

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

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

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник
научных трудов

Ленинград
1986

Печатается по решению кафедры литературы
ЛГПИ им. С. М. Кирова и РИСа ЛГПИ им. А. И.
Герцена.

Редакционная коллегия:

ответственный редактор канд. филологических наук Питолина Н. В., доцент, канд. филологических наук Слина Э. В., канд. филологических наук Вершинина Н. Л., Разумовская А. Г.

Рецензенты: Прозоров Ю. М., канд. филологических наук (ЛГПИ им. А. И. Герцена); Викторovich В. А., канд. филологических наук (Коломенский пединститут); Маймин Е. А., профессор, доктор филологических наук (ЛГПИ).

© Ленинградский ордена Трудового Красного
Знамени государственный педагогический институт
имени А. И. Герцена (ЛГПИ им. А. И. Герцена),
1986 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Слинина Э. В. Повесть А. С. Пушкина «Цезарь путешествовал...» /соотношение поэзии и прозы/	5
Слинина Э. В. Тема судьбы в лирике А. С. Пушкина 20—30-х гг	13
Соколова К. И. Два стихотворения А. С. Пушкина 1832 года /«Красавица» и «К***»/	24
Вершинина Н. Л. Лирическая поэзия 1760-х годов и ранний Пушкин	31
Дмитриева Е. Е. Поэтика французских писем Пушкина	45
Лысенкова Е. И. О проблеме трагического характера в драматическом фрагменте Шиллера «Деметриус» и трагедии Пушкина «Борис Годунов»	59
Крыстева Д. Н. «Эпический характер» темы Петра I и поиски А. С. Пушкина в ее художественном осмыслении	70
Квасов Д. Д. Письма Пушкина к А. О. Ишимовой	78
Голицына В. Н. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции	86
Мусатов В. В. Об одном пушкинском сюжете в «диалоге» М. Цветаевой и О. Мандельштама 10-х годов	103
Питолина Н. В. Шевырев о Пушкине	112
Ширинкин В. И. А. С. Пушкин и судьбы русской литературной критики 1820—1830-х годов /Заметка «О критике»/	123
Полковникова И. В. Восприятие лирики А. С. Пушкина в 7 классе	130
Гольшева А. И. Американская пушкиниана 70-х и начала 80-х гг.	141
Маймин Е. А. Борис Викторович Томашевский /Очерк-воспоминание/	155

ПОВЕСТЬ А. С. ПУШКИНА «ЦЕЗАРЬ ПУТЕШЕСТВОВАЛ...» (соотношение поэзии и прозы)

В «суровой» прозе Пушкина никогда нет ни холодности, ни сухости: живая, гибкая интонация при почти фантастической простоте и лаконизме пушкинской речи содержит в себе некоторую вечную загадку. В одном прозаическом тексте Пушкина сочетаются юмор, остроумие, интимность беседы с читателем и благородная эпическая простота и строгость.

Прозу Пушкина мы читаем иногда как дневниковую запись или как письмо другу: многое автор не объясняет, словно рассчитывает на нашу посвященность в детали времени, быта, отношений. И все перечисленные свойства не отменяют ясности мысли автора. В сдержанно-лаконичной прозе Пушкина мы воспринимаем личность автора с не меньшей яркостью, чем в его лирических стихах. При этом остается очевидной истина, что проза и поэзия у Пушкина противопоставлены.

Когда мы читаем пушкинские прозаические параллели к его же стихам, нас, при известной «разности» прозы и стихов, поражает не столь разность, сколько поэтическая выразительность прозаической речи, — не менее сильная, чем в стихах. Это особенно ясно, когда читаешь, к примеру, прозаический план стихотворения «Prologue», стихотворения, которое Пушкиным написано не было. Замысел был связан с воспоминаниями о лицее, друзьях, о Дельвиге. Прозаический план начат фразой: «Я посетил твою могилу, но там тесно»¹.

Достаточно этого примера, чтобы понять: проза Пушкина обладает не меньшей экспрессивной силой, чем стихи. Нередко думают, что стихотворная речь более многозначна, чем проза, и потому стихи выразительнее или даже глубже прозы. Но творчество Пушкина опровергает и это представление.

Есть одна как будто чисто внешняя особенность пушкинской прозы, которая, конечно, определяет и многие ее внутренние свой-

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т., М. 1963, т. 3, с. 396. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

ства: в прозу часто включены отрывки из стихов и законченные стихотворные тексты.

Пушкин чаще всего мотивирует включение стихов в прозу тем, что автор текста (рассказчик, повествователь) или сам поэт, или пристрастен к поэзии и литературе. Если речь идет об автобиографической прозе, то включение стихов не мотивируется. Так в «Отрывке из письма к Д.» автор признается, что он «думал стихами» (VI, 634). Но у Пушкина большая часть прозы не автобиографична. В роли рассказчика-«поэта» часто оказывается персонаж, значительно более отодвинутый от автора, чем в автобиографической прозе. Так, к примеру, обстоит дело в повести «Египетские ночи», в «Романе в письмах». Пишет стихи даже Петр Гринев, пытался писать их И. П. Белкин. Ситуация, каждый раз неповторимо своеобразная, повторяется: один из героев пушкинской прозы оказывается поэтом. Это позволяет автору объединить стихи и прозу в рамках одного художественного текста и убедительно мотивировать такое единство.

Именно такой случай представляет собой «Повесть из римской жизни» («Цезарь путешествовал...»). Повесть не закончена, точнее, только начата, сохранились три небольшие главы и планы к повести. Существующий текст (1833—1835 гг.) не дает оснований для выводов сколько-нибудь окончательных. И все же о повести следует говорить как о художественном явлении: в прозе Пушкина даже в отрывках заметна характерная для него завершенность отдельных частей.

В текст существующих трех глав повести входят три стихотворения: два перевода из Анакреона и перевод оды Горация. Как всегда у Пушкина, переводы носят свободный, «вольный» характер.

Сюжетная основа повести, как считает Б. В. Томашевский, заимствована из «Анналов» Тацита. Повесть посвящена последним дням жизни римского поэта Петрония, автора «Сатирикона». Пушкин читал «Анналы» Тацита еще в 1825 г. и написал замечания к ним. В замечаниях к «Анналам» эпизод с Петронием не был отражен: Пушкина в это время больше интересовал Тиберий, в характере которого он сам и его друзья (Дельвиг) видели параллель Александру I.

Обратившись к Тациту спустя 8 лет, Пушкин меньше всего интересуется аллюзиями. Над применениями к современности он всегда иронизировал и считал их вообще недостойными писателя². Пушкину более близок и интересен писатель, который способен «совершенно переселиться в век, им изображаемый» (VII, 75).

О римском поэте в повести Пушкина рассказывает молодой друг Петрония, очевидно, тоже поэт: он любит поэзию и переводит Анакреона. Рассказчик — человек того же времени и той же сре-

² См., например, его размышления о французских драматургах, в том числе о Расине (VII, 75—76).

ды. Это придает повествованию естественность, свободу и отчасти мотивирует краткость и динамизм речи — рассказчик многое не считает нужным объяснять.

В повести создана атмосфера античности, такая, какой ее чувствовал автор, «переселившийся» в изображаемую эпоху. Герои Пушкина свободны от применений к современности. Между тем Петроний в повести — это пушкинский поэт Петроний, мы имеем дело с пушкинским осмыслением исторических фактов, подсказанных «Анналами» Тацита.

В своем видении Петрония Пушкин многое сохраняет от Тацита. Сохранен прежде всего трагически высокий колорит, характерный для «Анналов». Проза Пушкина, с ее динамизмом и лаконичностью, выразительно передает патетические моменты поведения людей в эпоху античности, картины, которые и у Тацита переданы очень сильно.

И все же Пушкин следует Тациту не во всем. Историк пишет, что, расставаясь с жизнью, разговаривая с друзьями, Петроний «не касался важных предметов» и «избегал всего, чем мог бы способствовать прославлению непоколебимости своего духа»³.

Друзья его также избегали серьезных тем. У Тацита при этом совсем не затронута область, которая очень интересовала Пушкина — о поэтическом творчестве Петрония и об отношении его к поэзии.

У Пушкина Петроний, охарактеризованный его искренне любящим другом, представлен как один из лучших людей своего времени, один из самых незаурядных. Он «... любил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения и сам писал стихи не хуже Катулла» (У1, 612). В третьей главе, когда Петроний беседует с другом, они говорят об очень важных вещах. Разговор начинается с легких стихов Анакреона, но быстро переключается на серьезную тему. Друг Петрония читает стихи Анакреона о смерти, и Петроний говорит: «Когда читаю подобные стихотворения <...>, мне всегда любопытно знать, как умерли те, которые так сильно были поражены мыслию о смерти» (У1, 613). Далее тема беседы еще более углубляется, и поэты говорят о внутреннем смысле оды Горация.

Герои Пушкина, вопреки Тациту, говорят именно о предметах важных и серьезных. Они говорят о смерти, о поэтах, о сущности внутренней жизни поэта, о том, насколько мысль и чувство в стихах поэта соответствует действительному состоянию его души, характеру и уровню его духовной жизни. И в диалоге двух поэтов решающую роль играют стихи.

Оду Анакреона рассказчик переводит и записывает, оставшись один, в саду — после известия о решении Нерона. Потрясенный неизбежностью гибели блестящего человека и поэта, любимого друга, он переводит стихи сначала только для того, «чтобы развлечь как-нибудь печальные мысли».

³ Корнелий Тацит. *Анналы*. Сочинения: В 2-х т. — Л., 1969, т. 1, с. 320.

Поседали, поредели
Кудри, честь главы моей,
Зубы в деснах ослабели
И потух огонь очей.
Сладкой жизни мне не много
Провожать осталось дней.
Парка счет ведет им строго,
Тартар тени ждет моей. —
Страшен хлад подземна свода,
Вход в него для всех открыт,
Из него же нет исхода...
Всяк сойдет — и там забыт. (VI, 612).

В тот же день, вечером он встречается с Петронием в библиотеке. Петроний шутливо читает ему стихи Анакреона о счастье влюбленных, но шутка не удастся, потому что друг показывает Петронию свой перевод. «Облако задумчивости прошло по его лицу и тотчас рассеялось», — замечает рассказчик (VI, 613).

Стихи играют роль реплик в разговоре двух людей, понимающих друг друга по выражению глаз, по жестам, с полуслова. Стихи далее становятся и темой их беседы: герои говорят о содержании, о смысле стихов. И сами стихи, и размышления о них говорят о внутреннем мире героев, об их отношении к жизни, а к этим героям у автора особенный интерес. Особенный потому, что оба героя — поэты, и потому, что один из них обречен: Петроний должен, по воле цезаря, покончить с собой.

Герои Пушкина естественны и просты даже в исключительных ситуациях. Пушкин говорил о героях В. Скотта: «... в их речах нет приподнятости, театральности, даже в торжественных случаях, так как величественное для них обычно» (VII, 750, подлинник по-французски). Пушкин видел в Петронии великий характер, а великий характер, по его мнению, должен быть «всегда откровенным» (VII, 60). Величие характера Петрония раскрыто уже в первых главах пушкинской повести.

Из сохранившихся планов повести и из «Анналов» Тацита мы знаем, что Петроний сам изберет себе «род смерти» и будет приоткрывать ее приход, перевязывая вены. При этом он будет беседовать с друзьями и продиктует «Сатирикон».

В пушкинской повести этих эпизодов еще нет. Но личность Петрония во многом прояснена — и не только потому, что о нем с любовью и восхищением говорит рассказчик. Петроний ясен в поступке, в жесте, в слове, в умении держать себя, в тонкой иронии его речи. Петроний проявляет себя еще и в стихах, которые читает.

Дело не в том, что стихи непосредственно раскрывают его душевное состояние. Напротив, стихи в устах Петрония, если учесть ситуацию, меньше всего соответствуют драматизму момента. Петроний сначала подшучивает над своим другом — стихами Анакреона:

Узнают коней ретивых
По их выжженным таврам,
Узнают парфян кичливых
По высоким клобукам.
Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам. (У1, 613)

Петроний шутит — и это значит, что он ни на минуту не теряет самообладания. Прочитав оду, переведенную другом, он лишь на мгновение связывает ее смысл с самим собой, но быстро переходит к свободному размышлению о том, насколько стихи отражают личность поэта. Рассказчик говорит о Петронии: «Чувства его дремали, притупленные привычкою, но ум его хранил удивительную свежесть» (У1, 612).

Для героев Пушкина стихи Горация и Анакреона — это прежде всего предмет искусства, явление, которое может быть воспринято, оценено, даже изучено. Но герои повести Пушкина еще и живут в атмосфере стихов, общаются друг с другом стихами, для них это особый способ изъясняться.

