта и человека, но и факт социального образотворчества, пример того, каким хотели видеть Пушкина его современники.

Все портреты Пушкина могут быть распределены на две группы по их происхождению. С одной стороны, Пушкина изображали друзья для друзей: мы знаем, как настойчиво добивался, например, П. В. Нащокин портрета Пушкина в начале 30-х гг.¹; знаменитый портрет Пушкина работы Тропинина был выполнен по частному заказу С. А. Соболевского. С другой стороны, целый ряд прижизненных портретов выполнялся для различных изданий. Так, первый опубликованный портрет Пушкина — гравюра Гейтмана — был приложен в 1822 г. издателем Н. И. Гнедичем к первому изданию «Кавказского пленника» без ведома Пушкина. Портрет Пушкина работы Кипренского 1827 г. был тогда же гравирован Уткиным для «Северных цветов». По этому портрету Пушкина порою узнавали на улице незнакомые².

В первую группу интимных портретов, изображающих Пушкина-человека, Александра Сергеевича, горячего, милого, некрасивого, имеющего «2 аршина и 5¹/₂ вершков» роста³, входит прежде всего портрет Тропинина (1827); сюда же можно отнести такие работы, как скромный портрет Чернецова — Пушкин среди группы писателей, присутствующих на параде Марсова Поля (1832); портрет работы Мазера из Государственного Театрального музея им. Бахрушина, автентичность которого в последнее время отвергнута, «Пушкин в халате»; некоторые автопортреты Пушкина, выполненные необычайно живым росчерком пера на страницах его рукописей и в дружеских альбомах. Что же касается тех автопортретов, где поэт изображает себя в лавровом венке или в костюме эпохи французской буржуазной революции, то, хотя эти наброски и сделаны поэтом «для самого себя», в них явно отсутствует та интимизация,

¹ См. Лернер, о. с.

² Панаев И. И., «Литературные воспоминания» — ср. Лернер, прим. 28.

³ Надпись на обратной стороне рисунка Г. Г. Чернецова, эскиза к портрету Пушкина на картине 1832 г. — Ленинград, Русский музей.

«очеловечение» образа, которые характерны для всей первой группы пушкинских портретов.

Вторая группа многочисленна. В нее необходимо включить упомянутую гравюру Гейтмана, изображающую Пушкина-юношу. Рисунок черным карандашом с инициалами художника «J. V.», который атрибуирован В. Я. Адарюковым как работа Ж. Вивьена (1826)¹; литография Г. Гиппиуса из серии «Современников» (очевидно, 1828 г.). Особенно в этой группе выделяется всемирно-известный портрет работы Кипренского (1827). К этой же группе относится портрет работы П. Ф. Соколова 30-х гг. Широко распространенная гравюра Райта, относящаяся к последнему году жизни Пушкина, еще усиливает «официозность» образа, сквозящую в работе Кипренского.

Как уже сказано, среди портретов Пушкина немало подделок. Таков, например, известный «лже-брюлловский» портрет; карикатурный портрет Пушкина с камергерским ключом, опубликованный Л. П. Гроссманом²; напечатанный в «Известиях» от 27 февраля 1937 г. портрет Пушкина, который едва ли может быть признан прижизненным и относится, очевидно, к 40-м гг.

Изображения Пушкина в общих картинных композициях — «Встреча нового года у Одоевского» (Ленинская Публичная библиотека), «Новоселье у Смирдина», «Собрание у Жуковского» — вряд ли можно отнести к намеченным двум группам. Пушкин здесь, как и другие его современники, явно рисован «кое-как», порою лишен всякого сходства и узнается только по своим бакенбардам. Для иконографии все эти маленькие изображения, выполненные любительской рукой, не дают чего-либо нового. То же можно сказать и о недавно открытом наброске Куртейля, изображающем Пушкина и Вяземского в гостях у Юсупова в Архангельском³.

Официозен облик Пушкина на иллюстративном листочке, гравированном Гейтманом с рисунка Нотбека для «Невского альманаха», где Пушкин изображен рядом с Онегиным на берегу Невы, согласно композиционному наброску, данному самим Пушкиным. Чтобы исчерпать, наконец, спи-

¹ Адарюков В. Я., «Портрет А. С. Пушкина, приписываемый Вивьену». «Казанский музейный вестник», 1920, № 7—8.

² Гроссман Л., «Неизвестное изображение Пушкина», «Лит. наследство», 1934 г., № 16—18.

³ Бессонов С. В., «Пушкин и Вяземский на рисунке де Куртейля». «Лит. наследство», 1934 г., № 16—18.

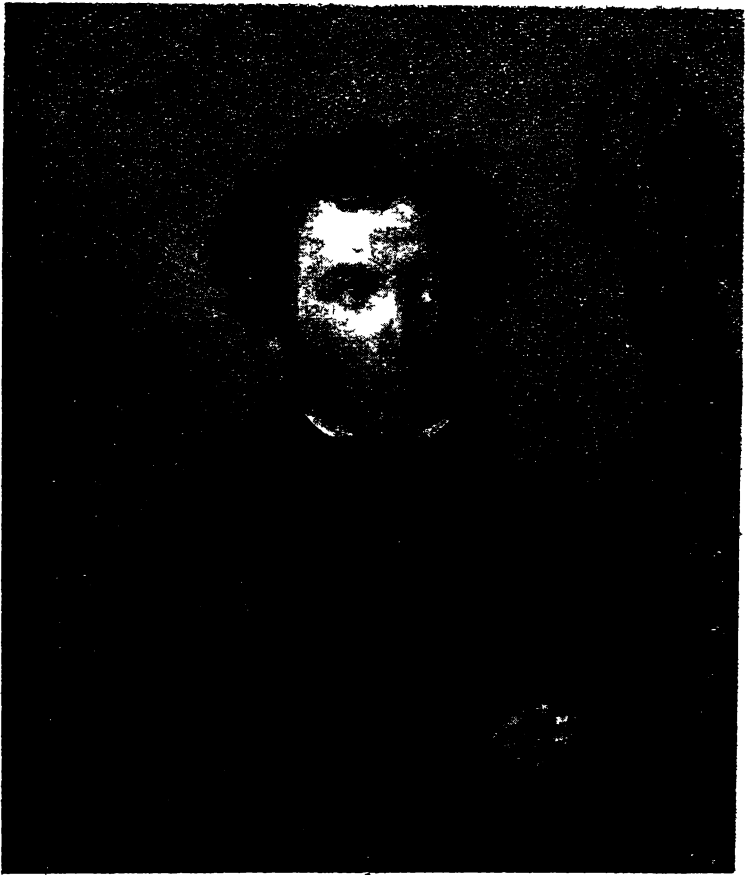
ски прижизненных живописно-графических портретов Пушкина, надо здесь же остановиться на двух его изображениях, относительно которых трудно решить, в каком цикле их поместить. Портрет работы В. М. Ваньковича, относимый теперь к 1827—1828 гг.¹, раньше по малообоснованным соображениям считался автопортретом Пушкина времени крымского путешествия. Карандашный рисунок является только эскизным наброском к портрету, изображавшему Пушкина у фонтана; самый этот портрет не дошел до нас; им открывается совершенно новая серия композиций на тему «Пушкин и природа». Так называемый «Линевский портрет» Пушкина в Институте русской литературы Академии наук считается пушкинистами «изумительно схожим». Он наиболее натуралистичен. Здесь Пушкин изображен лысым, с морщинами; усугубились все детали человеческого облика. Этот портрет может быть отнесен и к первой и ко второй группе, так как он в известной мере интимен, а с другой стороны, характеристика его «суммарна» и тем самым официозна. На обратной стороне портрета отыскана надпись, указывающая, что он написан с натуры в 1836 г. Но она неубедительна: лицо Пушкина настолько мертвенно, что это объясняется скорее не неумелостью неизвестного специалиста художника, а тем, что портрет, очевидно, выполнен уже с маски мертвого Пушкина².

Прижизненных портретов Пушкина в скульптуре нет, вообще. Маска с мертвого лица Пушкина снята была известным скульптором. С. И. Гальбергом; бюст Пушкина его работы, продававшийся в 1837 году по 50 рублей ассигнациями, считался лучшим из всех; близкий по времени к нему бюст работы Витали, очевидно, уже посмертен; если первый вариант этого бюста и относится к 1836 г., то вряд ли все же он сделан с натуры; прижизненная статуэтка работы Терebeneва настолько мало портретна, что, очевидно, тоже сделана не с натуры. Пять рисунков сделаны были с Пушкина, лежавшего в гробу. Это — особая группа, которая не прибавляет чего-либо принципиально нового к образам живого Пушкина.

На основании анализа этих групп мы могли бы установить не столько, каким был Пушкин в действительности, сколько то — каким видели Пушкина его современники:

¹ О портретах Ваньковича см. Эттингер, о. с.

² См. Либрович, о. с., стр. 61 сл., ср.; Беляев М. Д., о. с.; защитником подлинности и высоких качеств линеевского портрета выступал Э. Ф. Голлербах.



Кипренский О. А. А. С. Пушкин. 1827 г. Масло

Гейтман, Вивьен, Гиппиус, Тропинин, Соколов, Кипренский, Чернецов. Наш анализ поможет осознать также и некоторые важные черты русского искусства начала XIX в.