Друг Петрония не говорит ему о своем сочувствии, о своем потрясении случившимся, не говорит ни одним словом. Но он показывает Петронию стихи, в которых есть строки о смерти: «Страшен хлад подземна свода»..., «...Тартар тени ждет моей...». Стихи выполняют роль развернутой метафоры для обозначения настоящего; здесь стихи — боковой и более сильный, иносказательный способ говорить о настоящем. То, что стихи Анакреона говорят о смерти естественной — о старости и об ожидаемой поэтому смерти — еще более усиливает эффект. Петроний не стар, и смерть ему предстоит насильственная. Насилие, клевета, невозможность защищаться перед цезарем — все это настоящее Петрония. И печальные, спокойно-созерцательные стихи Анакреона получили в контексте повести новый, остро драматический смысл. Сам прозаический контекст в этих условиях стал уникальным комментарием к стихам. Стихи и проза взаимно комментируют друг друга, создавая выразительный, трагический по смыслу художественный сплав.

Далее Петроний рассуждает о Горации, поэте и воине. Ода Горация включена в повесть с естественной мотивировкой, естественной и очень важной для Пушкина. Петроний ставит себе и другу вопрос, который не мог бы обсуждаться героем «Анналов», отказавшимся от серьезных тем. Пушкинский Петроний говорит: «...мне всегда любопытно знать, как умерли те, которые так сильно были поражены мыслию о смерти. Анакреон уверяет, что Тартар его ужасает, но не верю ему, так же как не верю трусости Горация. Вы знаете оду его?» (У1, 613).

Ставится два вопроса: 1) соответствуют ли стихи подлинным мыслям автора, нет ли в них условности и 2) «как умерли те, которые были сильно поражены мыслию о смерти». Для Петрония ответы содержатся уже в самих вопросах, но аргументы для отве-

та он ищет в стихах. Герой Пушкина верит в то, что поэты должны быть мужественны, что в поэте достоинство человека выражено, может быть, сильнее, чем у всех. Между тем стихи не всегда прямо выражают то, чем живет поэт. Ода Горация — тому доказательство. Признание Горация в трусости не могло быть искренним, считает Петроний. «Хитрый стихотворец хотел рассмешить Августа и Мecenата своею трусостью, чтоб не напомнить им о сподвижнике Кассия и Брута» (У1, 614). Гораций, сподвижник Кассия и Брута, более искренен, по мнению Петрония, когда восклицает: «Красно и сладостно паденье за отчизну»... (У1, 614). Таковы мысли Петрония. Далее повесть обрывается.

Стихи Горация и Анакреона и мысли Петрония по поводу этих стихов находятся в прямой или косвенной связи с тем, что случилось с Петронием, с тем, что теперь его ожидает. Перед пушкинским героем стоит вопрос о том, как встретить смерть, как прожить с достоинством последние дни и часы. В стихах Анакреона и Горация он ищет нравственную опору, подтверждение своего образа мыслей и своих жизненных принципов. Остроумная и точная, внешне очень объективная, но в действительности очень пристрастная трактовка чужих стихов устами поэта Петрония раскрывает яркую личность героя античности, такого, каким хотел его видеть Пушкин.

Петроний ведет себя с таким достоинством и естественным величием, словно смерть его не касается. Если он говорит о смерти, то без суеты и страха, эпически спокойно. Во всем этом выражена его внутренняя свобода. В пушкинском Петронии такая одухотворенность личности, которая позволяет человеку переживать каждое мгновение жизни с наибольшей полнотой. Перед лицом смерти все высшие возможности такой личности концентрируются и проявляются с наибольшей ясностью.

Герой Пушкина — поэт, оказавшийся в исключительной ситуации, в решительный момент жизни. Пушкин заметил однажды, что поэт интересен нам «во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души» (УП, 434). В «Повести из римской жизни» исследуется состояние души поэта в крайней, исключительной ситуации. Пушкин рассматривает внутренний мир Петрония настолько пристрастно, словно речь идет о нем самом. Гоголь говорил о творчестве Пушкина: «... между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого незримо»⁴.

Герой Пушкина оказался во власти необходимости и должен умереть: цезарь «повелел» Петронию, и его повеление ничем не мотивировано. У Тацита хотя бы некоторые мотивировки есть, он объясняет, кто оклеветал Петрония, кто составил донос, кто сообщил его цезарю. У Пушкина цезарь и смерть синонимичны, а для смерти мотивировки не нужны. У Тацита сказано, к примеру, что

⁴ Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность. В кн.: Гоголь Н. В. Избранные статьи. М., 1980, с. 170—171.

Петроний «лишается возможности защищаться»⁵. Пушкин показывает, что Петроний и не думает защищаться перед цезарем. Он держится спокойно: «Мы были поражены ужасом. Один Петроний равнодушно выслушал свой приговор, отпустил гонца с подарками...» (У1, 610). Жестокости и насилию цезаря Петроний может противопоставить только свои последние дни, прожитые с достоинством.

У Пушкина никогда не было и не могло быть страха перед властью. Зависимость от власти, железная необходимость, диктуемая «железным веком», вызывали не страх, но обостряли чувство достоинства, чести. Таким, похожим на себя, он сделал и героя античности поэта Петрония.

Именно в трагической ситуации поэту Петронию стали необходимыми лирические стихи. Петроний отказывается верить в трусость Горация, он видит, что ироническое самоуничижение поэта имеет серьезную причину: «чтоб не напомнить Августу и Меценату о сподвижнике Брута и Кассия» (У1, 614). Гораций все-таки довольно прозрачно напомнил Августу и Меценату о сподвижнике Брута и Кассия:

... Когда за призраком свободы
Нас Брут отчаянный водил?

Но поэт перенес события в сферу иронической поэзии, в сферу желаемого, где возможно даже взаимопонимание поэта и Августа.

В лирике поэт возвышается над собой, он осваивает реальность, перенося ее в область желаемого, идеального мира. Идеальный мир может быть показан и патетически, и иронично, и как-либо по-иному, но он всегда приподнят над реальностью. В лирике мы имеем дело не с тем, что было, а с тем, что должно быть, с такой сферой духовной жизни человека, которая содержит в себе моменты жизни общечеловеческой.

Поэт Петроний, герой повести, как и поэт Пушкин, автор повести, не верят в абсолютную достоверность стихотворных признаний. Но Петроний видит стихи как бы сквозь их буквальное значение, сквозь текст. Современный философ Н. Гартман говорит: для поэтического искусства характерно, что «оно не высказывает сути дела», но в нем «слово получает высокую прозрачность», и «мы смотрим как бы через раму написанного слова в чужую и реально больше не переживаемую жизнь»⁶.

Мысли пушкинского героя о стихах Горация и Анакреона по внутреннему содержанию близки современному пониманию лирической поэзии. В повести Пушкина стихотворные вставки придают смыслу текста большую прозрачность. Во многом благодаря именно стихам, мы можем вместе с героями судить о кульминационных,

⁵ Корнелий Тацит. *Анналы*. Сочинения. В 2-х т., Л., 1969, т. 1, с. 319.

⁶ Гартман Н. *Эстетика*. М., 1958, с. 255, 154, 156.

вершинных моментах жизни человека. Стихи ведут нас вглубь темы, позволяют узнать героя, узнать «сердечную глубину в могуществе и немощах его», и, следовательно, понять многое и во внутреннем мире автора.

Несмотря на то, что в повести «царствует судьба», в ней выражена личная, лирическая тема. Известно, что в 30-е гг. в творчестве Пушкина тема судьбы, провидения была одной из центральных, а случай поэт называл «мощным орудием провидения», «богом-изобретателем». Здесь, в повести, для главного героя судьба совпала со слепой властью цезаря, судьба персонифицирована, а случай подготовлен заранее рассчитанным предательством. Власти такой судьбы и такого случая герой Пушкина противопоставил духовную активность, острую мысль, философское размышление, высоко поэтическое отношение к жизни, самопознание.

Повесть Пушкина «Цезарь путешествовал...» — и эпос, и такая лирика, где человек (и герой, и автор) оказывается в атмосфере желаемой, идеальной свободы и возвышается над судьбой, случаем, над собственной жизнью.

Э. В. СЛИНИНА
(Псков)

ТЕМА СУДЬБЫ В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА 20—30-х гг.

В самых значительных явлениях пушкинской лирики выражена стойкость, сила духа и главное — естественная способность к постоянному возрождению и обновлению внутренней жизни. «Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют», — заметил Пушкин в статье о Радищеве¹. Движение и развитие внутренней жизни, жизни постоянно возрождающейся, отражено в пушкинской лирике. Поэтическое слово Пушкина «дышит свободой внутренней жизни», той свободой, о которой говорил И. Киреевский, анализируя диалектическое единство слова и мысли².

Во всей лирике Пушкина до середины 20-х гг. ярко проявлены мысли и чувства человека, который с судьбой не согласен и всеми силами души сопротивляется. Самим словом «судьба» поэт обозначает негативные столкновения с внешним миром, все случаи отрицательного, неблагоприятного воздействия на человека реальных обстоятельств, исторических, социальных и личных. Каждое столкновение с такой судьбой порождает в нем новый строй мыслей и чувств, внутренняя жизнь поэта как бы выстраивается заново. «Пушкин не дает судьбе победы над собою», — говорит Белинский в пятой статье о Пушкине³.

Разговоры о пушкинском жизнелюбии стали общим местом: они почти ничего не поясняют, когда мы думаем о духовной жизни поэта. Между тем внутренние силы пушкинской личности если и познаются через лирику и в лирике, то при этом нас поражает такая сложность внутренней жизни, к которой слово «жизнелюбие» меньше всего относится.

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти т. — М., 1962—1965, т. 7, с. 356. Далее цитируется по этому изданию, в скобках указаны том и страница.

² «Слово, как прозрачное тело духа, должно соответствовать всем его движениям. Потому оно беспрестанно должно менять свою краску сообразно беспрестанно изменяющемуся сцеплению и разрешению мыслей. В его переливчатом смысле должно трепетать и отзываться каждое дыхание ума. Оно должно дышать свободой внутренней жизни». Киреевский И. В. Критика и эстетика. — М., 1979, с. 333.

³ Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 3-х т., — М., 1948, т. 3, с. 395.

В юности, когда отношение поэта к своей судьбе еще не вполне определилось, он не однажды говорит о «темной стезе» и о несчастливой судьбе; он то признает власть судьбы над собой, то считает себя сильнее судьбы:

В мечтах все радости земные!
Судьбы всемошнее поэт. (I, 182)

Отношение юного Пушкина к своей жизни высказывается яснее всего в стихах о любви. Поэт не однажды признается в горьком разочаровании, жалуется на безлюбовную тоску, недоволен «постыдной ленью» и «дремотой холодной». Но — приходит любовь — и все меняется, возвращается жизнь с ее радостью и светом:

Душа проснулась, ожила,
Узнала вновь любви надежду, скорбь и радость.
Все снова расцвело! Я жизнью трепетал... (I, 320)

Возрождающая сила любви у Пушкина равна вдохновенью, она пробуждает творческие силы. Для элегической лирики, современной Пушкину, характернее была некоторая безвыходность любовной темы. Пушкину свойственно иное. И в юности, и позднее у него не было безвыходных, ожесточающих строк о любви. Гоголь сказал о нем очень убедительно: «Даже и в те поры, когда метался он в чаду страстей, поэзия была для него святыня — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей...»⁴.

Все это не значит, что в пушкинских стихах о любви не отразились ситуации драматические, мучительные. Ясный мир его лирики менее всего идиллический. Но в самые безвыходные моменты поэт как бы рождается заново, душа его обновляется и находит новый выход. Именно так мы воспринимаем одну из вершин пушкинской лирики 20-х гг. — «Желание славы». Стихи передают состояние души, близкое к отчаянию:

... И что же? Слезы, муки,
Измены, клевета, все на главу мою
Обрушилось вдруг... Что я, где я? Стою,
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,
И все передо мной затмилось!... (II, 253)

Но почти сразу найден выход, несчастью в любви противопоставлена слава, желание славы. Замена не равноценная, и поэт сознает неравенство, но главное — сохраняется и свет в душе, и даже сама любовь, память о любви, память без ожесточения, очищенная:

... И ныне
Я новым для меня желанием томим:
Желаю славы я, чтоб именем моим
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною
Окружена была, чтоб громкою молвою
Все, все вокруг тебя звучало обо мне,
Чтоб гласу верному внимая в тишине,
Ты помнила мои последние моления
На саду, во тьме ночной, в минуту разлученья. (II, 253—254):

⁴ Гоголь Н. В. Избранные статьи. — М., 1980, с. 171.

Несогласие с несчастьем, с изменой в любви вызывает не жалобы, а слова, пылающие и горечью, и любовью, слова, исполненные достоинства.

Еще более сложными предстают внутренние конфликты при столкновении с судьбой в посланиях друзьям. В посланиях поэт часто сравнивает свой путь с судьбой друзей, с их характером, образом жизни. При этом он приходит к печальным, мрачным итогам:

Мне кажется, на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.

Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждать?... (I, 260)

В приведенном отрывке из послания кн. А. М. Горчакову поэт к концу словно не выдерживает элегической печали и вступает в спор с собственной жизнью, с самим собой:

Но что? ... Стыжусь! ... Нет, ропот — унижение.
Нет, праведно богов определенье!
Ужель лишь мне не ведашь ясных дней?
Нет! И в слезах сокрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет утешенье,
Мой скромный дар и счастье друзей. (I, 261)

Привычная элегическая лексика не ослабляет непосредственности живой речи: поэт приходит к естественному решению, в котором есть и надежда, и стремление к внутренней уравновешенности.

В посланиях друзьям проясняются и некоторые внешние причины значительного душевного поворота в жизни поэта. Особенно замечательны в этом смысле послания к Чаадаеву. В 1821 г. поэт подводит итоги прошедшему и благодарит друга за сильное духовное влияние, которое спасло его, поэта, от «гибели» и «бездны» отчаяния. Это исповедь человека, глубоко осознавшего внутренний перелом:

Ты поддержал меня недремлющей рукой;
Ты другу заменил надежду и покой;
Во глубину души вникая строгим взором,
Ты оживлял ее советом иль укором;
Твой жар воспламенял к высокому любовь;
Терпенье смелое во мне рождалось вновь;
Уж голос клеветы не мог меня обидеть;
Умел я презирать, умея ненавидеть. (II, 52).

Поэт осознал причину нового состояния, причину устойчивости духа:

... прешел я мрачный путь;
Печали ранние мою теснили грудь;
К печалям я привык, расцелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою. (II, 53).

Как решительно сказано: «... расцелся я с судьбою...» Подоб-

ные моменты в жизни художника А. А. Потебня назвал «поворотной точкой его душевной жизни»⁵.

Заметим, что стоицизм, внушенный Чаадаевым, не стал для поэта последней истиной, как не могла быть постоянным якорем спасения и сама дружба. Важнее то, что в лирике Пушкина до сер. 20-х гг. обнаруживается одно общее явление. Поэт находит внутренние силы для сопротивления судьбе, находит, обращаясь ко все новым «стихиям», ищет новых жизненных перемен, новых впечатлений («искатель новых впечатлений», «ищу стихий других»).

Это могли быть любовь, дружба, политика, природа, слава, творчество и многое другое, что составляло для него полноту жизни. Юный поэт говорил в стихах (1817): «... не властны мы в судьбе своей...», но каждую жизненную неудачу, каждое серьезное столкновение с судьбой словно бы переплавляет в себе. Он снова и снова находит жизненную стихию, в которой остается самим собой, поэтом.

1826 год, когда создано стихотворение «Пророк», был для Пушкина переломным. «Пророк» отражает вершинный момент поэтического самосознания. Стихотворение подготовлено важнейшими событиями пушкинской эпохи, но еще больше — оно рождено особенностями пушкинского дара и отражает особенности его поэтического, человеческого развития. «Пророк» итожит прошлое и показывает изначальную, природную способность поэта сопротивляться обстоятельствам и возрождаться каждый раз при серьезном столкновении с ними.

Но это стихотворение и исключительное, новое для Пушкина 20-х гг., потому что выход из внутреннего конфликта здесь новый: он найден в себе самом, в своей собственной ценности, в способности к преобразению, к самоизменению, без участия стихий внешних. Ведь в «Пророке» встреча с серафимом и «бога глас» — события внутренние, происходящие в самом себе.

О высоких, очищающих мгновениях поэт писал и раньше, например, в стихах 1819 г. «Возрождение». И все же ни эти стихи, ни все другие случаи поэтического решения внутренних конфликтов у Пушкина, не идут в сравнение с «Пророком». В «Пророке» рождается новый человек, и никакие внешние силы не в состоянии этому обновлению помешать, внешние обстоятельства здесь как бы уже не существуют. «Пророк» мог быть написан и был бы написан независимо от восстания 14 декабря. 14 декабря 1825 г. было необходимым, но лишь внешним толчком для решительного перелома в сознании Пушкина-лирика.

После 1825 г. представления поэта о всевластии судьбы над человеком стали еще более трезвыми, и переживал он эту зависимость несравнимо острее, чем раньше. В 1826 г. в письме к П. А. Вяземскому о судьбе сказано: «Представь ее огромной обезьяной,

⁵ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976, с. 190.

которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто» (X, 206 — 207).

Отношения с внешними обстоятельствами, историей и обществом, с судьбой очень сильно обостряют и жизнь внутреннюю. Что противопоставил он теперь капризам, жестокости, несправедливости, слепоте судьбы?

Трагизм хода истории был для Пушкина очевиден. Женская любовь, дружеская поддержка, взаимопонимание, творческий дар, природа — все это были ценности непреходящие, и поэт от них не отказывался. Но теперь они не уравнивали ударов судьбы. Неслучайно поэту так много в лирике 1826 — 1836 гг. стихов мятежных, выражающих и дерзкое несогласие с собственной жизнью, и тревожные вопросы судьбе, и глубокое, сосредоточенное созерцание своего прошлого и будущего:

- ... Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана? (III, 62)
- ... Цели нет передо мною.
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум. (III, 62)
- ... Долго ль мне гулять на свете? (III, 125)
- ... И где мне смерть пошлет судьбина... (III, 136)
- ... Сохраню ль к судьбе презренье? (III, 72)
- ... От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу... (III, 197)

Во всех этих, очень разных строках есть единый духовный заряд и общий эмоциональный порыв.

С каким-то роковым бесстрашием поэт настойчиво, несколько раз словно бы примеривает к себе судьбу друзей, погибших на виллице (в рисунках, в стихе «И я бы мог...»). И в стихах он протягивает еще живым друзьям руку и дарит им слово поддержки и утешения, потому что себя от их судьбы не отделяет:

- ... И я судьбу благословил... (II, 341)
- ... Да голос мой душе твоей
Дарует то же утешенье,
Да озарит он заточенье... (II, 341)
- ... Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли. (III, 35).

Нужно было обладать дантовской силой воображения и дантовской способностью к сопереживанию, чтобы сказать о каторге: «... в мрачных пропастях земли»...

И творчество Пушкина, и жизнь Пушкина в это самое значительное для него десятилетие убеждают в одной житейской и одновременно важной, общезначимой истине: чем сильнее давят на нравственно развитого человека обстоятельства, история, тем ярче проявляется его сопротивление, несогласие, естественное стремле-

ние сохранить в себе главное — смысл и цель каждого поступка, совесть и честь, независимость и свободу.

Самым сильным противодействием судьбе было творчество Пушкина в целом. Творчество, поэзия были главной опорой его жизнестойкости, здесь он был счастлив:

... И забываю мир. И в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем... (III, 265).

Поэтому сосредоточенное, постоянное возвращение Пушкина к теме творчества (цели, задачам, отношениям с читателями, критикой, с народом, с толпой) уже могло быть единственным и самым верным способом самопознания и самоутверждения. Но поэт не мог ограничить себя этой темой и этим способом познания себя и своего времени. Он вообще не мог сосредоточиться только на себе.

Его мысль, его чувство обращены теперь более всего к явлениям, которые (по отношению к поэту) принято считать объективными: к чужим судьбам, характерам, поступкам; к событиям историческим, государственным, событиям давним, уходящим в далекие времена (средние века, античность, эпоха Ивана IV, Петра I и др.). Внешне может показаться, что он уходит от себя самого, от внутренних конфликтов, которые обычно отражает лирика. Но так представляет дело лишь поверхностный взгляд.

В статье о Баратынском (1830) Пушкин сказал о поэте: «...лет идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те» (VII, 222). Пушкин говорит здесь и о самом себе, мысль рождена самонаблюдением.

И лирика, и все творчество Пушкина последнего, трагического десятилетия имеют некоторое содержательное единство: художественный материал включает факты, примеры, случаи, где отражаются сильные характеры, исключительные личности, крайние столкновения человека с историей, — с судьбой. Это литература, которая содержит уроки жизненного поведения в ситуациях по меньшей мере драматических или вовсе неразрешимых. Если в прозе, драматургии такое обращение к объективному и остро конфликтному материалу всегда естественно, традиционно, то в лирике оно несколько необычно.

Одно из интереснейших явлений поздней лирики Пушкина — переводы античных авторов и переводы современных поэтов (и на античную тему, и шире — на тему историческую). «Вольные» переводы вообще характерны для Пушкина, но в 1826 — 1836 гг. он обращается к переводам из А. Шенье, Саути и других поэтов значительно чаще, чем раньше. В творчестве античных авторов и в античных мотивах поэзии современной было выражено такое умонастроение, такой строй душевной жизни, которые интересовали Пушкина очень сильно и были, очевидно, близки его духовным поискам.

А. А. Потехня рассматривал и объяснял одну из причин воздействия античной культуры на человека новой, современной эпохи, ссылаясь на идеи В. Гумбольдта: «... древние даже состояния страстного волнения и подавляющего отчаяния низводят к душевному покою или возвышаются до мужества. Это вдыхающее силу спокойствие необходимо является, когда человек вполне обзрел свои отношения к миру и судьбе»⁶.

К 1829 г. относится пушкинский перевод «Гимна к пенатам» Р. Саути (текст стихотворения незаконченный, черновой). Содержание стихотворения, его пафос отражают характер пушкинского внутреннего развития, характер его мышления в эти годы. Именно у Пушкина в лирике переключение в иное, античное сознание заметно усиливает и звучание личного, авторского голоса. В торжественно спокойных антологических стихах голос поэта сливается с голосом «мощной древности».

Еще одной высокой важной песни
Внемли, о Феб, и смолкнувшую лиру
В разрушенном святилище своем
Повешу я, да издает она,
Когда столбы его колеблет буря,
Печальный звук... Еще единый гимн —
Внемлите мне, пенаты, вам пою
Обетный гимн... (III, 157).

«Обетный» гимн пенатам — это стихи о том, как поэт освобождается от суеты мира, возвращается к дому, к «святому пепелищу», где для него возможен мир, согласие с собой, возвращается к себе самому, к самосозерцанию. Переключаясь в сознание древних, поэт и сам живет в атмосфере «вдыхающего силу спокойствия». Пушкин создает идеальный образ внутренней жизни, независимой, самоуглубленной, гордой и спокойной:

Оставил я... людское племя,
Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
Беседуя с самим собою. Да,
Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают мне знать сердечну глубь,
В могуществе и немощах его,
Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства.
И нас они науке первой учат:
Чтить самого себя... (III, 157—158).

Очень показательна и еще более интересна лирическая атмосфера пушкинского перевода из Саути «Медок» (1830). Здесь мы сталкиваемся с материалом историческим и тоже древним. Медок, Уэльский принц XII в., возвращается со своими спутниками домой из далекого путешествия в Америку. В лирическом отрывке раскрыто поведение и состояние принца и его спутников в момент приближения к родному берегу. И поведение; и состояние героев разные:

⁶ Потехня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976, с. 189.

Один стоит, вдаль устремляя взоры,
И в темных очерках ему рисует
Мечта давно знакомые предметы,
Залив и мыс — пока недвижны очи
Не заболят. Товарищу другой
Жмет руку и приветствует с отчизной...
Задумчив, нем и ото всех далек,
Сам Медок погружен в воспоминанья
О славном подвиге, то в снах надежды,
То в горестных предчувствиях и страхе. (III, 206).

Приведенное лирическое описание заключено в общую, очень выразительную поэтическую рамку, которая во многом передает и лирический пафос отрывка. И в начале, и в конце стихотворения — торжественная картина движущегося корабля. Это движение праздничное, торжествующее, в нем спокойствие, сила и радость:

Попутный веет ветр. — Идет корабль,
Во всю длину развиты флаги, вздулись
Ветрила все, — идет, и пред кормой
Морская пена раздается.

Торжественность картины выражает и торжественность события, счастье минуты для героев, и только этой минуты.

В финале картина движения корабля повторяется, чуть измененная, и она уже больше всего относится к принцу Медоку, его душевному состоянию, и тревожному, и сосредоточенному:

Прекрасен вечер, и попутный ветр.
Звучит меж вервий, и корабль надежный
Бежит, шумя, меж волн.
Садится солнце. (III, 206).

Весь отрывок оставляет впечатление счастливой минуты, момента, исполненного света, тишины, надежды. Между тем и главный герой, Медок, и его спутники переживают кроме счастья еще и страх, тревогу, «горестные предчувствия». Это лирическое мгновение их всех объединило, и в этот миг в их душах господствуют согласие, тишина и свет. Особенно значим здесь солнечный вечер, свет заходящего солнца. Возможно, и скорее всего, следующая минута их всех разъединит. А сейчас — они едины в этой красоте, в этом торжественном, просветляющем покое.

Мы видим, что в таких стихах не выражено какое-либо сопротивление судьбе, и тем более нет и намека на выход из драматических ситуаций. Драматические события произошли за текстом, они будут, вероятно, и после — предчувствия героев уже предсказывают драматизм будущего.