Русское изобразительное искусство пушкинской эпохи, то есть 20—30 гг. XIX в., не было на той высоте, которой достигла к тому времени русская литература. Блеск пушкинского гения не имел себе эквивалента в живописи или пластике. В архитектуре царил декоративный классицизм, оставивший ряд первоклассных памятников, разработавший общий вид ленинградских строительных ансамблей. Господствующим стилем в живописи оставался классицизм — стройный, упорядоченный, умеренный, введенный в строгие рамки. Академия художеств заботилась о его сохранении. Строго организованная выучка, ставка на форму и на самодовлеющее мастерство определяли практику ведущих мастеров изобразительного искусства. Исключительно высоко стоял культ рисунка. Самодовлеющая линия — это стиль такого характерного мастера данной эпохи, как Ф. П. Толстой, рисунки которого пленяли Пушкина. Но вместе с тем как раз те мастера, имена которых мы встречаем в числе портретистов поэта, Кипренский и Тропинин, несмотря на всю их четко-академическую выучку, стали представителями новых художественных течений. К замечательным ранним портретам Ореста Кипренского применяли термин «романтизм». Живопись Кипренского, сохраняя отчетливость изумительного рисунка, становится предельно насыщенной по краскам. Кипренский вырабатывает определенный прием красочной композиции, по которой можно всегда изучить его «руку». Он противопоставляет в живописи темную густую тень яркой светлости и вносит в качестве оживляющей энергии в это контрастное противопоставление сильные удары красного, оранжевого, порою зеленого. Его палитра напряжена и менее всего академически успокоена.

Лучший мастер московской живописи, недавний крепостной, В. А. Тропинин, в ряде своих портретных этюдов выявляет себя как мастер, стоящий ближе к сознательному реализму. Стиль требовал от обоих мастеров некоего зрелищного благородства. Оно было, однако, по отношению к господствующему языку Академии в известной мере прогрессивным. Люди Кипренского уже «мыслят». Кипренский первый изобразил в живописи женщину, которая думает, у которой есть известная внутренняя содержательность. Тропинин еще больше приближает портретную жи-

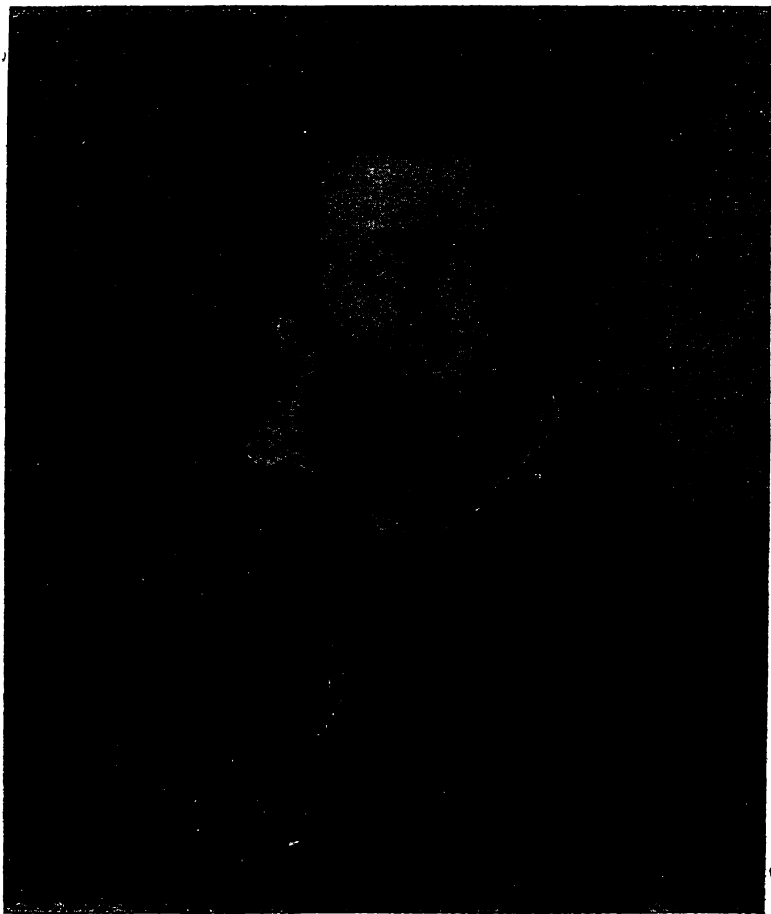
вопись к действительности, выводя свои персонажи на открытый фон, ставя их в конкретно-реальное освещение, характеризую их в бытовом плане.

Оба художника, как и раньше, обслуживают своими портретами господствующий класс, чиновную знать, помещиков. Но оба — в отличие от Лампи с мундирным блеском его портретов и от Боровиковского с его сентиментальными героинями — подчеркивают в своих портретах интеллектуальные или интимно-человеческие переживания изображаемых ими лиц. Оба вводят в портретное искусство понятие «человека у себя дома», культивируют стиль камерного портрета. Кипренский пользуется чрезвычайно часто позою, чтобы подчеркнуть индивидуальную одиночку своих героев. Тропинин изображает их «нараспашку». Среди заказчиков Кипренского и Тропинина все чаще встречаются «частные лица», интеллигенты. Их современники пойдут по их стопам. Венецианов оставит исключительно типичные портреты купцов. Брюллов станет признанным изобразителем литературно-художественных кругов тогдашнего Петербурга.

Вместе с тем чрезвычайно существенно подчеркнуть, что русское портретное искусство этого времени проходит вместе со всею остальной русской культурой школу европеизации. Невозможно понять приемы русских портретистов данного времени, не зная, что из себя представляли их западноевропейские образцы. За Кипренским стоят англичане — Джордж Дау и Томас Лоуренс. Лоуренс в Англии и Давид во Франции выступали замечательными создателями нового стиля, новых тем. Акцентирование трагического начала в изображаемой личности было приемом противопоставления образа человека новой эры, пережившего великую буржуазную революцию, образам прежних эпох. Простота, строгость, уверенность характеризуют членов Конвента у Давида. Пафос действия является отличительной чертой аналогичных портретов Гойи и Жерико¹. Но так как за эпохой революционных войн и войн Империи последовала Реставрация и 20-е гг., наиболее важные для художественной иконографии Пушкина, совпадают с исключительно мрачной политической реакцией, этот патетический элемент исчезает из портретного искусства, вернее, перерождается в театральную аффектацию мундирного во-

¹ См. Замятина А. Н., «Давид», М. 1935 г.; Сидоров А. А., «Гойя», М. 1936.

енного геройства или в условную драматику человека, драпирующегося в театральный плащ одинокого, несчастного, но великого избранника. Ученик Лоуренса, Джордж Дау сыграл роль очень большого, недостаточно оцененного, значения в деле внедрения новых приемов в русское портретное искусство. Портретная галлерей Зимнего дворца предопределила во многом стиль О. А. Кипренского. Известно, что живопись Дау производила сильное впечатление и на самого Пушкина. До нас не дошел его профильный рисунок, который, по словам самого поэта, делал с него знаменитый английский живописец. Следует, конечно, сделать еще одну оговорку. С английским портретным искусством русские культурные круги эпохи Пушкина знакомились не только по оригинальной живописи Дау и Лоуренса. К сочинениям английских писателей и поэтов, Байрона и В. Скотта, приложены были их портреты, гравированные на металле, в которых игре и блеску красок предпочитается суховато-строгая комбинация линий. Но поза, плащи, небрежно завязанные галстуки, повернутый к небу взор, сложенные на груди руки — все это было необходимым реквизитом романтических гравюр, изображавших деятелей искусства начала XIX века. Тип «поэта» или «художника» становится международным; таким как раз оказывается тот облик, который придан Пушкину у Кипренского. Интерес этих «масок поэта», кто бы он ни был — Байрон, Шатобриан или Пушкин, — в том, что именно на них можно наблюдать необычайно наглядно, как переводится живой портретный образ конкретного человека «из одной группы в другую», из круга «интимного», индивидуального в круг официальных образов, на которые предъявляла запрос господствующая классовая эстетика. Сравнивая любой портрет, выполненный Лоуренсом или Дау, с гравюрами, сделанными по этим портретам, поражаешься, насколько живописный образ становится в гравюре безразличным, нежизненным, подчиненным схеме. Но эта схема исключительно характерна. Она подчеркивает «благородность», «поэтичность», «красивость». В гравюрах нескончаемого количества «галлерей», как обычно назывались тогда серии портретов, выпускаемых предприимчивыми издателями, все изображаемые персонажи начинают приобретать фамильное сходство. Оно являлось результатом определенной переработки общего портретного облика деятеля литературы, переработки, продиктованной вкусом господствующего класса. Чтобы не идти далеко, стоит сравнить пушкинский



Тропинин В. А. Эюад к портрету А. С. Пушкина. 1827 г, Масло

портрет Кипренского с рисунком и гравюрами, выполненными с него Уткиным в 1828 и в 1838 гг.¹, еще лучше с тою анонимной пунктирной гравюрой, которую в 1839 г. с того же портрета выполнил один из английских граверов по заказу Смирдина². В гравюре образ Пушкина последовательно «охорашивается», теряет индивидуальную остроту, нивелируется, становится приемлемым в великосветском салоне и в богатой буржуазной гостиной.

Пример этот вполне показателен, но надо иметь в виду, что сам Кипренский, когда писал портрет Пушкина с натуры, был уже «отравлен» множеством виденных им гравюр, изображавших В. Скотта, Кольриджа, Уордсуорта, Бернса, Байрона с плащами и пледом через плечо, в широких галстуках и с «поэтическим» выражением на челе. Влияние этих гравированных трафаретов не следует преуменьшать.

Кроме того, в портрете Кипренского налицо еще статуя «гения поэзии», написанная на основе известных античных изображений Музы. Здесь нам приходится вспомнить не английские, а французские портретно-композиционные схемы. На память приходит великий вульгаризатор классицизма Энгр. Портрет музыканта Керубини, где рядом с романтически-мрачным героем изображена фигура богини, написан значительно позднее пушкинского портрета Кипренского, в 1839 — 1842 гг. Но в том же 1827 году, к которому относится портрет Кипренского, был окончен Энгром его знаменитый «Апофеоз Гомера», где фигуру поэта венчает лаврами крылатая богиня победы или славы. Кипренский был в Париже в начале 20-х годов, когда Энгр уже работал над «Апофеозом Гомера». Мотив «музы» част и у старых мастеров, у французов XVII в. Остается несомненным факт, что в образе Пушкина у Кипренского налицо не только «романтизм», но и «классицизм».

Приступая к более детальному анализу портретов Пушкина, мы должны, таким образом, отмечать, наряду с индивидуальными проблемами каждого из них, очень существенные общие моменты стиля. Проблема портретов Пушкина, — в сущности, одно из слагаемых в проблематике общей истории портретного искусства.

Уже первый из портретов Пушкина, гравюра, пунктиром

¹ Адарюков В. Я., «Указатель...», №№ 8 и 12; ср. Ровинский Д. А., «Подробный словарь русских гравированных портретов». II. 1889, столб. 1576, № 6 и 7.

² Адарюков В. Я., о. с., № 14; Ровинский, о. с., № 8.

Е. Гейтмана, вводит образ Пушкина в орбиту общеевропейской портретной композиции. Пушкин-подросток (пушкинсты по-разному определяют его возраст: от 12 до 18 лет) облокотился на руку, смотрит перед собою оживленным и в то же время задумчивым взглядом больших глаз. Он явно «позирует». Костюм его с широким плащом и с воротником «à la Vugon» и общее «поэтическое» выражение лица дают право относить портрет к той же группе, что и портрет Кипренского. Гравюра Гейтмана выполнена художником-репродуктором в эпоху, когда Пушкин был в южной ссылке. Однако автор гравюры Гейтман не является автором портретного рисунка, с которого гравюра была сделана. Он ответственен только за технику. Гейтмана-гравера мы знаем по другому изображению Пушкина: он гравировал сценку, где Пушкин стоит рядом с Онегиным на берегу Невы, в 1828 году. Оригинал сценки рисован А. В. Нотбеком на основании сохранившегося наброска Пушкина. Сопоставляя гравюры любого мастера данной эпохи с рисунками, которые они гравируют, мы видим, как точно они передают оригинал. Гейтман — посредственный гравер; но автор портрета Пушкина-подростка, без сомнения, был незаурядным мастером. Кто же он? Проблема этого оригинала много волновала пушкинистов. Современник Пушкина Кукольник в 1837 году назвал автором рисунка, гравированного Гейтманом в 1822 году, некоего «К. Б.»: «Сей портрет нарисован наизусть, без натуры»¹... Нет сомнений, что под инициалами «К. Б.» мог бы подразумеваться Карл Брюллов, наиболее знаменитый из всех современных Пушкину русских мастеров. Но почему было скрывать авторство под инициалами? Кукольник был ближайшим другом Брюллова. Какие причины заставили художника скрывать свое авторство? Портрет был без сомнения хорошим. Сам Пушкин оставил о нем отзыв, что он «мастерски литографирован». В обозначении техники Пушкин ошибся, Гейтман выполнил портрет пунктирной гравюрой на меди. Но ошибка по существу простительна. Выполняемая карандашом на камне литография передает фактуру «зернистого» карандашного штриха. Пунктирная гравюра следует тому же приему. Линии ее складываются из множества точек. Оригиналом гравюры Гейтмана без сомнения был рисунок карандашом. Гравюра эта передает все росчерки уверенного

¹ «Художественная газета», 1837, № 3—10, Либрович, о. с., стр. 6 и сл., Беляев, о. с.

штрихования «итальянского карандаша» и обличает в художнике опытного специалиста по рисунку.

Им ни в коем случае не был и С. Г. Чириков, гувернер и учитель рисования Лицея, где учился Пушкин. Племянник поэта Павлищев уже после смерти Пушкина назвал именно Чирикова автором рисунка, гравированного Гейтманом. Опубликованные достоверные рисунки Чирикова никоим образом не подходят по стилю и качеству на гравюру Гейтмана. Сторонниками авторства Брюллова поэтому было высказано предположение, что Брюллов «переработал», прорисовал рисунок Чирикова, прежде чем он поступил к граверу¹. Но гравюра представляется созданной с рисунка, выполненного быстро, уверенно, целостно. Композиция портрета, лица, опирающегося на руку, имеет в себе художественную завершенность многих западноевропейских поэтических образов. Пушкин явно сделан «под Байрона». Широко переброшенный через плечо плащ вошел в моду после войны 1812—1814 гг. В 1822 г. Пушкин писал, что «своего портрета у него нет». Гнедич, издатель Пушкина, определял портрет, как «в молодости с него (Пушкина) рисованный». Молодость Пушкина совпадает с молодостью родившегося в один год с ним Брюллова. У последнего есть великолепные портретные акварели, выполненные около 1820 года. Все же, если бы не указания Кукольника на то, что автором портрета, гравированного Гейтманом, является «К. Б.», любой историк русского искусства счел бы, что этим автором является Кипренский. Характерны лепка лица, моделировка, косая штриховка фона, завитки волос, попадающиеся во всех портретных рисунках Кипренского эпохи 1813 и последующих годов. Портрет поэта Батюшкова, сделанный Кипренским в 1815 г., портреты подростка Гурко и ребенка Дризен (1815) поразительны по стилистическому и техническому сходству с гравюрой Гейтмана. Кипренский был близок к кругам Пушкина. В 1814 г. именно Кипренский выполняет портрет одноклассника Пушкина по Лицею — Бакунина. Пушкин в том же году пишет известное свое французское стихотворение «Мой портрет». Не находится ли самая тема стихотворения в связи с тем, что Кипренский сделал в это время портрет также и Пушкина? В письме к А. И. Тургеневу (1 дек. 1823 г.) Пушкин говорит о Кипренском, как о знакомом;

¹ См. Борский Б. и Беляев М. Д., в «Литературном наследстве», о. с.



Е. Гейтман. А. С. Пушкин

это единственное имя художника, упомянутое Пушкиным в эти годы; знакомство Пушкина и Кипренского могло состояться только в годы до ссылки поэта. Если бы не было свидетельства Кукольника о мастере «К. Б.», то мы на основании не только стилистического анализа всех приемов и «почерка» рисовальщика, склонны были бы утверждать, что автором рисунка Пушкина, гравированного Гейтманом, был Кипренский, самый популярный тогда автор рисованных портретов.

Вопрос усложнен наличием недавно найденной акварели, изображающей Пушкина в том же возрасте, в той же почти позе, как и гравюра Гейтмана, но явно не совпадающей с последнею в такой мере, чтобы мы признали эту акварель оригиналом гравюры или непосредственной копией с нее. Решить авторство акварели до сих пор не удалось¹. Она по своему низкому художественному уровню не может быть работой Брюллова или Кипренского. Ее можно было бы считать всего скорее копией не дошедшего до нас оригинала гравюры Гейтмана или воспоминанием об этом утерянном рисунке, выполненном в цвете. (Мы настаиваем, что гравюра Гейтмана воспроизводит рисунок итальянским карандашом.) Акварель изображает Пушкина повернутым влево, в ту же сторону, как повернут он у Гейтмана. Как известно, при передаче в гравюре рисунка поворот его меняется зеркально, что обусловлено техникой получения печатного оттиска; только наиболее опытные репродукторы умели избегать этого. Акварель является скорее всего любительской переработкой готовой гравюры, изданной в 1822 г. Вопрос о ее достоверности можно оставить открытым.

Так называемый «лицейский» портрет Пушкина-юноши в мундире — явно является «контрафакцией» портрета Кипренского 1827 года². Если бы он существовал в 1822 г., Гнедич, вне сомнения, использовал бы его, а не оригинал гейтмановской гравюры для публикации при «Кавказском пленнике». «Лицейский» портрет — промежуточное звено между гравюрой Гейтмана и образами взрослого Пушкина; он входил в серию портретов воспитанников Лицея, которую подбирал директор Лицея — Энгельгардт.

Тропинин и Кипренский стоят в своих портретах Пушкина на голову выше всех художников, изображавших Пушкина при жизни. Портрет Вивьена безразлично офи-

¹ См. Вересаев В. В., «Пушкин в жизни», т. I; Борский Б., о. с.

² Либрович, о. с., стр. 12, и сл. Борский Б., о. с.

циален, фотографичен и наряжен. Это — великосветский Пушкин; художник сумел сохранить умный взгляд, чувственный рот, но не больше. Столь же безразличен для нашей темы и литографированный портрет Гиппиуса: резкая морщина на щеке делает лицо Пушкина старообразным; представляются слишком большими бакенбарды. Художники, бравшиеся за ответственную тему портретов поэта, редко справлялись с нею.

Между портретами Пушкина Тропинина и Кипренского — знаменательная противоположность. Интимный, «расстегнутый» Пушкин у Тропинина и Пушкин — строго подтянутый у Кипренского; Москва и «С-Петербург»; халат и сюртук; добрый «барин» у Тропинина и изысканный европеец у Кипренского; акцент на интимном реализме в одном случае, и на шаблонизированном образе поэта-художника в другом. Долго и упорно работал над своим портретом Тропинин. Сравнение предварительных рисунков и набросков с готовым портретом Пушкина показательно. За первым чисто беглым композиционным эскизом портрета Тропинин создает более законченный рисунок, передающий свободную широту позы Пушкина, намечающий несколько усталое выражение его лица. Эту работу красками, находящийся, как и все другие варианты портрета, в Третьяковской галерее, представляется уже вполне реалистическим¹. Но между ним и законченным портретом — колоссальная дистанция. В готовом полотне сдержаны блики на лице, оно сделалось живописно спокойнее, вместе с тем «симпатичнее», значительнее и красивее. Необыкновенно тщательно переданный рот, живой, красноречивый, как бы змеящийся от внутреннего сдержанного волнения. На портрете Тропинина рот, на портрете Кипренского глаза определяют наше впечатление от лица Пушкина. Но это два «разных человека». И поскольку мы знаем, что Пушкин был самим собою оба раза, эта разница переключается из плоскости биографической и иконографической в узком смысле в более широкую область стиля. Тропинин, конечно, более реалистичен, чем Кипренский. Но его Пушкин в халате похож на изображенных художником других москвичей, позирующих в халатах и в небрежно завязанных галстуках. Сравнивая портрет Пушкина, написанный Тропининым, с его же работы

¹ Бакушянский А. В., «Живопись и рисунки XVIII и XIX веков в Цветковской галерее». М. 1925, табл. 42; «А. С. Пушкин в государственной Третьяковской галерее», М. 1936, №№ 2—4. Згура В., о. с.