И все же мысль поэта исходит изнутри лирического текста, она передана атмосферой лирического целого. В конечном счете это мысль о спокойствии и мужестве перед судьбой, мысль не о примирении, а о величии и силе души, закаленной несчастьями. Поэт говорит о себе, без прямого применения поэтического материала к себе лично. Иносказательность и прямое применение к своей судь-

бе было в лирике Пушкина, например, в начале 20-х г. в стихах об Овидии. Теперь иная судьба, чужая жизнь, в широком смысле — жизнь внешняя, объективная — становятся для поэта опорой душевного спокойствия и твердости.

Не потому ли с таким пристрастным вниманием изучает он в эти годы и перипетии судьбы Радищева, и своего предка Ганнибала, изучает жертвенную, стоическую жизнь Георгия Конисского, жизненный путь и значение Карамзина и его истории? Пушкина уже не занимает вопрос счастья или несчастья судьбы. Не это теперь главное. Поэт стремился найти положительное начало в круговороте жизненных противоречий. Отрицание, особенно непродуманное, без основы, — он не мог принять, считал отрицание (как позицию) психологически более легким способом определять отношения с историей, обстоятельствами, временем. Он ищет другой путь. В эти же годы Пушкин пишет стихи молитвенно возвышенные, и в них мольба о смирении — смирении, для него почти невозможном:

И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи... (III, 370).

Его поражает образ мыслей и чувств автора записок, итальянца Сильвио Пеллико. Пушкин говорит о своем впечатлении в рецензии на записки: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получив свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умиленные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства» (VII, 471). Пушкина в этом случае занимает «тайна прекрасной души», «светлый мир порядка и согласия», противостоящий «темному миру сомнений (...) раздора головы с сердцем» (472).

Загадку совсем другой, но тоже прекрасной души он стремился разгадать и в статье о Радищеве: «... не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестью» (VII, 354). В конце статьи о Радищеве высказана одна из самых глубоких мыслей Пушкина: «... нет убедительности в поношениях и нет истины, где нет любви» (VII, 360). Во всех этих размышлениях отражены поиски своей позиции, следы и отголоски напряженной и яркой, драматичной внутренней жизни.

Лирика последнего десятилетия отражает очень важные перемены в сознании поэта. Он одновременно и не принимает горькие подарки судьбы, и в то же время отказывается свою судьбу отрицать; Пушкин сознает, что ему никуда не уйти от истории, с ее самыми прихотливыми жестокостями и мраком. Поэтому в стихах он словно бы диктует самой жизни то, что от судьбы ожидает:

... Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Средь горестей, забот и треволненья... (III, 178)

... О нет, мне жизнь не надоела,
Я жизнь люблю, я жить хочу... (III, 392)

... Не дай мне бог сойти с ума... (III, 266).

Отрицание жизни (ее законов, — природы, общества, истории) отрицание как самоцель, представляется поэту бесперспективным, беспомощным. Поэтому одно из самых отрицающих, бунтующих стихотворений — программное «Из Пиндемонти» — Пушкин строит очень своеобразно. Сначала стихи выражают категорическое отрицание «громких прав», демократических свобод, происходит смелый расчет поэта с иллюзией политической свободы:

Все это, видите ль, слова, слова, слова...

Затем гамлетовское отрицание сменяется своей, положительной, утверждающей программой свободы и счастья. Здесь уже нет и следа гамлетовского скептицизма, гнева. Снова самой судьбе диктуется, предписывается, какой она должна быть, ибо счастье — и есть право:

... Никому
Отчета не давать. Себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливрен
Не гнуть ни помыслов, ни совести, ни шею... (III, 369).

Б. М. Эйхенбаум заметил о Пушкине: «Его дело и истина — превращение разрозненного мира в систему»⁷. Ясное, мужественное спокойствие, «светлый мир порядка и согласия», к которому стремится лирическая мысль Пушкина, очень далеки от покорности, смирения, от «самоотрицания» — резиньяции. О резиньяции, будто бы характерной для лирики Пушкина, очень спорно рассуждал Белинский: «... муза Пушкина умеет глубоко страдать от диссонансов и противоречий жизни, но она смотрит на них с каким-то самоотрицанием (*resignatio*), как бы признавая их роковую неизбежность»...⁸. В этом свойстве Белинский находил «недостаток» пушкинской поэзии, он считал, что в лирике Пушкина нет «духа анализа», для глубокой поэзии необходимого.

Между тем об самом этом понятии — резиньяция — у Пушкина можно встретить великолепное суждение, и с недвусмысленными оценками. В письме к Е. М. Хитрово (сентябрь 1831, подлинник по-французски) он говорит: «У нас нет слова для выражения безропотной покорности, хотя это душевное состояние, или, если вам больше нравится, эта добродетель чрезвычайно свойственна русским. Слово (**столбняк**), пожалуй, передает его с наибольшей точностью» (X, 448) (курсив А. С. Пушкина).

⁷ Эйхенбаум Б. М. Из дневников 1926—1959 гг.: Контекст — 1981. — М., 1982, с. 274.

⁸ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3-х т., — М., 1948, т. 3, с. 410.

Нельзя не заметить нескрываемый сарказм и горечь в словах: «...или, если вам больше нравится, эта добродетель...». В личности Пушкина, конечно, не было такой «добродетели». Но при этом его лирика отражала характерные явления и характерные особенности духовной жизни народа.

И. В. Киреевский находил, что в русском человеке, в его идеальном проявлении, сочетаются «...глубокая тишина и спокойствие внутреннего самосознания при постоянной недоверчивости к себе и при неограниченной требовательности нравственного усовершеншения»⁹. Лирика Пушкина не могла не отразить стихию внутренней жизни русского человека, и тем самым жизнь народную. По замечанию А. Григорьева, Пушкин «... был весь стихия нашей духовной жизни, отражение нашего нравственного процесса, выразитель его столько же таинственный, как сама наша жизнь»¹⁰.

⁹ Киреевский И. В. Критика и эстетика. — М., 1979, с. 289—290.

¹⁰ Григорьев Ап. Эстетика и критика. — М., 1980, с. 190.

К. И. СОКОЛОВА
(Ленинград)

**ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА 1832 ГОДА
«КРАСАВИЦА» И «К***» («НЕТ, НЕТ, НЕ ДОЛЖЕН Я,
НЕ СМЕЮ; НЕ МОГУ...»)**

1832 г. — один из самых «небогатых» в лирическом наследии А. С. Пушкина. Но в том немногом, что написано поэтом в трудном, беспокойном году жизни, — два подлинных шедевра: «Красавица» и «К***» («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу»). При всем различии поэтического содержания, лирической интонации, в названных стихах обнаруживается глубокая внутренняя связь. Кажется даже, что второе стихотворение не могло появиться без тех человеческих прозрений, которые пришли к поэту в первом.

Стихотворение «Красавица» удивительно во многих отношениях. Преклонение перед красотой — вообще характерная особенность поэтического мироощущения Пушкина. А красота женщины в опыте его душевной жизни неизменно связывалась с чувством любви к ней. Кажется, красота и любовь всегда сопутствуют друг другу в пушкинской лирике. «Гений чистой красоты» — «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь / И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»¹. Подкупающе искренне звучит признание поэта в стихотворении 1828 г. «Каков я прежде был, таков и ныне я»: «Вы знаете, друзья, / Могу ль на красоту взирать без умиления, / Без робкой нежности и тайного волнения. / Уж мало ли любовь играла в жизни мной? . . .» (III, 87). В этих и последующих вопросах утверждается не только естественность возникновения любви при каждой новой встрече с «красавицей», но и мысль о том, что иначе нельзя, не может быть — таков «Я»: «Каков я прежде был, таков и ныне я: / Беспечный, влюбчивый» (III, 90). Такое «Я» определяет и характер лирического переживания. Все названные стихи — прежде всего стихи о любви: красота, рождая и одухотворяя любовь, как бы растворяется в порыве этого чувства.

¹ Произведения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т., 4-е изд., — Л., 1977, т. II, с. 238. В дальнейшем том (римская цифра) и страница (арабская цифра) указаны в скобках за цитируемым текстом.

В стихотворении «Красавица», пожалуй, впервые в лирике Пушкина красота и любовь оказываются разьединенными. Не любовь, а красавица господствует в стихотворении. Красавица сама по себе как явление жизни, «как гений чистой красоты» впервые становится предметом лирического постижения, а через нее по-новому открывается и весь мир.

Самодовлеющее значение образа красавицы ощущается уже в заглавии. Заглавие, кроме того, несет в себе обобщение: «Красавица» — значит любая женщина (пусть редкая и единственная), о которой можно так сказать (и «эта» тоже)². Интересно, что в стихотворении нет и прямого выражения «Я» поэта, только его индивидуального сознания, нет образа «Я» (поэт как бы «поднимается» над «Я», «беспечным, влюбчивым»), но во второй строфе есть «Ты» — опять же любой человек (и «Я» тоже). Так, при всей непосредственности, искренности, определенности лирического переживания рождается ощущение всеобщности и даже обязательности того чувства, которое испытывает человек «пред мощной властью красоты» (III, 315). Тайну этой «власти» как одно из проявлений человеческого бытия и стремится выразить поэт в развитии лирического образа.

В двух строфах стихотворения (по восемь стихов каждая) оказываются как бы в разных «измерениях» «Она» и «Ты». Дистанция между ними, несущая ощущение потрясенности, чуда, устанавливается сразу же (красавица «выше мира») и сохраняется внутри каждой строфы, благодаря пространственному углу зрения на красавицу. Она видится, как видится картина, произведение искусства (из другого измерения), со стороны, и преодолеть границу этих разных миров живым человеческим общением с красавицей здесь не дано в силу их несоизмеримости. Образ красавицы в какой-то мере напоминает неподвижный живописный образ («она покоится»). Поэт создал ее «словесный портрет». О сути этой эстетической категории очень точно сказал Л. Н. Толстой: «Мне кажется, что описать человека собственнo нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»³, т.е. описать впечатление. Именно образ-впечатление, внутренне подвижный, развивающийся, и создается в первой строфе стихотворения:

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей;
Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг;

² Стихотворение внесено в альбом Е. М. Завадовской, но в заглавии нет прямого обращения к ней, хотя и она, очевидно, включается в «обобщение».

Посвященное только Завадовской, стихотворение могло бы называться «Красавице».

³ Толстой Л. Н. 1851. Дневник. — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. — М.-Л., 1928—1958, т. 46, с. 67.

Красавиц наших бледный круг
В ее сиянье исчезает.

(III, 226)

Сила впечатления (своего рода притяжения) так велика, что «ОНА» безраздельно господствует в мире первой строфы (в каждом двустиишии, внутренне завершеном, повторяется: «в ней», «она», «ей», «в ее»). Внимание сосредоточено только на ней, устремлено к ней, как к центру, и только в связи с ней, через нее и для нее вводится окружающий мир. Как всегда, первое впечатление (два первых стиха) — самое сильное (эмоциональность создается поэтической лексикой, повторением слова «все», усиленного ритмически спондеями), оно схватывает главное, суть, то, что безусловно и сразу поражает в красавице: «Все в ней гармония, все диво, / Все выше мира и страстей». Гармония всегда была для Пушкина признаком высшего совершенства и всегда чудом, несущим удивление, наслаждение, восторг («Порой опять гармонией упьюсь...», (III, 169). В силу этого красавица (женщина, в которой «все выше мира и страстей») вносит новые начала в самые основы человеческого бытия, требует от человека «самоопределения» в новых «условиях»; каких-то новых жизненных критериев, истинность которых определяется (и проверяется) опять-таки ею и только ею — красавицей. Так первое впечатление дает толчок к дальнейшему движению лирической мысли.

Поэт стремится уловить не только внешнюю, но и внутреннюю гармонию: «Она покоится стыдливо / В красе торжественной своей». В красавице открывается нечто торжественное, недоступно-целомудренное, в какой-то мере проясняется «изнутри» ее особое положение в мире. А далее и сам мир видится ее взором, освещается своим сияньем:

Она кругом себя взирает:
Ей нет соперниц, нет подруг;
Красавиц наших бледный круг
В ее сиянье исчезает.

Возникает удивительный пространственный образ. Красавица оказывается в центре круга: «Она кругом себя взирает», «Красавиц наших бледный круг / В ее сиянье исчезает»; кольцевая рифма, связывающая стихи (в предшествующих стихах рифма — перекрестная), очерчивает границы этого круга, определяемые ее «взором» (первый стих), ее «сияньем» (четвертый). Красавица будто излучает сиянье: она окружена сияющим ореолом как святым нимбом⁴. Создается особая атмосфера святости, в которой земная женщина, в земном окружении (возможных, или, точнее, невозможных для нее «соперниц», «подруг», «красавиц наших») кажется «не-нашей». Поэтому встреча с ней и ставит человека в новые отношения с миром, которые окончательно выясняются во второй строфе.