портретом Равича в Третьяковской галерее, мы отмечаем, что Пушкин и Равич оба надевали себе на шею один и тот же галстук с бахромою по краю. Пушкин у Тропинина явно «омосквичен» и «упрощен» в том же смысле, в котором «опрощалось» русское барство в стороне от николаевской столицы. Когда Пушкин писал «я во дворянстве мещанин», он мог бы в качестве иллюстрации смело вызвать перед глазами своими образ тропининского портрета. Портрет и был заказан Соболевским Тропинину как живой, «непричесанный» интимный облик, поправка к официальному петербургскому облику поэта.

Портрет Пушкина в интерпретации Кипренского остается высшей точкой художественной иконографии Пушкина, хотя это многими и оспаривается¹. В нашей личной практике был такой случай: показывая этот портрет экскурсии иностранных туристов, мы поставили вопрос, кто, по их мнению, изображен на этом портрете. Единодушный ответ был: «поэт или музыкант». И меньше всего этот ответ был подсказан статуей музы на заднем плане. На нее почти не обращают внимания. Необычайное выражение лица являлось решающим.

Судьба образа Пушкина в интерпретации Кипренского примечательна. Кипренский отправлялся в своей композиции от французов и англичан. Любопытно, что в своих стихах к художнику по поводу этого портрета Пушкин очень прозорливо видит эту связь Кипренского с Европой: «хоть не британец, не француз», но художник для него — все же именно тот, который сумеет популяризировать его образ в Лондоне и Париже. Портрет работы Кипренского, заимствовавшего для Пушкина шотландский плед, с определенной геральдикой, расцветкой и узором «тартаны» определенного клана, «с плеча Вальтера Скотта», со сложенными руками на груди, как обычно изображались Байрон и Альфред де Виньи (кстати сказать, и у Виньи были бакенбарды), должен был бы невольно вызывать в памяти множество литературных гравюр. Но победа Кипренского в том, что он заставляет полностью забывать о них. А недостаток его в том, что образ Пушкина в его передаче смог «опуститься» в нескончаемом множестве копий, контрафакций, подделок, опознаний. Уже гравюра Уткина

¹ В том числе Кукольников, который постоянно противопоставляет Кипренскому Брюллова — см. Либрович, о. с., стр. 28, сл.; Лернер, о. с., прим. 28 и пр.

начинает этот путь. Рисунок Уткина с портрета работы Кипренского дает один только контур и остается интересным скорее технически, нежели принципиально. Гравюра заполняет контур сеткою тесных, уверенных штрихов; живая живопись Кипренского механизмуется. Сделанная под очевидным влиянием портрета Кипренского, гравюра Райта одна в известной мере может быть поставлена рядом с образом, данным Кипренским. В акварели П. Ф. Соколова Пушкин полностью сделался «великосветским». Так называемый «лже-брюлловский» портрет или гризайль Института русской литературы и реплика портрета Кипренского пастелью из Болдина — дают меньше, чем основной портрет Кипренского. Это потому, что в портрете Кипренского изумительно воплощен синтез между индивидуальным и общим, между образом личности и образом поэта. Портрет Кипренского «вне биографии». Он дает образ Пушкина, принадлежащего столетиям. Его слабость может быть в другом: в том, что Пушкины здесь как бы слишком «отгорожены» от современности жестом, обликом шотландского барда, сенью музы. -

Наличие этой черты объясняется стремлением художников последующих времен постоянно возвращаться к портретированию Пушкина, к темам его биографии, к попыткам воссоздания образа Пушкина, который был бы более близким и понятным людям другого времени. Мы считаем это стремление совершенно правомерным и, поскольку образотворчество, а не механическая передача сходства остается основной спецификой портретного искусства, не видим основания ограничивать изучение проблем иконографии Пушкина только прижизненным его портретом.

Портрет Мазера означает по существу попытку установить среднюю линию между образами Кипренского и Тропинина¹. Пушкин изображается в интимнейшей обстановке, но ему придается «высокопоэтическое» выражение, результат оказывается двойственным и неудовлетворяющим. Новейшие изыскания пушкинистов вводят этот портрет в число тех композитных контрафакций, которые созидались после смерти поэта на основании уже существовавших раньше изображений для друзей Пушкина. Широким массам читателей были доступны лишь гравюры и литографии Гейтмана, Уткина, Гиппиуса.

¹ Портрету Мазера посвящена особая статья М. Д. Беляева в «Летописи Государственного Литературного музея», М. 1936 г.

Остальных прижизненных портретов Пушкина можно коснуться более бегло. Жанровым и представляющим только узко иконографический интерес оказывается «Пушкин» Чернецова. Автопортретные рисунки Пушкина заслуживают монографического изучения; ибо они показывают, как сам себя видел и знал великий поэт. Как рисовальщик Пушкин определенно «романтик», недаром и не напрасно он копирует виньетки с обложек французских романов 30-х гг.¹ Пушкин никогда не заботился о зеркальной точности передачи своего лица, хотя хорошо знал свои черты: выражение рта, изломанную линию профиля и т. д. Он одевает себя в своих рисунках в костюмы революционеров Франции, помещает свой автопортрет среди декабристов или рядом с Вольтером, увенчивает себя лавровым венком. Но все это, конечно, не «иконография». Портретные рисунки Пушкина, конечно, не «шаржи», хотя элементов карикатурности в них отрицать нельзя. Но в них не поставлена проблема синтетической характеристики, которая останется в наших глазах специфичной для портретного искусства. В тех случаях, когда рисунки Пушкина проходили в широкую публику, они претерпевали изменения, теряли спонтанность и остроту, блекли и переставали быть для нашего изучения интересными. Так это было с наброском «Пушкин и Онегин», превратившимся в упомянутый уже рисунок Нотбека и гравюру Гейтмана в «Невском альманахе». Для нашей темы вовсе не обязательна исчерпывающая полнота охвата всего материала иконографии Пушкина. Образ Пушкина в многофигурных сценах (к этой группе можно присоединить и рисунок, изображающий низкорослого Пушкина и Хвостова) только у Чернецова интересен, как бытовой документ.

Посмертные изображения Пушкина на первый взгляд необозримы. Вместе с тем в них также можно установить последовательные группировки. Натуралистически точны, порою бережны рисунки, изображающие Пушкина в гробу; они преследуют ту же цель точной передачи образа, как самая маска, снятая с мертвого лица Пушкина Гальбергом. Посмертная художественная иконография Пушкина отправлялась, как и раньше, от двух основных потребностей: воскресить образ Пушкина-человека и дать новое, свое истолкование образа Пушкина-поэта. Обе задачи порою

¹ См. «Литературное наследство», сборник «Пушкин», статья Б. Томашевского.

сливались в неразборчивое единство; но посмертная иконография Пушкина говорила о Пушкине на языке различных поколений. Так, вторая половина XIX в. разрабатывает в области иконографии Пушкина две основные ответственные темы: проблему памятника Пушкину и проблему исторической характеристики его жизни. Для искусства конца XIX в., эпохи кризисной во многих отношениях, выдвинувшей на первое место приемы эстетического формализма, характерным оказывалось возвращение к портрету Пушкина, к попыткам воссоздать образ поэта по новым, чисто вкусовым данным. Весь диапазон пушкинских тем раскрывается в советском искусстве — искусстве народа, который любит поэта, как никогда его никто не любил.

С самого же начала приходится констатировать многие неудачи на тех путях, которыми шла посмертная художественная иконография Пушкина. Посмертная маска Пушкина должна была стать для натуралистических тенденций эпохи заменой лица Пушкина. Явно сделан с маски офорт Н. Е. Дмитриева-Кавказского (1880)¹; он настолько вызывает в памяти портрет Пушкина, написанный И. Линевым, что самое это сходство становится аргументом за такое же, как у Дмитриева, происхождение ливневского портрета.

Художники следовавших за Пушкиным поколений могли или фантазировать, или повторять до бесконечности, в последнем счете искажая их до неузнаваемости, образы портрета Кипренского или Тропинина. Один лишь В. В. Матэ сумел в своем офорте дать вариант портрета работы Кипренского, в котором воплощается выразительная жизненность. Спускаясь со ступеньки на ступеньку, портреты Пушкина, вплоть до изображений поэта на конфетных обертках и на обертках печенья, заставляют вспомнить грустно-гневное замечание другого большого поэта, — В. В. Маяковского: «Милые, не обращайтесь с нами фамильярно».

Памятники Пушкину вряд ли стоят на большой художественной высоте. Официальный Опекушинский Пушкин в Москве из всех прижизненных портретов поэта более других напоминает литографию Гиппиуса. Красивый бюст Рамазанова бессодержателен. Лучшие скульптурные портреты Пушкина выполнены в более позднее время; импрессионистически выразителен и жив Пушкин в трактовке

¹ Адарюков В. Я., о. с., № 43; Ровинский, о. с., № 163.

Трубечкого. Потерпели неудачу, в сущности, все проекты памятника Пушкину: Антокольского, изобразившего лестницу или горную тропинку вокруг скалы, где сидит поэт, фигура которого менее заметна, чем фигуры его героев, весьма идеализированные; Забелло, Бока, Баха, Шредера, С. И. Иванова, которые чередовали сложнейшие аллегории с банальнейшими скульптурными портретами поэта. Лаверецкий и Пименов, стоявшие по времени близко к Пушкину, также не удержались от аллегоризма и иллюстративности, лишивших образ необходимой для памятника монументальности¹. Вопрос о памятнике Пушкину стоит и перед нашей современностью.

Исторические картины из жизни Пушкина могли бы быть нами отброшены полностью. Иллюстрация к биографии Пушкина, акцентирующая то или иное событие его жизни, не имеет большой ценности для характеристики его образа. В пятидесятых годах XIX в. А. Волков своей работой начал ряд изображений дуэли Пушкина (см. рисунки и картины Наумова, Чичагова, Соколова, Федорова) до гравюры П. Я. Павлинова и картины А. А. Горбова. Биографический элемент во всех этих изображениях превалирует над художественным. Художников интересует, как происходит событие, а не смысл последнего. Силография Павлинова принадлежит, конечно, к числу превосходных достижений искусства черного и белого. Но продукция Волкова, Наумова и других мастеров второй половины XIX в. оставила бы полностью равнодушным зрителя и была бы забыта, если бы не интерес к Пушкину. Зрителю, знавшему его, приходится вкладывать в свое восприятие значительную долю личного творческого воображения. Отрадным исключением среди рассматриваемых картин из жизни Пушкина являются картины, выполненные такими крупными мастерами русской живописи, как Н. Н. Ге и И. Е. Репин.

Ге оставил интереснейшую копию с портрета Пушкина работы Кипренского. Эта копия стремится «оживить», «очеловечить» знаменитый портрет². В течение всей своей жизни Ге ставил интересы «содержания» на первое место. В своей известной картине он изображает Пушкина читаю-

¹ См. Лябрович, ю. с., стр. 153 сл.

² Копия Ге с портрета Кипренского показана была на выставке «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галерее», 1936, № 1.

щим другу своему Пушкину «Бориса Годунова», стремясь дать больше, нежели простую биографическую иллюстрацию. Внимательно слушающая Пушкина фигура его друга Пушкина становилась в восприятии современников Ге олицетворением постоянного растущего внимания к творчеству гениального поэта.

В портретной фигуре Пушкина Ге дал достаточно убедительный образ поэта, отправляясь от портрета Кипренского, незначительно омоложив его. Но картине Ге присущ внешне жанровый налет, она недостаточно полновесна. Этот пробел восполняет Репин.

Творчество Репина было полностью оценено только после выставки 1936 года в Москве. Репина приветствовали как первоклассного мастера-реалиста, великолепного живописца, отзывчивого на все общественные темы его времени. Репин любил Пушкина настоящей и преданной любовью, возвращаясь не один раз к образам поэта¹. Образ Пушкина на берегу моря, созданный Репиным совместно с Айвазовским, представляется новым развитием темы, которая при жизни поэта была затронута разве только рисунком Ваньковича. Задача, которую ставил себе Репин, конечно, не является узко биографической. Образ Репина синтетичен. Прощающийся с морем поэт создан внимательно, «узнается» по сходству с портретами 1827 г. и замечателен несомненной убедительностью и жизненной динамикой. Известно, что море на этой картине написано И. К. Айвазовским. Прославленный маринист до того несколько раз пытался воплотить образ Пушкина на берегу моря. Образ Пушкина у Репина от этих попыток Айвазовского отличается повышением художественного красноречия. То же надо сказать и о композиции Репина «Пушкин на берегу Невы».

«Пушкин на экзамене» Репина, где молодой подросток-лицеист изображен читающим стихи в присутствии старика Державина и целого синклита сановников, не принадлежит к числу лучших произведений Репина. Картина относится к поре упадка его таланта. Она написана поспешно и сбивчиво и существует в нескольких вариантах. Ее техника не совершенна. Но образ Пушкина сделан, как и вся его среда, на основании весьма тщательного изучения эпохи, ее быта. Нам представляется именно последнее наиболее цен-

¹ О репинских образах Пушкина см. Либрович., о. с., стр. 143 сл.; Голубев В., «Пушкин в изображении Репина», М.-Л., 1936.

ным в картине Репина. Молодой поэт оказывается окруженным карикатурной важностью и внешним блеском. Среда молодого Пушкина полна неких чудовищ, порою добродушных, порою надутно-злых. Самый образ Пушкина-лицеиста у Репина не очень убедителен. В нем нет волевой сосредоточенности, одинаково характерной для Пушкина-отрока в гравюре Гейтмана и для зрелого Пушкина портрета Кипренского. И вместе с тем внутреннее живое и сочувственное отношение художника к своему молодому герою заражает и зрителя. Этого чувства, живой заражающей силы нет, например, в образе Пушкина на картине Г. Г. Мясоедова, изображающей его среди других представителей русской литературы, слушающих чтение стихов Мицкевича; нет у В. Е. Маковского; нет этого и у самого Репина в тех его рисунках, где он «окарикатуривает» Пушкина, изображая поэта на коленях перед Брюлловым, выпрашивающим у последнего рисунок.

Изобразить Пушкина живым, активным, реалистически убеждающим, значительным хотели многие художники истекшего столетия. И. Н. Крамской, один из умнейших и наиболее чутких художников второй половины XIX в., высказал мнение, господствовавшее, очевидно, в его время, что «вообще портреты Пушкина никуда не годятся»¹. Он сам в своем фантастическом рисунке, иллюстрирующем пролог к «Руслану и Людмиле», изображает Пушкина, но делает это, конечно, вне какой-либо портретной заданности.

Новую характеристику портрета Пушкина мы можем отметить только в самом конце XIX столетия в кругу художников так называемого «Мира искусства». Здесь царил эстетски-специализованный «пушкинизм». Детальнейшее любование эпохой Пушкина должно было увести современников в «романтику» дорогою «ретроспективного мечтательства». Издание сочинений Пушкина в юбилейном 1899 г. сделалось предлогом создания ряда образов Пушкина. Пушкина, весьма мало похожего, красивого и томного, изобразил в своей монохромной картинке К. А. Коровин, давший вариант темы «Пушкин у моря» в иллюстрации к стихотворению «Погасло дневное светило». «Пушкин» Александра Бенуа, Д. Н. Кардовского, более поздний «Пушкин» трех рисунков Б. М. Кустодиева относится к этой же группе эстетизованных или романтизо-

¹ Крамской И. Н., «Переписка». П. 1888, стр. 429.

ванных изображений поэта. Пушкин здесь те́ряет убедительность живого человека и дорогого для нас поэта. Но к числу художников поколения «Мира искусства» принадлежит В. А. Серов, один из замечательнейших реалистов нашего прошлого. Два образа Пушкина — Серова и К. А. Сомова — стоят друг против друга, объединенные одной эпохой приблизительно так же, как были в свое время объединены одним временем создания портреты Пушкина работы Тропинина и Кипренского. Серов и Сомов оба создают свои образы Пушкина на основании прижизненных портретов поэта. Оба художника вполне свободны от упрека в каком-либо механистическом копировании того или иного старого изображения. Серов, в одном рисунке изобразивший Пушкина в деревне, в другом портрете — Пушкина, сидящего на скамье в парке, дал замечательную интерпретацию темы «Пушкин в природе». Портреты Серова превосходны именно как портреты. В «Пушкине на скамье» налицо убедительная живость индивидуального человека; значительность «внутреннего мира» его передана реалистически выразительно и просто¹. Сомов пишет небольшую изысканную миниатюру, стилизуя образ Пушкина до пределов неузнаваемости. Энгр говорил в свое время, что всякий портрет должен в себя включать «нечто от карикатуры»; Сомов как бы следует этому мнению. Его «Пушкин» — это эстетски изысканный денди с невероятно взбитой прической, до предела изощренный и манерный. Мастерство акварельной техники здесь только усугубляет внутреннюю неправду.

Вопросам послеоктябрьской пушкинской художественной иконографии надо бы посвятить особое исследование. Почти каждый новый день приносит новые примеры увлечения образом любимого поэта. Юбилейные даты 1937 года ознаменованы целой серией картин на темы о Пушкине. Время для сколько-нибудь исчерпывающего охвата всего этого иконографического материала еще не настало; здесь можно только выделить примеры, имеющие принципиальное значение.

Советская живопись в годы до юбилея дала в «Пушкине» П. П. Кончаловского портретную картину необычайного интереса. Художник, как говорили, решил «перетропинить Тропинина». Пушкин у Кончаловского изобра-

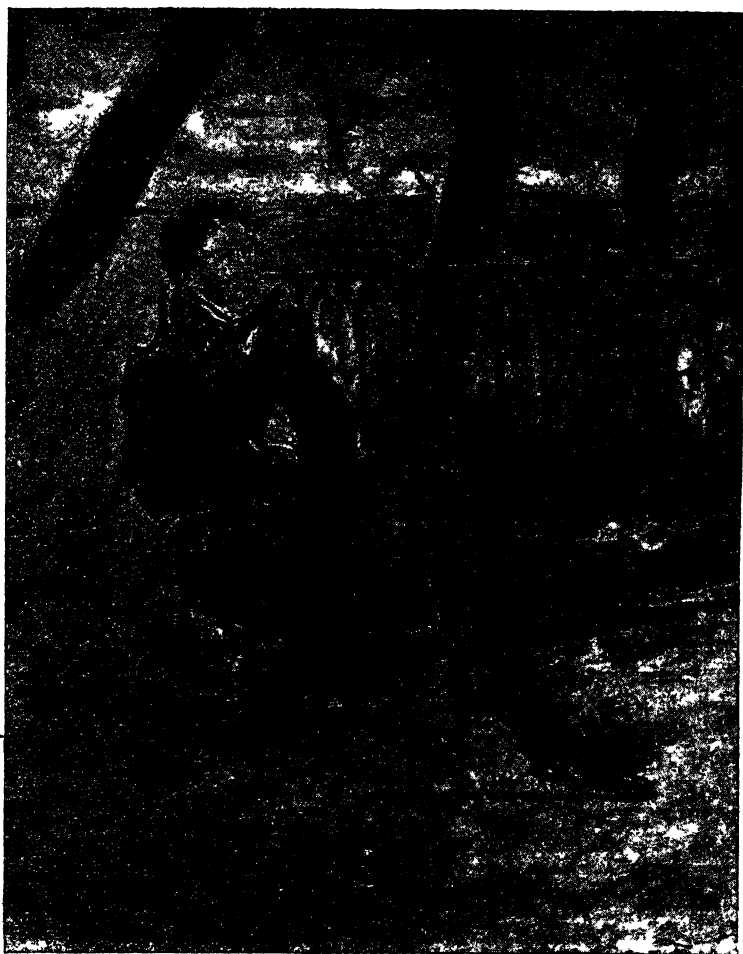
¹ Грабарь И. Э. («Серов», М. 1914, стр. 231) указывает на чрезвычайно строгое и даже предубежденное отношение Серова к данной работе.