⁴ Снова возникает аналогия с живописью, может быть, с иконописью.

Интересно сопоставить интонацию первой и второй строфы. При всей силе впечатления, интонация первой строфы ровна и торжественно-спокойна. Здесь нет динамики внешнего действия («она покоится»), происходит развитие внутреннее (все более глубокое осознание впечатления), нет резких ритмических перебоев (спондеи вначале лишь подчеркивают силу впечатления); лексика строфы торжественна и поэтична; восемь стихов равномерно разделены на двустушия, каждое из которых представляет собой интонационно-синтаксическое смысловое единство, отделенное паузой. Двустушия перекрестной или кольцевой рифмой соединяются в четверостишия, два четверостишия составляют единую по интонации строфу, в которой господствует «ОНА», «гармония», мир красоты.

Во второй строфе принципиально изменяются и ритм, и поэтический синтаксис. Здесь уже нет гармонично уравнивающих друг друга двустуший. Два четверостишия второй строфы, соединенные противительной связью, будто устремлены навстречу друг к другу. Союз «но» — граница четверостиший — соединяет и «разводит» их:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, —
Но, встречаю с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься неволью,
Благоговея богомольно
Перед святыней красоты.

Основой поэтического синтаксиса первого четверостишия являются усилительные обороты («Куда бы...ни», «Хоть на...», «Какое б...ни»), в которых, кажется, сконцентрирована вся полнота человеческой жизни внешней и внутренней: сутолока буден («Куда бы ты ни поспешал»), любовь («Хоть на любовное свиданье»), внутренняя сосредоточенность («Какое б в сердце ни питал ты сокровенное мечтанье»). И чем полнее, напряженнее, динамичнее жизнь, подчеркнутая и лексикой, и нагнетением усилительных конструкций, тем неожиданнее и острее воспринимается остановка, торможение: «Вдруг остановишься неволью» («Вдруг» выделено ритмически спондеем); «тормозят» действие обособленные деепричастный оборот и определение, трехкратное повторение «ты» («Но, встречаю с ней, смущенный, ты»). Происходит резкое переключение человека из сферы житейской (динамичной) — в иную, чисто духовную (почти божественную). Высокая лексика, обожествляя красавицу («Благоговея богомольно/Перед святыней красоты»), утверждает намеченное еще в первой строфе восприятие ее как святыни и вместе с тем несет мысль о преображении самого человека. Встреча «с ней» — как озарение, которое ломает устоявшиеся представления и нормы жизненного поведения, открывает красоту женщины как высшую и вечную духовную ценность.

Может быть, впервые поэт испытывает (и постигает) «богомольное благоговение» перед красотой женщины как чувство, отличное и отделенное от земной человеческой любви, существующее наряду с ней. Такое разделение проходит по всему стихотворению: красавица — «выше мира и страстей», она — «святыня», перед ней — «благоговеешь богомольно», даже спеша «на любовное свиданье» с другой, «нашей» красавицей.

Видимо, это открытие для поэта — явление чрезвычайное по своей общечеловеческой значимости, существенное не только в его творческом самосознании⁵. Отсюда и обобщающий характер поэтических образов, их философичность. Ведь речь идет не просто о духовности гармонии и красоты вообще, но о духовности красоты земной женщины.

В трагедии «Моцарт и Сальери» реквием Моцарта потрясает Сальери. Его реакция удивляет Моцарта и вместе с тем кажется ему закономерной:

Ты плачешь?

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет; тогда б не мог
И мир существовать;...

(V, 315)

Гармония звуков и в самом деле доступна не каждому (по словам Моцарта, «Нас мало избранных...»). А в стихотворении «Красавица» образ «ты», несущий широчайшее обобщение, принципиален для Пушкина своей всеохватностью. Красота женщины в ее духовной сущности в принципе может открыться всем людям, каждому, в силу земной человеческой природы самой красавицы⁶. Может быть, в этом и заключается ее сила и значение на земле. Отношение к красавице, как к святыне, не просто обогащает человека, но открывает в нем новые возможности глубокой, безмерной человечности. И хотя порой человечность эта дается нелегко, требует полного самоотречения, она реально возможна в человеке, покоренном и просветленном «мощной властью красоты». С этой точки зрения интересно стихотворение «К***» («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»).

Если стихотворение «Красавица» отличается подчеркнутой всечеловечностью, высокой духовностью содержания, то стихотворение «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» — предельно интимное и насквозь «земное».

Прежде всего интересен его общий ритмико-синтаксический

⁵ Может быть, поэтому «Красавица» — единственное из лирических стихотворений Пушкина, написанных в 1832 г., напечатано при жизни поэта (не считая «Подражаний древним»).

⁶ Нельзя не вспомнить, какую роль играет женская красота в судьбах героев Достоевского. Вот некоторые высказывания героев романа «Идиот»: красота Настасьи Филипповны — «сила... с этакою красотой можно мир перевернуть» (Аделаида Епанчина). Для князя Мышкина «красота — загадка». По словам Ипполита Терентьева, «князь утверждает, что мир спасет красота» (очевидно, красота в более широком смысле слова).

«рисунок», выражающий эмоциональное единство и внутреннюю напряженность содержания. Стихотворение нестрофическое (в отличие от «Красавицы»), хотя перекрестная мужская и женская рифма включает в себе возможность строфического деления и даже тяготеет к нему, но именно только возможность. Дело в том, что предполагаемая граница строф (после четырех стихов) каждый раз разрушается незаконченностью лирического высказывания, которое завершается лишь в середине следующего стиха. Одна предполагаемая строфа как бы наплывает на другую, не сливаясь с ней. И каждый раз неожиданный перебой в ритмическом движении, означенный сильной паузой (на цезуре), несет с собою поворот в развитии лирической темы. Таким образом, в стихотворении наблюдаются своеобразные ритмико-синтаксические сдвиги, четко выделяющие три неравных по величине смысловых отрезка.

Сильный эмоциональный взрыв вначале (первые четыре с половиной стиха), подчеркнутый ритмически двумя спондеями (на слове «нет»); многократным повторением отрицания «нет» (или «не»), нагнетением вспомогательных глаголов и слов, несущих в себе волевые побуждения («не должен», «не смею», «не могу», «не даю», «полно») — сразу вводит нас в сложную, полную внутренне напряженная и драматизма борьбу страсти и воли, требующую немедленного разрешения.

Возникает необходимость углубленного самоанализа, рождаются взволнованные вопросы-размышления (вторая и третья части стихотворения). И в каждом из этих вопросов, в поисках выхода, поэт опирается на душевный опыт, выраженный в стихотворении «Красавица», на обретенные в нем духовные ценности.

Но в «Красавице» «она» диктует свои законы: «ты... остановишься невольно». Здесь — тоже своего рода «остановка», удерживающая порыв страсти. Но уже силою собственной воли «Я» устанавливает дистанцию между собой и собой (как в «Красавице»), выбирая тот же угол зрения — со стороны: «пройдет передо мной / Младое, чистое, небесное создание, / Пройдет и скроется...» Можно, «любуюсь девою... / Глазами следовать за ней...». Так рождается духовное начало в отношении к «деве», которое, усмиряя страсти, но не уничтожая их совсем («Любуюсь девою в печальном сладострастье»), является источником качественно нового душевного состояния. Во втором вопросе, в восьми последних стихах, наблюдается постепенное нарастание душевного подъема, выраженного перечислением без перерыва, почти без пауз. Сильный ритмический перебой- (спондей) в предпоследнем стихе на слове «Все», завершающем перечисление, и пауза после него наполняются глубоким содержанием: кажется, что уже достигнута предельная сила чувства, душевной самоотдачи, но самое трудное (подчеркнуто усилительной частицей «даже») еще предстоит высказать, на него надо еще решиться:

Все — даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.

Таково чисто пушкинское, глубоко человеческое, земное разрешение боренья страстей, трудное и радостное открытие в себе еще не испытанных чувств и безграничных душевных возможностей. Впрочем, пушкинское разрешение, как всегда, многозначно: оно заключает в себе столько же утверждение, сколько и вопрос, который остается открытым: «Ужель не можно мне...»

Итак, сопоставление двух стихотворений Пушкина, написанных в 1832 г., дает возможность говорить о новых явлениях в духовной биографии поэта в начале 1830-х гг.

Н. Л. ВЕРШИНИНА

(Псков)

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ 1760-х ГОДОВ И РАННИЙ ПУШКИН

Отношение Пушкина к литературному наследию русского XVIII в. глубоко исследовано в главных аспектах. Магистральные направления этой темы разработаны в трудах Б. В. Томашевского и Д. Д. Благого¹. В богатом материале, собранном учеными, определяющая роль принадлежит произведениям лицейских лет, когда традиции литературы отошедшего столетия в творчестве Пушкина выразились наиболее зримо. Это проявилось в откровенных аналогиях (достаточно сравнить эпический отрывок «Бова» Пушкина (1814) и одноименную поэму Радищева), в непосредственных симпатиях и антипатиях, которые прослеживаются в пушкинских стихах, заметках и письмах. В «Городке» (1815) поэт назвал семь русских писателей XVIII в., это: Державин, Дмитриев, Крылов, Богданович, Фонвизин, Княжнин, Карамзин. Однако, пушкинский «литературный пантеон», по выражению Д. Д. Благого, этим не исчерпывается: в нем с полным правом занимают свое место Ломоносов, Радищев, В. Майков.

Для Пушкина лицейских лет — времени упорного литературного ученичества — постижение «духа и слога»² любимых писателей состоит не только и не столько в культурно-историческом, пылливо критическом их осмыслении, сколько в душевном контакте, желанном соавторстве, осуществляемом путем подражания или перевода. Не случайно Б. В. Томашевский считает возможным применить к раннему творчеству Пушкина-переводчика мысль П. А. Вяземского: «Всякий переводчик, переводя стихотворца, всегда хочет присвоить языку отечественному стихи подлинника» («Письмо к издателю «Сына Отечества», 1824). «Переводы были имен-

¹ Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1. (1813—1824). — М.; Л., 1956; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. (1813—1826). — М.; Л., 1950; Благой Д. Пушкин и русская литература XVIII века. — В кн.: Благой Д. Д. Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. — М., 1959; Благой Д. От Кантемира до наших дней. 2-е изд. — М., 1979, т. 1.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. — Л., 1978, т. 7, с. 75. Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

но «присвоением»...»³, — пишет исследователь. То же свойство, на наш взгляд, отличает подражания юного Пушкина: как в серьезном, так и в пародическом уподоблении подлиннику отразились пристрастия и думы поэта, проявились характер его художественного восприятия и потребность перевоплощения в облик оригинала.

Индивидуальное, а также и типологическое освоение творчества «наших старых писателей» (УП, 196) было необходимо Пушкину и совершалось в пору Лицея. Их создания существовали для него не только как самостоятельно значимые, но и как носители важнейших черт особой эстетической сферы. И специфику поэзии раннего Пушкина составляют тяготение ее к самым различным сферам, уже признанным в литературе и художественно оформленным, органичное и независимое существование внутри их как условие и стимул свободного вдохновения.

«Основная черта его творчества, — пишет исследователь, — то, что он умел быть оригинальным именно тогда, когда продолжал традицию. Поэтому-то его поэзия так крепка корнями в прошлом и, тем не менее, всегда обращена в будущее»⁴.

В переводе стансов Вольтера Сидевилю («Ты мне велишь пылать душою...», 1817) Пушкин строго выдерживает канон жанра, прежде всего, следуя его «строфическому своеобразию»⁵. Вместе с тем, вольный перевод Пушкина нацелен не только на максимальное сближение с подлинником. Стансы Сидевилю воссоздают атмосферу жанра, широко распространенного в Европе XVIII в., и при этом жанра наиболее подвижного, не всегда четко определимого, отличающегося разнообразием содержания и строфической формы.

В «Рассуждении о оде вообще» (1734) В. К. Третьяковский отводил характеристике стансов особое место: «Есть ... род статеек, которой всегда как около средней материи, то есть, ни очюнь благородной, ни весьма общей, как песня, обращается, так и речами средними, то есть, ни очюнь высокими, ни гораздо низкими, больше от высоты нечто нежели от низкости занимающими, идет. Сей род строф французы называют стансами. <...> Я правильно или неправильно, всегда таковым стихам налагал имя: ПЕСНЬ, а не песня, хотя бы оная **песнь** на голос у меня положена была, хотя бы ж и просто для чтения только предлагается»⁶.

Именно «среднее», промежуточное положение стансов в иерархии классицистических жанров лирики позволяло варьировать их облик в диапазоне от торжественной оды до «мирской песни». Пушкинский перевод стансов Вольтера по манере совпадает с вариантом, сложившимся в середине XVIII столетия в рамках шко-

³ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. — Л., 1960, с. 77.

⁴ Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. — М.; Л., 1959, с. 222.

⁵ Там же, с. 223.