жен вскочившим с постели в одной рубашке, «сочиняющим стихи», охваченным радостью творчества. Художник как бы стремился синтезировать черты и официального и интимного портрета. Но достиг ли он успеха? Живопись имеет определенные пределы в «интимизации» облика своих героев. Пушкин неодетый и чересчур «домашний» мало интересен. Нижнее белье Пушкина не помогает нам сосредоточить внимание на основных процессах его творчества. Художник ошибается, если думает, что он так приближает к нам Пушкина-человека. Но вместе с тем лицо Пушкина у Кончаловского живо и выразительно. Художник-реалист держится ближе к Тропинину, нежели к Кипренскому. Он хотел дать в своем портрете живописный эквивалент труда В. В. Вересаева: «Пушкин в жизни».

«Пушкин» Кончаловского — не единственный и не наиболее значительный из портретных образов великого поэта в советском искусстве. Бюст Пушкина работы В. Н. Домогацкого, выполненный также до юбилейных дат, представляется в художественной иконографии Пушкина примером совершенно противоположного подхода. «Пушкин» Домогацкого — это синтез многих прежних образов поэта и синтез очень большой силы. Поэт неспокоен и нервен, это — Пушкин стремления и порыва. В выражении его лица менее всего внутренней радости творчества.

Можно ли сказать, что в советском искусстве создан уже портрет Пушкина, который бы отразил наше понимание его искусства и его времени? Это должен быть правдивый, реалистический образ, потому что никакая иная эпоха не приближалась так близко к подлинному пониманию поэта, к настоящему точному знанию его времени, как наша. Портрет всегда и везде дает большее, нежели простое механическое отражение внешности определенного человека. Мы именно поэтому и говорим о портретном образе и отмечаем, что в создании портретного образа Пушкина советским искусством вложено много творческого труда.

Советская графика сделала это, может быть, больше других видов искусства. В гравюре на дереве мы имели за годы революции целый ряд портретов Пушкина. Их выполняли Масютин, Павлинов, Дмитриевский, Фаворский, Пискарев, Суворов, Константинов, Касиян, Н. А. Павлов, Аверин, Добронравов, И. Айзеншер, Сипин. В рисунке карандашом и пером образ Пушкина проходил перед советским зрителем в интерпретации Оболенской, Ульянова,



Серов В. А. А. С. Пушкин. 1899 г. Пера. Кисть

Кузьмина, Рерберга, Чернецова. Индивидуалистический в условный «Пушкин» Масютина, пишущий на свитке слова: «Ты сам свой высший суд»; монументальный черно-белый Пушкин Павлинова; сцены из жизни или быта Пушкина у тех же мастеров, А. А. Суворова и Н. И. Пискарева, «Пушкин с женою» Н. П. Ульянова, целая серия образов «Пушкина в жизни» у Н. В. Кузьмина, отправляющегося в своей графике исключительно от автопортретных рисунков самого Пушкина; молодой Пушкин в рисунках В. Чернецова и нашедший себе новую более строгую интерпретацию в рисунке и гравюре самого глубокого мастера советской графики, В. А. Фаворского — вот некоторый неполный перечень тех образов, которые мы находим в советской графике.

Смотром достижений нашего искусства стала Всесоюзная Пушкинская выставка 1937 г. Здесь мы можем дать не подробный анализ, а только краткий обзор ее образов — в том принципиальном плане, в котором нам хотелось бы выдержать всю нашу работу.

Скульптура подходила к образу Пушкина с двух сторон. Бюст — подобно упомянутой выше работе В. Н. Домогацкого — ставил перед художником проблему характеристики лица; эскизные фигуры памятника в противовес этому выдвигали задачу монументализации образа. Брошается сразу в глаза, что вся предшествующая иконография Пушкина не оставила нам ни одного подлинно монументального в этом смысле образа поэта. Скажем сразу же, что этот образ еще не найден. Статуя Меркулова, очень интересный эскиз памятника Пушкину Б. Д. Королева — это только первые шаги к монументальному «Пушкину», который мыслится величественным в простоте и ясности, не в эффектности и позе, и реализм которого не определен жанровой трактовкой костюма. Бюсты М. Л. Рындзюнской («Пушкин-мальчик», напоминающий гравюру Фаворского), Кудряшева, Гаврилова, Айзенштадта, Н. В. Крандиевской имеют каждый свои достоинства. Вместе с тем основным для нас является сейчас установление ряда пожеланий общего характера, вытекающих из всего сказанного выше.

Образ Пушкина должен быть правдив и прост. Первое, от чего следует предостеречь, это от излишней «героизации» или «театрализации» Пушкина. К великому сожалению, многое на выставке не было свободным от этого. С первым предостережением этим тесно связано и второе,

Образу Пушкина должна быть менее всего свойственна «эстетизация», нарядность, «прихорашивание». Этим грешили многие из ранних портретистов Пушкина. На Всесоюзной Пушкинской выставке были, к сожалению, и такие примеры. Пушкин «подслащенный» — это не наш, не советский Пушкин. И еще: «символизация» Пушкина, «повышение» его образа до каких-либо невероятных размеров и масштабов, то есть, по существу, идеализированный Пушкин нам тоже не нужен. И такой Пушкин встречался в портретах и картинах Всесоюзной выставки.

Вместе с тем материалы выставки указали еще на одну опасность. Образ Пушкина — великого народного поэта — заслонен у некоторых художников его бытом, костюмом, средой; Пушкина начинает как бы оттеснять «пушкинизм». Современные советские художники очень хорошо изучили эпоху поэта. Но не детали костюма и не точность воспроизведения аксессуаров окружения определяют правдивость портретного образа. «Пушкин с женою у зеркала» Н. П. Ульянова не так убедителен, как «Пушкин за рабочим столом» того же мастера. Попытка характеризовать поэтический подъем Пушкина, дать образное выражение состоянию «рождения поэм» противопоставляет внутреннюю правду образа внешней точности костюмного облика. Образ Пушкина, даваемый С. В. Герасимовым, в силу этого убедительнее, нежели тот, который воплощен А. М. Герасимовым. Выставка дала очень много удачных деталей, сберегла «повадку» Пушкина (статуэтка быстрого идущего Пушкина у В. В. Козлова), попыталась осветить ряд моментов биографии Пушкина (Пушкин в Каменке среди декабристов, Пушкин на Кавказе и др.). Но образ Пушкина все еще «задан» советскому искусству. В его создании принимают участие массы. Представители нашей самостоятельности, советские дети, художники колхозов, мастера братских республик нашего многонационального Союза — все вкладывают свою долю в создание образа великого народного поэта. Пушкина любят и знают все. Его иконография становится поэтому областью актуальной и интересной не только для специалистов.

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА

(Список составлен под редакцией проф. А. А. Сидорова сотрудницей Лит. музея М. Н. Задемиджо.)

I. Гравюра Е. Гейтмана; грав. пункт.; по грудь, $\frac{3}{4}$ влево. При 1-м изд. «Кавказского пленника», СПб, 1822.

Оригинал этой гравюры не установлен.

В настоящее время в Пушкинском Доме хранятся два предполагаемых «оригинала»: акварель, подписанная именем Соколова, и другая акварель, более старого происхождения, без подписи.

По этой гравюре: бюст раб. Веры Штейн; бронза.

Пушкинский Дом.

II. Портрет раб. В. А. Тропинина — холст, масло; по пояс; $\frac{3}{4}$ вправо; сидит, положив правую руку на стол; на большом пальце правой руки перстень, на указательном — кольцо; в халате с отложным расстегнутым воротником. 1827 г. Гос. Третьяковская галерея.

По этому оригиналу: 1) Офорт Рундальцова (1901, Соч. Пушкина в изд. Суворина). 2) Офорт Н. М. Чернышева (1913). 3) Гравюра на дереве Л. Серякова (Полевой. «История русской словесности», 1872); то же («Живописное обозрение» 1887). 4) Гравюра на дереве А. И. Усачева, 1922 г.

III. Этюд В. А. Тропинина к его же портрету 1827 г.; дерево, масло. По грудь; $\frac{3}{4}$ вправо. Гос. Третьяковская галерея.

IV. Рисунок В. А. Тропинина к тому же портрету; бумага, итальянский карандаш; на обороте схематический набросок того же портрета итальянским карандашом (с проработанной деталью драпировки). Гос. Третьяковская галерея.

V. Портрет, приписываемый В. А. Тропинину; бумага, акварель; по пояс, $\frac{3}{4}$ вправо. Правая рука лежит на столе. Принадлежность этого портрета Тропинину сомнительна. Гос. Исторический музей.

VI. Этюд маслом («грязиль»); по грудь; $\frac{3}{4}$ вправо; можно предполагать карандашный набросок В. А. Тропинина, по которому прошел маслом другой художник в совершенно чуждой Тропинину манере. Пушкинский Дом.

VII. Портрет раб. О. А. Кипренского; холст, масло; по пояс; $\frac{3}{4}$ вправо; на правом плече клетчатый плед; руки скрещены. 1827. Гос. Третьяковская галерея.

С него выполнены: рисунок Н. И. Уткина карандашом на тонкой бумаге для: 1) Гравюры резцом Н. И. Уткина, 1827 г.,

отличающейся от оригинала отсутствием рук, а также многими отступлениями в передаче черт лица и подробностями костюма (приложена к альманаху «Северные цветы» на 1828 г., ко 2-му изданию поэмы «Руслан и Людмила», СПб, 1828; к альманаху «Подснежник» на 1829 г.). 2) Гравюры на стали Н. И. Уткина 1838 г. (том I сочинений Пушкина, СПб, 1838), выполненной с большой близостью к оригиналу; гравюры на стали: 3) А. Е. Lemaître (1859). 4) F. Eisenhardt (1869). 5) На меди П. Константинова. 6) Офорт В. Матэ (1899). 7) Офорт М. Рундальцова (1902). 8) Гравюры на дереве: Даугеля (1874). 9) Неймана (1877). 10) С рис. Панова Паннемакера (1880). 11) В. Матэ (1881). 12) Иерике (1899). 13) Автолитография Кипренского (по сведениям В. Я. Адарюкова). 14) Литография Л. Безлюдного. 15) Кляндера (в подписи добавлено: «погас огонь на алтаре»). 16) Шертле. 17) Калашникова и многие другие.

VIII. Портрет раб. Ж. Вивьена; карандаш; по грудь, $\frac{3}{4}$ вправо, 1826. Пушкинский Дом и Гос. Литературный музей.

IX. Портрет раб. В. М. Ваньковича; карандаш, ниже колен; $\frac{3}{4}$ влево; сидит под деревом у фонтана со шляпой в руке. 1827. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.

X. Автолитография Г. Гиппиуса; по грудь; $\frac{3}{4}$ вправо, 1828.

XI. А. С. Пушкин с Онегиным на набережной Невы. Стоит, прислонившись спиной к парапету. С рис. А. Нотбека гравировал Е. Гейтман («Невский альманах» на 1829 г.). Оригинал проектанаброска для этой гравюры, сделанный собственноручно А. С. Пушкиным, хранится во Всесоюзной Библиотеке им. В. И. Ленина.

Редкая литография с этого рисунка хранится в последней квартире А. С. Пушкина в Ленинграде.

XII. А. С. Пушкин в имении кн. Юсупова Архангельском; рис. Н. де Куртейля, сепия, 1830. Рядом с А. С. Пушкиным П. А. Вяземский («Лит. насл.», т. 16—18. «Пушкин», М., 1936).

XIII. А. С. Пушкин на Невском; рис. свинцовым карандашом неизвестного художника из альбома Челищева. 1830—1831. На заднем плане фигура графа Хвостова. Под рисунком подпись: «Пушкин и граф Хвостов», а сверху: «Невский проспект». Пушкинский Дом.

XIV. А. С. Пушкин в группе с писателями Н. И. Гнедичем, В. А. Жуковским, И. А. Крыловым. В картине Г. Г. Чернецова «Парад на Марсовом поле». Масло; в 1832 г. Все в рост, в цилиндрах. Гос. Русский музей в Ленинграде.

По этой картине: литография в контурах Чернецова, изданная Прево в 30-х гг.; литография в изд. «Русский художественный листок», 1861, № 32.

XV. А. С. Пушкин, Н. И. Гнедич, В. А. Жуковский и И. А. Крылов на пристани в Летнем саду или на Большом озере в Царском Селе, в рост, в цилиндрах.

Этюд маслом Г. Г. Чернецова к его картине «Парад на Марсовом поле». 1832. Гос. Третьяковская галерея.

XVI. А. С. Пушкин в той же позе и в том же костюме, что и на предыдущих изображениях, рисунок Г. Г. Чернецова. Свинцовый карандаш. Гос. Русский музей.

XVII. Портрет маслом Г. Г. Чернецова: А. С. Пушкин у Фонтана Слез в Бахчисарайском дворце; фигура А. С. Пушкина вполне тождественна с изображениями его Чернецовым в 1832 г. (1837 г.).

XVIII. А. С. Пушкин в группе писателей на обеде у

Смирдина. С рис. А. Брюлова гравировал С. Галактионов. Кроме А. С. Пушкина, изображены: И. А. Крылов, Д. И. Хвостов, Н. И. Греч, А. А. Шаховской, Ф. В. Булгарин, А. Ф. Смирдин и другие, лица которых не видны. Виньетка к первому выпуску сборника «Новоселье». 1833 г.

XIX. А. С. Пушкин в книжной лавке Смирдина. С рисунка А. П. Сапожникова гравировал С. Галактионов. А. С. Пушкин разговаривает с П. А. Вяземским. Далее приказчик Ножевщиков, Смирдин, Сенковский, приказчик Цветков и публика. Виньетка ко 2-му выпуску сборника «Новоселье». 1834 г.

XX. Портрет работы П. Ф. Соколова; акварель; по поясу; $\frac{3}{4}$ вправо. Сидит со скрещенными руками. 1830. Гос. Лит. музей, вторая авторская акварель в Пушкинском Доме.

С него: литография Шертле (Портретная и Биографическая галерея словесности, наук, художеств и искусства в России. СПб, 1841). Гравюра на стали пунктиром и резцом. В изд. Мейера: «Conversations-Lexikon».

XXI. Портрет, рисованный и гравированный Томасом Райтом; гравюра на стали (пунктиром); до плеч; $\frac{3}{4}$ вправо. 1836. (Собр. сочинений Пушкина, изд. 1859).

С него: гравюра резцом А. Lamotte («Капитанская дочка», изд. Готье), гравюры на дереве: А. Даугеля (1874); с перерисовки Панова Паннемакера (1890) и другие; литография в изд. Мюнстера, СПб. (Ошибочно приписана: «Дж. Дау в рисунке Бореля».)

XXII. А. С. Пушкин в группе с писателями на картине «Субботнее собрание у Жуковского». Работа неизвестного художника. Масло. Кроме А. С. Пушкина, изображены: И. А. Крылов, В. Ф. Одоевский, Н. В. Гоголь, А. В. Кольцов, В. А. Жуковский, П. А. Плетнев, В. А. Перовский, М. Ю. Виельгорский, Ф. Ф. Вигель, А. Н. Карамзин. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.

XXIII. А. С. Пушкин в группе на картине «Встреча нового года у Одоевского». Рис. карандашом неизвестного художника. Ленинградская Публичная библиотека.

XXIV. А. С. Пушкин, портрет, в рост, $\frac{1}{2}$ вправо. Сидит на камне, в роще, под деревом, прислонившись к нему спиной. Руки скрещены; в правой руке книга. Масло, неизвестного художника. Пушкинский Дом.

ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА НА СМЕРТНОМ ОДРЕ

1. Пушкин в гробу. Рис. А. П. Мокрицкого. Свинцовый карандаш. 29/I 1837 г. Пушкинский Дом.
2. Пушкин в гробу. Рис. Ф. А. Бруни. Карандаш. 30/I 1837 г. С него: автолитография Бруни 1837 г.
3. Пушкин в гробу. Масло А. А. Козлова. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина.
4. Пушкин в гробу. Рис. А. А. Козлова. Тушь, черный и белый карандаш. 30/I 1837 г. Пушкинский Дом.
5. Пушкин в гробу. Рис. В. А. Жуковского. Карандаш. 1837 г. Пушкинский Дом.
6. Мертвый Пушкин. Рис. А. И. Струговщикова. Карандаш; собственность В. А. Десницкого в Ленинграде.
7. Маска с мертвого Пушкина. Раб. С. И. Гальберга.

8. Рисунок Э. Жуковской с маски работы Палацци. Карандаш. 1837 г.

С него: литография 1837 г.

9. Литография Н. Герардова с маски, принадлежавшей секунданту Пушкина Данзасу.

10. Рисунок А. В. Малиновского с той же маски. Карандаш. 1880.

ПОСМЕРТНЫЕ ПОРТРЕТЫ А. С. ПУШКИНА

I. Так называемый лицейский портрет; до плеч, $\frac{3}{4}$ вправо. Считалось, что он был написан в 1817 г. В настоящее время установлено, что этот портрет написан значительно позднее и не с натуры. Оригинал утрачен.

С него: 1) Офорт М. Рундальцова. 2) Офорт Н. Д. Чечулина. 3) Офорт Е. Ф. Клемм.

II. Бюст раб. С. И. Гальберга; гипс; по грудь; прямоличный. 1837. Гос. Русск. музей и Пушкинский Дом.

III. Бюст раб. И. П. Витали; мрамор; по грудь; $\frac{3}{4}$ вправо, голову обвивает лавровый венок, сделанный из одной ветки, связанной на затылке длинной лентой, концы которой спускаются на плечи. 1837 г. Пушкинский Дом.

IV. Литография Р. Коношенко; по грудь; $\frac{3}{4}$ вправо; наверху месяц и женская фигура, несущая лиру в облаках. 1837 г. Воспроизведено в книге: «А. С. Пушкин». Изд. «Русского библиофила». СПб, 1911. Экземпляр с подписью цензора хранится в Пушкинском Доме.

V. Статуэтка раб. А. И. Теребенева; воск, в рост; со скрещенными руками, с опущенной головой. 1837 г. Всесоюзная Библиотека им. В. И. Ленина. Эта статуэтка в гипсе проработана автором и носит его печать (Пушкинский Дом и Гос. Лит. музей); имеется отлив из чугуна (Гос. Русский музей).

VI. Бюст его же работы; бронза; Гос. Лит. музей и Пушкинский Дом.

VII. Портрет раб. К. П. Мазера; масло; в рост; $\frac{3}{4}$ вправо, полулежит на диване, с книгой на коленях; в клетчатом халате с расстегнутым воротником. 1839. Гос. Лит. музей.

С него: гравюра на дереве; до плеч; $\frac{3}{4}$ вправо (Биографическая библиотека Ф. Павленкова. А. С. Пушкин. Биографический очерк Скабичевского. СПб, 1891, 1897, 1910).

VIII. Портрет раб. И. Линева; масло; по грудь; $\frac{3}{4}$ влево. (1836?) Написан с посмертной маски(?).

С него: хромо-литография («Собр. соч. А. С. Пушкина. Изд. Брокгауза, т. IV).