⁶ Цит. по кн.: Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века. — М., 1981, с. 117.

лы поэтов А. П. Сумарокова—М. М. Хераскова, помещавших свои произведения в журналах «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763).

Пушкин стабильно неприязненно относился как к творчеству Сумарокова, так и к поэзии Хераскова, имея в виду в последней прежде всего риторическую, торжественно-патетическую струю. Не принимая «Россияды» Хераскова, Пушкин высоко ценил его как мастера «стихотворного языка»⁷, а также отдавал должное «и его сердцу и его вкусу» (VIII, 76). Эти свойства обнаруживали не «высокие», а именно «средние» жанры херасковцев, где поэты «от одической риторики — воспевания земных богов и богинь» — перешли «к выражению чувств и переживаний более или менее общечеловеческого характера, облекая это в соответствующие формы «среднего штиля»...»⁸.

Постепенно приобщаясь к эстетике сентиментализма, но будучи в 60-е г. по образу мыслей убежденными классицистами, эти авторы стремились к каноническому воплощению душевных движений в ритуально соблюдаемой, навсегда принятой форме. Их произведения, за некоторыми исключениями, отличаются удивительным однообразием тем, композиций, поэтической лексики и фразеологии. Это, в первую очередь, относится к жанрам лирической медитации — философским одам и стансам. Кажется, всюду водила одна и та же рука. Стилистическая однородность, закрепившаяся в конце концов в литературной традиции, обусловлена была тем, что все поэты данной школы выступали как бы не от себя только: все они, по выражению В. М. Жирмунского, были «мастерами своего цеха»⁹. Цех же был один, и в нем сознательно творилось общее дело. Пушкин в переводе из Вольтера безошибочно ориентируется на продукцию группы Хераскова, но следует при этом не за авторами, которых не любит, а в том же направлении, в одной с ними традиции, существующей в литературе творчески объективно¹⁰.

Это особенно явно обнаруживается при сопоставлении стансов Пушкина с его же стихотворениями, написанными в других жанрах, например, дружеского послания, элегии. Достаточно сравнить стансы Сидевилю с написанными в Лицее в том же 1817 г. посланием «К Каверину» («Забудь, любезный мой Каверин») и многочисленными «унылыми элегиями» — жанром, разрабатываемым в ту пору поэтом. В стансах Пушкина, конечно, больше внутренней свободы, чувственной раскованности, чем в стансах, уза

⁷ В статье «Александр Радищев» (1836) Пушкин писал: «... Ломоносов, Херасков, Державин и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык» (VII, 245).

⁸ Благой Д. От Кантемира до наших дней, т. 1, с. 74.

⁹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977, с. 135.

¹⁰ Аналогичный пример приводит Б. В. Томашевский, говоря об отношении юного поэта к Державину. — См.: Томашевский Б. Пушкин. Кн. I, с. 123.

коненных херасковской школой. Вместе с тем, свобода в них заметно ограничена, а чувства сдержаны сознанием, безмолвствующим в иных жанровых формах.

В стансах из Вольтера (1,220 — 221) импульсивно проявившая себя пушкинская эмоция:

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне минувши дни . . . —

почти сразу же подавлена властью рассудка:

Мой век невидимо проходит,
Из круга смехов и харит
Уж время скрыться мне велит
И за руку меня выводит.

Пред ним смириться должно нам . . .

Стансы Сидевилю отражают символическую для эпохи XVIII в. коллизию: роковое противостояние, даже противоборство субстанций чувства и рассудка. Это свойство лишает лирический голос цельности, как бы разрывает его изнутри, и тем значительнее разрешение, являющееся в финале и утверждающее последнюю, бесспорную истину. Из поэтов группы Хераскова подобные сюжеты в лирике с наибольшей остротой запечатлел А. Ржевский:

Все с временем согласно,
Себе премены ждет;
Мое лишь сердце страстно
Утехи не найдет!

Не может свободиться
И мучиться престать,
Не может отлюбиться,
Не может не вздыхать.¹¹ (Станс, 1761)

Однако, характернее для медитаций середины XVIII в. не открытое и непосредственное выражение мук сердца, изливающего чувства наперекор разуму, но лирическое выражение как бы уразумленных чувств, контролируемых сознанием, санкционированных рассудком. Именно этой традиции точно следует Пушкин в «рассудочной» части своего перевода. Чувства не утрачены, не умерли, но они обрели другое качество, не житейское, а философское: духовную умиротворенность. В свое время это царство спокойствия воздвигли и упрочили в литературе херасковцы, обосновав им свои взгляды на поэзию и философию, свое принятие лишь упорядоченных сердечных движений. Философия представлялась Хераскову и его единомышленникам щитом, оберегающим смертного от всех реальных несчастий. «Философия учит нас знать самих себя . . . »¹², — этим утверждением начал свое существование журнал «Полезное увеселение».

¹¹ Поэты XVIII века: Б-ка поэта. Большая серия. — Л., 1972, т. 1, с. 222.

¹² Полезное увеселение, 1760, № 1, с. 14.

¹³ Поэты XVIII века, т. I, с. 244.

Тот счастлив, кто души спокойство сохраняет,
Его счастливее на свете здешнем нет.
Велик тот, кто умом все страсти обладает,
Он выше жребия всех смертных здесь живет. — ¹³

писал Ржевский /Станс, 1761/.

В стансах Сидевилю Пушкин передал не только состояние осмысленно приобретенного спокойствия, которому поклонялись херасковцы:

Счастливым резвым, молодым
Оставим страсти заблужденья;
Живем мы в мире два мгновенья —
Одно рассудку отдадим. —

но и резко протестующее, чувственное неприятие такого состояния как невозможного и ложного ¹⁴:

Ужель навек вы убежали,
Любовь, мечтанья первых дней —
Вы, услаждавшие печали
Минутной младости моей?
Нам должно дважды умирать:
Проститься с сладостным мечтаньем —
Вот смерть ужасная страданьем!
Что значит после не дышать?

В стансах А. А. Ржевского, М. М. Хераскова, В. Д. Санковского, А. А. Нартова, А. Г. Карина и других поэтов круга «Полезного увеселения» страдание обычно подавляется силами воли и разума и, таким образом, утрачивает право самовыражения в лирической теме. Это также следствие определенной философской установки, качество мировоззрения, которое позднейшими учеными квалифицируется как «дворянский стоицизм» ¹⁵.

Предаваясь созерцанию всеобщей неразумности, трагической бессмысленности внешнего мира (прежде всего, области дворянской государственности, извращающей все истинное и покровительствующей порокам), херасковцы пришли к безрадостному отрицанию жизненной деятельности, личной активности, как не имеющих значения и бесполезных для человека. Выражение страдания, пусть по-человечески и понятного, и не чуждого самим поэтам в сфере обывденной жизни, с точки зрения их философии есть род пустой «суеты», недостойное роптание слабого перед лицом смерти ¹⁶. Жалость к человеку, существу брэнному и «ничтожно-

¹⁴ В группе херасковцев дать волю подобному движению души осмеливался лишь Ржевский: «Но часто так гордясь, мы хвалимся тем ложно, //Так тверду смертному едва ли быть возможно» (Станс, 1761). — Поэты XVIII века, т. I, с. 244.

¹⁵ Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970, с. 183.

¹⁶ В этом смысле этика херасковцев противостоит взглядам их учителя в литературе А. П. Сумарокова. Сумароковская откровенность кажется им неуместной в жанрах лирической медитации, никакой житейский толк не в состоянии помочь в решении непреходящих вопросов. Достаточно сравнить станс Сумарокова «Сам себя я ненавижу...» (1769) с типичными образцами этого жанра, созданными школой Хераскова.

му», лирики-философы понимали своеобразно: сожаление о нем отразилось у них в резких и беспощадных сентенциях, многократно повторяющихся: помни о смерти. Создавалась поэзия общих мест и претендующих на общезначимость истин. Адресуя свое творчество всему человечеству, с искренним желанием укрепить его на пути жизненных испытаний, цех поэтов вдохновенно трудился, дабы возвести личный опыт в ранг опыта философского, сконцептировать обычные явления нормами вечной морали.

Первый номер первого выпуска журнала «Полезное увеселение» открывался «Письмом», где с дидактических позиций толковалось о высоком, то есть нравственном значении подлинной философии. Это «Письмо» было своеобразным манифестом, литературно-идеологической программой братства поэтов. В нем доказывалось (в споре с мнимым философом), что философ истинный — «ничто иное, как гражданин всего света, спутник добродетелей, ненавистник пороков, истолкователь таинств природы, и указатель пути, которым человеку к блаженству достичь можно...»¹⁷.

Лирика поэтов-херасковцев и была обращена ко всему свету, весь свет призывался в свидетели и участники великих обдумываний «таинств природы» и верных путей, ведущих к покою и благоденствию.

Оставляя суету, мы вечной взыщем славы,
Ум к небу возведем, исправим злые нравы, —¹⁸

писал В. Санковский (Стансы, 1760). Порожденная своей эпохой, но вполне оригинальная лирическая тема херасковцев тяготела к выражению в форме классицистических обобщений. Лишь подобным образом, считала группа Хераскова, можно показать субъекту связь его судьбы с судьбами человечества, помочь познать себя в контексте общей жизни и найти свой, правильный путь среди дурного и ложного.

Эта сторона эстетики школы Хераскова в определенной мере повлияла на стиль раннего Пушкина. Размышления поэта о своей судьбе, о «жизни горестной», о близкой, у порога ожидающей смерти в лирике 1816 — 1817 г., как правило, окрашены в элегические тона. Горечь «об утрате//Обманов сладостной мечты» элегически звучит и в переводе стансов Вольтера, но их общий тон — иной, спокойно-сдержанный, как будто «строгий опыт» не дал автору излить переполнявшие его чувства. Пушкинские стансы в наименьшей мере воплощают дух рефлексии, столь характерный для элегий в годы Лицея. В сочинениях такого типа «мир поэта — не в его индивидуальном сознании, а вне его, в объективно представляемом ему мире абсолютных идей»¹⁹. Так осмыслена ученым лирика Сумарокова-Хераскова; в равной мере это относится и к стан-

¹⁷ Полезное увеселение, 1760, № 1, с. 14.

¹⁸ Полезное увеселение, 1760, № 12, с. 108.

¹⁹ Г у к о в с к и й Г. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. — Л., 1938, с. 240.

сам Пушкина, объективно продолжающим традиции данной школы.

Не случайно в этом раннем переводе наблюдается слияние лирического «я» с неким подразумеваемым собеседником, к которому обращены стансы. Форма единственного числа (собственно авторское «я») сменяется множественным «мы», и это «мы» включает в себя и невидимого друга автора, и весь род человеческий с его вечною судьбой: свершить круг бытия от «рассвета» и до «заката».

Мой век невидимо проходит,
Из круга смехов и харит
Уж время скрыться мне велит
И за руку меня выводит.

Пред ним смириться должно н а м. (Разрядка моя. — Н. В.)
Кто применяться не умеет
Своим прменчивым годам,
Тот горесть их одну имеет.

Именно с такой бескомпромиссной категоричностью любили учить мудрости авторы «Полезного увеселения». В переводе Пушкина передана даже привычная тяжеловесность, неуклюжесть назидательной фразы, осложненной многократными инверсиями:

Тот горесть их одну имеет.

Сравним у Ржевского:

Кто веру к богу простирает,
Хранит с усердием закон:
Тот век спокойно провождает,
И горести не знает он.²⁰ (Ода, 1760)

Через все стихотворение Пушкина проходит тема Времени, рожденная «прменчивостью» XVIII в., и «безумного», и «мудрого» (Радищев), пирующего на краю бездны (Державин). Время заставляет человека проститься с мечтами молодости, «применяться» «прменчивым» годам, смирать зовы сердца.

Вечная, роковая изменчивость бытия — тема раздумий юного Пушкина и в то же время главная тема херасковцев, безнадежно размышляющих о бренности и мгновенности жизни.

Поэт, подписавшийся на страницах «Полезного увеселения» инициалами «П. Ж.», восклицает:

Один день сто перемен нам кажет:
К чему ж страдать в наш краткой век? ²¹ (Станс, 1760).

В стансе Ржевского 1763 г. читаем:

Только тем мы здесь счастливы,
Страстные имев умы,
Что хотя и прихотливы,
Но во всем прменны мы ²².

²⁰ Полезное увеселение, 1760, № 3, с. 49.

²¹ Полезное увеселение, 1760, № 11, с. 94.

²² Поэты XVIII века, т. 1, с. 276.

Аналогичные мотивы без конца звучат у всех поэтов данного круга. Отзвук их мы слышим в стансах юного Пушкина.