IX. Бюст раб. Н. А. Рамазанова; мрамор, 1860-е гг. Гос. Третьяковская галерея

X. Гравюра по способу Колласа, с барельефа, вылепленного Крынским; одна голова, почти в натуральную величину; $\frac{3}{4}$ влево. 1876.

XI. Офорт Л. Е. Дмитриева-Кавказского; по грудь; прямоличный. С посмертной маски. Слева. 1880.

XII. Офорт Е. П. Тевяшова; по грудь; $\frac{1}{2}$ влево.

XIII. Литография Г. Ко-ва; в рост; $\frac{3}{4}$ вправо; в накиннутой на правое плечо шубе; над головой рука держит венок; надпись: «Венок бессмертной славы великому поэту русскому». 1887 г.

XIV. Портрет раб. В. А. Серова; карандаш, тушь, белила, акварель; в рост; $\frac{3}{4}$ вправо. Сидит на чугунной скамье в парке, облокотясь правой рукой на ручку скамьи. 1899. Иллюстрация для юбилейного издания Сочинений Пушкина П. П. Кончаловского. 1899 г. Гос. Третьяковская галерея.

XV. Портрет раб. К. А. Сомова; акварель, белила; в полроста; $\frac{3}{4}$ влево; стоит перед конторкою, на которой лежит рукопись; в правой руке держит гусиное перо. 1899. (Соч. Пушкина в изд. Кончаловского). Гос. Третьяковская галерея.

XVI. Портрет работы К. А. Коровина; масло; в рост; $\frac{3}{4}$ влево; стоит на борту корабля в плаще и в шляпе. 1899. (Соч. Пушкина в изд. Кончаловского.) Собственность А. А. Сидорова.

XVII. А. С. Пушкин, рис. Ф. Райляна; до плеч; $\frac{3}{4}$ вправо; 1899.

XVIII. Портрет раб. И. Е. Репина. А. С. Пушкин на набережной Невы. Масло; в рост; $\frac{3}{4}$ вправо; стоит, опершись правой рукой на палку; в левой держит цилиндр. 1897—1911. Гос. Русский музей. Воспроизв. в Соч. Пушкина, изд. Брокгауза, т. VI.

XIX. Скульптура Л. А. Беренштама; в рост. Была выставлена в 1912 г. в салоне французских художников в Париже.

XX. Портрет раб. В. Е. Маковского; карандаш; по грудь; $\frac{3}{4}$ влево. 1913. Институт Мировой литературы.

XXI. Бюст раб. П. П. Трубецкого; $\frac{3}{4}$ вправо; бронза, 1899. Гос. Русский музей.

XXII. Бюст раб. Л. В. Шервуда; гипс. Пушкинский Дом.

XXIII. Бюст раб. И. Я. Гинцбурга; гипс. Пушкинский Дом.

XXIV. Силуэты В. В. Гельмерсена из серии к роману «Евгений Онегин». Гос. Лит. музей.

КАРТИНЫ ИЗ ЖИЗНИ ПУШКИНА

1. Встреча Пушкина с телом А. С. Грибоедова, акварель П. Ф. Бореля, Пушкинский Дом.

2. Кольцов у Пушкина, рис. П. Ф. Бореля («Нива», 1892 г.).

3. Смертельно раненного Пушкина вносят в его квартиру, акварель П. Ф. Бореля, Пушкинский Дом.

4. Поездик Пушкина с бароном Геккерном-Дантесом 27 января 1837 г.; масло, раб. ак. А. Волкова.

5. Перевоз тела Пушкина в Святые Горы; масло. А. А. Наумова.

6. У лукоморья, рис. И. Н. Крамского; сепия и белила. 1879 г. Гос. Третьяковская галерея.

7. Дуэль. Масло, раб. К. И. Чичагова. 1880 г. (альбом «Нивы»).

8. Дуэль Пушкина с Дантесом; масло, раб. А. А. Наумова. 1884. Пушкинский Дом.

9. Дуэль А. С. Пушкина с Дантесом, рис. В. А. Федорова.

10. Мицкевич в салоне кн. Волконской, раб. Г. Г. Мясоедова. Масло; среди слушающих декламацию Мицкевича А. С. Пушкин, П. Я. Чаадаев, Д. В. Веневитинов, И. А. Вяземский. Пушкинский Дом. 1899.

11. Пушкину Гоголя, рис. М. П. Клодта («Нива», 1880-е гг.).

12. Пущан у Пушкина в Михайловском, раб. Н. Н. Ге; масло. Гос. Русский музей. Авторская копия. Оригинал в Харькове.

13. Пушкин в деревне, верхом, рис. В. А. Серова (Все-союзная Пушкинская выставка, 1937).

14. Пушкин у Бахчисарайского фонтана, рис. В. Я. Су-реньянца («Бахчисарайский фонтан», 1899 г., под ред. Ефремова).

15. Пушкин в Бахчисарае, рис. его же (воспроизведен там же).

16. Дуэль Пушкина с Дантесом, рис. П. П. Соколова; карандаш, 1880, Пушкинский Дом.

17. Пушкин на лицейском акте, раб. И. Е. Репина; масло, 1911, Пушкинский Дом.

18. Пушкин и Брюллов, рисунок И. Е. Репина; тушь, 1912. Вариант: Пушкин спрашивает у Брюллова рисунок. Гос. Русский музей.

19. Пушкин на набережной Невы, акварель А. Н. Бенуа, 1924. Гос. Лит. музей.

20. Пушкин на мосту, рис. Д. Н. Кардовского. Все-союзная Пушкинская выставка, 1937.

21. Пушкин на берегу моря («Прощай, свободная стихия!»), раб. И. К. Айвазовского и И. Е. Репина. Масло. Акад. Театр драмы в Ленинграде.

22. Пушкин на берегу моря, карт. И. К. Айвазовского и И. Е. Репина. Масло, 1897. Одесский музей.

23. Пушкин у скал Аю-Дага, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

24. Пушкин с Раевскими на южном берегу Крыма, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

25. Пушкин на Урсufe, раб. И. К. Айвазовского. Масло.

26. Пушкин у Гурзуфских скал, раб. И. К. Айвазов-ского. Масло. Феодосийский музей.

27. Пушкин на вершине Ай-Петри при восходе солнца. Раб. И. К. Айвазовского. Масло.

МОДЕЛИ ПАМЯТНИКОВ

Н. А. Лаврецкого и Л. Бахмана. 1860.

С нее литография, приложенная к «Материалам для биографии А. С. Пушкина» Анненкова.

Модель архитектора Шредера. 1862. М.

Модель Н. С. Пименова. 60-е гг.

Статуя работы П. П. Забелло. 70-е гг.

Модель Антокольского. 1875 г.

Модель Опекушина. 1875 г. (Памятник в Москве.)

Статуя Р. Р. Баха.

Деталь памятника тысячелетия Руси Н. Климовского (в Новго-роде).

Кроме указанных в тексте гравюр и литографий, существует очень много воспроизведений, опубликованных в иллюстрированных изданиях, — гравюр, литографий, полиграфических репродукций и др. полиграфических репродукций. Все эти воспроизведения в основном повторяют основные типы, указанные в тексте.

Огромная популярность Пушкина вызвала воспроизведение его портретов на всевозможных предметах быта: почтовой бумаге (рисунки Максимова), календарях, конфетных коробках и обертках, печенье-ях и т. д.

«Пушкин в изображениях советских художников» — эта тема требует особого учета; Всесоюзная выставка Пушкина 1937 г. уже одна дала нескончаемое множество опытов. Пушкина изображали советские живописцы: П. П. Кончаловский, В. Е. Савинский, Г. К. Савицкий, А. А. Горбов, Н. И. Шестопалов, Азовский, П. П. Соколов-Скаля, Г. Ахвердов, О. Л. Делла-Вос Кардовская, А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, М. З. Шерман, В. С. Сварог, К. С. Петров-Водкин, Ю. Л. Оболенская и др.; скульпторы: В. Н. Домогацкий, Кудряшов, Э. Блох, Иванов, Б. Д. Королев, С. Д. Меркуров, Н. В. Крандиевская, М. Л. Рындзюнская, М. Л. Гаврилов, В. В. Козлов, А. А. Суворов и др.; граверы и литографы: Будогосский, А. Д. Гончаров, Г. А. Ечеистов, С. М. Мочалов, П. Я. Павлинов, Н. А. Павлов, Н. И. Пискарев, М. И. Поляков, А. А. Суворов, Л. С. Хижинский, Ф. Константинов, В. А. Фаворский, В. И. Касиян, В. Аверин, М. Добронравов, П. Сипин и др.; в рисунке: Н. П. Ульянов, Б. М. Кустодиев, Н. В. Кузьмин, Н. Н. Вышеславцев и др. Еще новую тему могли бы представить образы Пушкина в самодеятельном и детском творчестве.

Автор хотел бы оговорить, что не имел, к сожалению, возможности в данной работе считаться с теми новыми изданиями на тему «Пушкин и искусство», которые вышли во время печатания сборника. Многие интересные данные (напр., о портрете Пушкина работы Дау) не меняют, впрочем, основных мнений автора. Автор также считает нужным указать, что почти все перечисленные в списке оригинальные портреты А. С. Пушкина принадлежат в настоящее время Гос. Музею А. С. Пушкина.

Редактор С. Белевицкий. Тираж 3000. Подписано в печать 6 марта 1941 года. А-27270.
24 печатных листа. 22,00 авт. листов. В 1 печ. листе 38608 знаков.

Цена в переплете 12 р.

17-я фабрика нац. книги Огиза РСФСР треста „Полиграфкнига“.
Москва, Шлюзовая наб., д. 10. № зак. 2783.

ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
27	9 сн.	меч	„меч
163	14 св.	Мелькали селы; здесь и там	Мелькали селы здесь и там,
233	10 сн.	стиха“.	стиха“).