Совершенно иначе, в иной литературной традиции, та же тема представлена в живом, динамичном послании Пушкина к Каверину — человеку, с которым поэта связывали вполне земные, реальные, сугубо личные отношения. После вступительного обращения к другу поэт замечает:

Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;
Смешой и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный,
Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье... (I, 211)

Задумчивость тона, интимность первых замечаний (в начале стихотворения речь шла о том, что хорошо известно и Пушкину, и Каверину, но только им двоим) позволяет отнести дружеское послание «К Каверину» уже к иному веку и к иной эпохе в развитии русской поэзии.

Стансы («песнь», по Тредиаковскому) в поэзии херасковцев «перепевали» раз и навсегда данное, заранее определенное, законченное и однозначное по образу мыслей. Мысль не имела перспективы, двигаясь по заведенным кругам. Точка (и в прямом, и в переносном смысле) ставилась буквально в каждой строфе, и финальная строфа, как заключительная, лишь подчеркивала главное, ни в чем не корректируя сути. Каждая строфа стансов очерчивала роковой круг, а все строфы в целом связывались «круговой порукой», априорно исключающей все пути к воле, свету, радости и мечте.

Первая строфа стансов Пушкина, как того требовали херасковцы, составляет в полном смысле тот микромир, где присутствует в готовом виде уже ясное целое. Так же, как и поэты XVIII в., Пушкин одним взглядом охватывает круг жизни, видит в нем начало и конец, осмысляет себя в этом круге. В свое время херасковцы искали общий смысл рождения и смерти, горя и радости:

Когда веселый век, как сладкий сон, протек,
Пройдет печаль, и дни веселы возвратятся, — ²³

писал Ржевский /Станс 1760 года/. Со спокойной безнадежностью Херасков утверждал:

Часть сия для всех едина;
Все на свете идет так.
Жизни первая година
К нашей смерти первый шаг.²⁴

Как известно, поэты сумароковской плеяды, следуя учителю, стремились к однозначности слова в лирике, избегали языка ино-

²³ Поэты XVII века, т. 1, с. 198.

²⁴ Полезное увеселение, 1760, № 1, с. 15.

сказаний, ратовали за чистоту и точность высказывания.. Но в отдельных, важных случаях идея, в силу своей значимости, требовала новой выразительности, образной символики взамен безличностных силлогизмов. С этим связано употребление Херасковым и его последователями метафор. Присутствием метафор в лирических стихотворениях, особенно в зачинах, утверждается универсальный смысл сказанного, не зависящий от данной исторической реальности, от чьей-либо судьбы и частных быта. Из метафоры исходит, например, Херасков в переводе станса Руссо:

Смертный в жизни представляет
Зеркало тоски и бед ²⁵;

Символический круг жизни изображен Ржевским:

Жизнь человеческу цветку уподобляй,
Который возрастет весной и расцветает;
Но воздух к осени как станет холодный,
Валится, вянет лист, иссохши пропадает.
И лето жаркое весне вослед идет,
Как придет осень, тут зима год совершает, —
Жизнь человеческа подобно так течет:
Родится он, возрастет, стареет, умирает ²⁶.

Ржевский нашел метафору «колеса жизни»: «Вертятся колесом все светские дела» ²⁷. Чуть позднее ее повторил Сумароков в «Оде к М. М. Хераскову» (1763): «Свет только образ колеса» ²⁸. Эту же метафору встречаем у Державина, где темы и идеи философской лирики 1760-х годов являются опять, но с ломоносовской, потрясающей душу силой:

Не зря на колесо веселых, мрачных дней,
На возвышение, на понижение счастья,
Единой правдою меня в умах людей
Чрез Клии воскресишь согласишь. ²⁹

Не случайно и в пушкинских стансах «Ты мне велишь пылать душою...» роль главной мысли также подчеркивается метафорой: рассвет жизни особенно дорог человеку на ее закате. Метафорой оканчивается первая, наиболее логическая часть стихотворения:

На сумрачном моем закате,
Среди вечерней темноты,
Так сожалел я об утрате
Обманов сладостной мечты.

В этой части стансов, несмотря на элегические строки / «Ужель навек вы убежали, / / Любовь, мечтанья первых дней...» /, строго соблюдается закон единства мысли, обязательный для лириков

²⁵ Полезное увеселение, 1760, № 4, с. 15.

²⁶ Поэты XVIII века, т. 1, с. 198.

²⁷ Там же.

²⁸ Сумароков А. П. Стихотворения. (Б-ка поэта. Большая серия). — Л., 1935, с. 7.

²⁹ Державин Г. Р. Стихотворения. (Б-ка поэта. Большая серия). — Л., 1957, с. 334.

рационального направления. В их поэзии мысль доводилась до конца, то есть до логического (или считаемого логическим) финала. Обреченный тлению смертный, с точки зрения херасковцев, имеет два выхода: первый — смерть, навечно исцеляющая все раны, второй, доступный в жизни, — добродетель, возвышающая человека до уровня разумного существа.

Оба выхода представлены в поэзии Хераскова:

Мысль мы к мысли прибираем,
Ищем счастья своего,
Наконец все умираем,
Вот родимся для чего.³⁰ (Станс г. Руссо, 1760)
На что же все мы сотворенны,
Когда не значим ничего?
Такие тайны сокровенны
От рассужденья моего;
На то, я знаю, что содетель
Велит любить добродетель.³¹ («Ничтожность», 1769)

Пушкин в переводе стансов Сидевилу, в финальных строфах, отвергает обезличенно-холодную мораль херасковцев, их «высшую» рассудочность, сознательный отказ от утешения в мечтах, на деждах, человеческих чувствах. В этом смысле стансы Пушкина открыто полемичны по отношению к той поэтической традиции, которой они следуют, — к традиции классицизма. Мироощущение поэта, к началу 1820-х гг. уже явственно отмеченное элементами романтизма, не приемлет мысль, столь подавляющую херасковцев: о ничтожестве всего земного — преходящего и незначительного, изначально несчастливого от ожидания смерти. В стансах Пушкина, в финале, совершается скачок из мрака первой смерти (смерти молодости) — в жизнь, в своей «пременности» неиссякаемую, открывающую человеку беспредельность земных радостей: от молодых утех любви до уз дружбы.

Тогда на голос мой унылый
Мне дружба руку подала,
Она любви подобна милой
В одной лишь нежности была.
Я ей принес увядши розы
Веселых юношества дней,
И вслед пошел, но лил я слезы,
Что мог идти вослед лишь ей!

Внутренняя целостность, своего рода закругленность поэтического текста создается Пушкиным с помощью некоторой риторической фигуры — наклонения, введенного в творческий обиход Ломоносовым. Наклонение, по Ломоносову, присутствует, «когда то же речение повторяется, будучи предложено на другие времена или падежи»³². К наклонениям в его «Риторике» относятся также си-

³⁰ Полезное увеселение, 1760, № 4, с. 64.

³¹ Херасков М. М. Избранные произведения. (Б-ка поэта. Большая серия). — Л., 1961, с. 98.

³² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1952, т. 7, с. 260.

нонимические выражения, употребляемые в поэтической речи. В стансах из Вольтера Пушкин широко использует наклонение, видя в нем необходимый элемент структуры данного жанра. Например, в третьей строфе:

Кто **применяться** не умеет
Своим **пременчивым** годам;

в пятой строфе:

мечтанья...
...у слаждавшие печали;

в шестой строфе: Проститься с **сладостным мечтаньем**;

в седьмой строфе: Обманов **сладостной мечты**
и т. п.

В той же функции и в соответствующих жанрах наклонения употреблялись херасковцами.

Ржевским:

И счастье судьба **пременно** нам дала;
Как свет **пременен** сей и наша жизнь **пременна**...³³
(Станс, 1760)

Санковским:

Один был Философ, что *всем вещам* смеялся.
Другой же *вещи все*
оплакивать старался.
С **м**еяться станем мы, иль станем **слезы лить**,
Для смертных все равно: нам здесь недолго жить.³⁴
(Стансы, 1760)

И повторы, и наклонения прочно сцепляли мысли, стягивали в один общий узел разные нити произведения. Вместе с тем, у Ржевского их верными спутниками стали оксюмороны и антитезы, разъединяющие скрепленное и усложняющие его новым взглядом на вещи. Мысль, стремящаяся охватить противоречия сущего и при этом не разрушить, не исказить его естества, порождает необычные, парадоксальные сочетания, где сама искусственность была путем к правде³⁵.

Так же, как и лучшие поэты школы Хераскова, Пушкин использует все названные средства, чтобы создать предельно объективную, диалектически подвижную, но цельную картину человеческой жизни. Стансы Сидевилю строятся на антитезе молодости и старости, утра и вечера, неизбежно присутствующих в судьбе человека. Дружба в стихотворении Пушкина «подобна» любви и в этом смысле является ее естественным «наклонением». Но при этом же любовь и дружба — антиподы, вечные противоположно-

³³ Поэты XVIII века, т. 1, с. 198.

³⁴ Полезное увеселение, 1760, № 12, с. 108.

³⁵ См.: Смузина М. Л. Элегия А. А. Ржевского. — В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. — Л., 1974, с. 27.

сти: дружба не способна заменить собой любви и создает совсем иной мотив иного времени — эпохи романтизма. Как справедливо замечает А. Слонимский, «под живой плотью пушкинских стихов всегда ощущается крепкий логический стержень, на который низано все это богатство красок и звуков. Внешним образом это сказывается в сжатых — то лирических, то иронических или каламбурных антитезах, характерных для Пушкина с лицейских лет»³⁶.

«Постоянное присутствие» у Пушкина «логического начала» исследователь обнаруживает «в метких афоризмах, имеющих то грустное, то ироническое значение...». Как пример произведения, «имеющего афористический характер и построенного сплошь на антитезах», Слонимский приводит стихотворение «Если жизнь тебя обманет...» /1825/³⁷. Не составит труда привести и другие, более ранние примеры, подтверждающие, что наличие афористических формул есть устойчивый признак поэтики Пушкина (в стансах Сидевилу: «Живем мы в мире два мгновенья — / / Одно рас-судку отдадим.»).

Характерно, что афористической краткости в поэтической речи впервые стали настойчиво добиваться херасковцы и на этом во многом построили эстетику своей школы. Все они искали максимально точных слов для передачи общих дум и вновь постигнутых истин. В результате — настойчивые повторы в стихах и наличие заметных переключек между ними. И отсюда же — графическая чистота построений, так как дело освоения законов существующего начиналось с изучения всех форм жизни, а заканчивалось выведением ее окончательной формулы. Именно поэты-херасковцы создали стиль, выражающий искомую истину афоризмами. Особенно афористически звучат зачины медитаций.

- У Сумарокова: Все в пустом лишь только цвете,
Что ни видим, суета... (Ода, 1759)³⁸
- У Хераскова: Все на свете сем преходит,
Постоянного в нем нет... (Станс, 1760)³⁹
- У Ржевского: Все на свете сем минется:
Все на свете суета... (Станс, 1763)⁴⁰

Обращение к поэтике лирических жанров 1760-х гг. наблюдается и в более поздних произведениях Пушкина, где уже автоматически поэт использует постигнутое в юности, осуществляя «присвоение» готовых творческих формул.

Оказался близким Пушкину и главный принцип поэтической структуры, созданной херасковцами: сочетание медитативности с нетрудным для восприятия ритмом. В этой функции, как правило, выступает четырехстопный хорей. Он встречается и в стансах

³⁶ Слонимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1959, с. 70.

³⁷ Там же, с. 69.

³⁸ Сумароков А. П. Стихотворения, с. 9.

³⁹ Полезное увеселение, 1760, № 1, с. 15.

⁴⁰ Поэты XVIII века, т. 1, с. 273.

1760-х гг., и в не менее распространенных философических одах (так как ода «в новейших временах», по замечанию Державина, «иногда... то же, что кантата, оратория, романс, баллада, станс и даже простая песня») ⁴¹.

Заостряются противоречия между метрическим рисунком (например, в стансе Ржевского «Все на свете сем минется: // Все на свете суета», размер — четырехстопный хорей) и темой станса, его заданностью: установкой на печальное глубокомысленное раздумье. Это тоже своеобразная антитеза, оксюморон, наводящий на мысль о скрытой пародии. Но пародия исключена, так как херасковцы в принципе не признавали сатиры.

Очевидно, что создатели нового типа философских медитаций не без умысла желали, чтобы их творения быстро, без усилий выпевались: найден был единый лад, один мотив, метрически не сложная, для всех доступная форма. Был включен рефрен (тот же припев), многократно повторяющий одну лишь мысль — как философски выверенную, четкую аксиому. В «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» Державин заявлял, что лирика особенно способствует развитию просвещенного дидактизма: «Особенно находят более к тому способною лирическую поэзию, в рассуждении ее краткости и союза с музыкою, чем удобнее она затверживается в памяти и, забавляя, так сказать, просвещает царства» ⁴². Так, поэты, основавшие журнал «Полезное увеселение», непосредственные предшественники Державина в литературе, неизменно превращали лирику в нравоучение, веселое и дружеское, сделанное намеренно легко, дабы смягчить и облегчить суровую правду.

Рассуждать о сложном простым слогом, так, как будто это не составляет труда; говорить о грустных вещах радостно, не предаваясь мрачным раздумьям; мужественно думать о смерти, находя ей место в вечном круговороте бытия, вспоминать о ней без горечи, отчаяния и страха — вот черты, присущие стилю Хераскова и поэтов, составивших его школу. Но, в неменьшей мере, это черты Пушкина, автора серьезнейших по мысли стихов: «Если жизнь тебя обманет», «Дар напрасный, дар случайный». Драматизм пушкинской лирики смягчен четырехстопным хореем.

Поэты середины XVIII в. часто говорили о смерти в спокойном, чуть ли не легкомысленном тоне, так как стремились победить в себе страх перед ней, одолеть душевное страдание, сопутствующее тягостным мыслям. Анализируя поэзию Державина, Белинский говорит, что русский XVIII век отразился в ней «с двух сторон»: «со стороны наслаждения и пиров и со стороны трагического ужаса при мысли о смерти...» ⁴³. Создатели лирической поэзии 1760-х гг. хотели стать выше и как бы разумнее смерти. Беспечность и облегченность их тона служила защитой от «страшного гласа» вре-

⁴¹ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде (1811—1816). — В кн.: Державин Г. Р. Стихотворения. — Л., 1981, с. 195.

⁴² Там же, с. 212.

мени. Беззаботная непринужденность медитативных сочинений херасковцев — не непосредственная, по наитию, а результат настойчивой работы души, ограждающей философию от радостей и горестей, ставшей внутренне недостижимой для всех тревог жизни.

Столь же обманчива легкость лирической поэзии Пушкина, что вводило в заблуждение многих его современников, вызывая целый ряд неверных суждений. Белинский пишет в письме к Н. В. Станкевичу 29 сент. — 8 окт. 1839 г.: «Ведь есть же люди, которые... в мелких стихотворениях Пушкина видят не больше, как легонькие стишки. Но потому-то они и тяжелы для уразумления, что слишком легки. Простота содержания при художественной форме — камень преткновения для многих...»⁴⁴.

Простота содержания как результат глубокого диалектического осмысления мира и ясная форма, способная это содержание выразить, — вот та цель, к которой стремились херасковцы и которая была ими достигнута на уровне развития философской мысли эпохи. Классицистическая школа Хераскова ввела в поэтический обиход формулы внеличного лирического выражения, к которым иногда прибегал Пушкин; дала первое понятие о важности «логического стержня» в стихах, что сказалось на характере пушкинской лирики. Медитативная поэзия раннего Пушкина непосредственно восходит к стансам херасковцев, отличаясь той же внутренней законченностью, символически осмысленной, ясной жизненной концепцией и точностью слова. При стабильном отращении к «условным украшениям стихотворства» (VII, 58) юный Пушкин отобрал в поэзии 1760-х гг. эстетически значительное, действительно ценное, что не только отразило, но и превзошло свое время.

⁴³ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1981, т. 6, с. 43.

⁴⁴ Там же, т. 9, с. 256—257.

ПОЭТИКА ФРАНЦУЗСКИХ ПИСЕМ ПУШКИНА

«Мир, который нам дан в нашем непосредственном опыте, — писал Л. В. Щерба в статье «О понятии смешения языков», — оставаясь везде одним и тем же, постигается различным способом в различных языках, даже в тех, на которых говорят народы, представляющие собой известное единство с точки зрения культуры»¹.

Эта мысль Л. В. Щербы поддается расширительному толкованию. Она, в частности, помогает понять целый ряд явлений в истории русской литературы начала XIX в. и, непосредственно, в поэтической системе Пушкина.

Конец XVIII — начало XIX вв. в России рассматривается как эпоха двуязычия в истории национальной культуры. Для Пушкина, как и для других представителей этой эпохи, русский и французский языки, которыми они почти одинаково свободно владели, естественно образовывали две отдельные системы ассоциаций: литературных, бытовых, стилевых, культурных. Это вело к тому, что оформление высказывания на том или ином языке в большой мере предопределяло содержание и тон повествования, так же как нужное содержание вызывало употребление того или иного языка². При этом сам этикет употребления языков не представлял собой в те времена, как это может показаться нам теперь, жесткой схемы, но являл собой живую взаимосвязь формы и содержания.

Наиболее актуальным выбор языка в России первых трех десятилетий XIX в. оказывался в эпистолярном жанре. Количество французской художественной прозы и французских стихов среди серьезных авторов в это время резко сокращается и лишь за пись-

¹ Щерба Л. В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Л., 1938, т. 1, с. 49.

См. также: Humboldt W. *Über die Kawi-sprachen auf der Insel Java*, Darmstadt, 1949, s. 1—20; Vossler K. *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*. Heidelberg, 1921.

Из новейших работ см.: Арутюнов С. А. Билингвизм и бикультурализм. — Сов. этнография, 1978, № 2; Панфилов В. З. Взаимодействие языков с точки зрения взаимодействия языка и мышления. Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1970, т. 29, вып. 3.

² См.: Алексеев М. П. Многоязычие и литературный процесс — В кн.: Многоязычие и литературное творчество, Л., 1981, с. 8.

мами, как за наиболее свободным жанром, сохраняется ситуация полного двуязычия³.

То же мы видим и в творческом наследии Пушкина, в котором французская художественная проза (если не считать нескольких примечаний к художественным текстам, написанных по-французски) вовсе отсутствует, и только 13 стихотворений (из них 2 приписываются Пушкину) написаны на французском языке. Зато из 787 писем, публикуемых в Полном собрании сочинений, 178 являются французскими, что составляет более 20%.

До сих пор письма Пушкина традиционно рассматривались в их целостности, без учета языка, на котором они были написаны. Это происходило и когда к ним обращались как к особого рода художественному тексту (в работах Ю. Н. Тынянова, Н. Л. Степанова, В. А. Малаховского, Я. Л. Левкович), и когда их использовали как источник биографических и культурологических сведений (в работах В. В. Сиповского, Ю. И. Айхенвальда, Л. П. Гроссмана и др.⁴). Между тем, как уже было сказано, природа русского и французского письма, как и природа любого русского и французского текста, не могла не быть различной, несмотря на связующее единство авторского сознания самого Пушкина.

Попытаемся же выяснить, прежде чем перейти к конкретному рассмотрению французских писем Пушкина, что составляло основное содержание того французского языка, который бытовал в России в пушкинскую эпоху и который знал и которым пользовался Пушкин.

Начало проникновения французского языка в Россию относится ко второй половине XVIII в. Происходит это двумя основными путями: через учителей-французов и, позже, учителей-швейцарцев, а также через французскую литературу, пользовавшуюся необычайной популярностью в России. Русская образованная публика не испытывала никаких трудностей, чтобы познакомиться с современной ей французской литературой. Книги, изданные во Франции, быстро поступали во многие помещичьи библиотеки. Этот факт, равно как и оживившееся в связи с указами Петра III общение с заграницей, привели к тому, что французский язык второй половины XVIII в. в России был в своей основе адекватен французскому языку Франции этого же времени⁵.

³ Ср. плеяду русско-французских поэтов конца XVIII в., как А. М. Белосельский-Белозерский, А. Долгорукий, А. И. Шувалов и др.

⁴ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 123; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 159—160; Степанов Н. Л. Дружеское письмо начала XIX в. — В кн.: Русская проза. Сборник под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л., 1926; Малаховский В. А. Язык писем Пушкина. — Изв. АН СССР. Отд. общественных наук, 1937, № 2—3; Левкович Я. Л. Письма. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966; Сиповский В. В. А. С. Пушкин по его письмам. — В сб.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб, 1902; Айхенвальд Ю. И. Пушкин. М., 1916; Гроссман Л. П. Культура писем в эпоху Пушкина. — В кн.: Письма женщин к Пушкину. М., 1928.

⁵ Marche C. F. S. de la. Anecdotes russes ou lettres d'un officier allemand... Londre, MCCLXIV, p. 40—45.

Пути проникновения французского языка в XIX в., а точнее, уже начиная с 90-х гг. XVIII в. в Россию, внешне оставаясь теми же, сильно изменились по существу. Во Франции, как следствие французской революции, наступает сильная реакция на утонченный, изысканно-вежливый язык аристократии XVIII в. Изменения в языке охватывают не только лексику, но и стиль выражения. Появляется новая риторика, связанная, в частности, и с зарождением нового стиля романтизма. По словам исследователя, «железный пояс отточности и вежливости, который сковывал язык, был сорван»⁶. И даже движение пуристов, пытавшихся вернуться к предреволюционным идеалам, ничего уже не могло изменить.

Именно в это время, то есть в 90-е гг. XVIII в., петербургское общество сознательно берет на себя миссию хранителя версальского тона, уже почти исчезнувшего во Франции, и с особым старанием культивирует стиль французской беседы.

Изменяется и социальный облик гувернеров, обучающих французскому языку в России. Обычно ими являются теперь или разорившиеся во время революции дворяне, либо люди низшего сословия: бывшие горничные, кучера и проч. И те и другие усиленно культивируют язык предреволюционной Франции. Первые это делают исходя из своего происхождения, вторые — желая выдать себя за аристократов и под нарочито утонченными формами языка скрыть свое прежнее положение⁷.

Таким образом, языком, на котором говорило русское образованное дворянство пушкинской эпохи, оставался в основе своей язык Франции 2-й половины XVIII столетия⁸. Сразу же оговоримся. Речь здесь идет о том, что французский салонно-аристократический язык XVIII в. лежал именно в основе французского языка, которым владело русское дворянство. Но нельзя упускать из виду и того воздействия, которое оказала французская романтическая фразеология, с ее обилием перифраз, антитез и метафор, на письменный стиль выражения по-французски в России первой трети XIX в. У Пушкина это воздействие хотя и сказалось, как мы увидим дальше, но в меньшей степени. Между тем, для массовой французской переписки в России этого времени романтический стиль выражения, своеобразно замешанный на салонно-аристократическом языке, был делом достаточно обычным (из непосредственных корреспондентов Пушкина таким стилем отличался А. Лаптев).

Факт преимущественной соотнесенности русского французского языка начала XIX в. с языком и стилем французской предреволюционной эпохи необычайно важен для понимания характера и

⁶ Fergus L. La langue française avant et après la révolution. In: La nouvelle Revue du 15 mars et 1^{er} avril, 1888, p. 288—391.

⁷ Pingaud L. Les Français en Russie et les Russes en France. P., 1886 p. 79.

⁸ О французском салоне предреволюционной эпохи как идеале речевой культуры русского дворянского общества см.: Виноградов В. В. Язык Пушкина. — М.; Л., 1935, с. 199—201.

особенностей употребления французского языка Пушкиным. Он указывает, в частности, и на то, что истоки этого употребления следует искать в стиливом своеобразии языка Франции второй половины XVIII в. со всем его комплексом литературных и культурных представлений.

Одной из отличительных особенностей французского языка второй половины XVIII в. была его консервативность. В восприятии большинства современников французский язык в это время достигает своего расцвета, и основная миссия литераторов сводится отныне к сохранению его таким, каков он есть. Выпуск академического словаря 1740 г. объясняется в предисловии его издателями тем, что язык, «достигший своего высшего совершенства должен быть фиксирован»⁹.

Крупнейшее литературно-языковое движение этого времени, вторая волна неологов, ставит основной задачей сохранение традиций прециозности и создает из индивидуальных стилистических образований своих предшественников своего рода литературный жаргон, которым призывает пользоваться повсеместно. Язык в такой трактовке сознательно оказывается лишенным индивидуального и оригинального начала.

Также и движение энциклопедистов, которое противопоставляло себя неологам, имело на самом деле важную точку соприкосновения с ними, признавая лишь явления, узаконенные словарем и освященные традицией. Всякое нововведение в области стиля представляло по их мнению опасность. В русле этой концепции понятно и резкое неприятие Вольтером Шекспира: в оригинальности Шекспира Вольтер видел опасность всякому конвенционализму¹⁰.

Таким образом, традиционность выражения во французском языке возводится в принцип и намеренно культивируется. Это отметил, в частности, в пародийно-гротескной манере Д. И. Фонвизин в «Письмах из Франции»¹¹. Обязательным атрибутом французского стиля повествования XVIII в. становится установка на нравоучительность и одновременно на развлекательность. Установкой на развлекательность Вольтер объяснял огромную популярность французского языка в Европе, считая, что глубокие книги не могут дать ходу языку, между тем «громадное количество легкомысленно принятых книг, которые создала эта нация (французская), было еще одним доводом в пользу распространения французского языка»¹². Даже самые серьезные тексты на французском языке легко могли принять занимательный тон легкой светской болтовни с ее галантностью и подчеркнуто выражен-

⁹ Gohin F. Les transformations de la langue française dans la deuxième moitié du XVIII s. P., 1911, p. 17.

¹⁰ Gohin F. La langue française. P., 1913, p. 36.

¹¹ Фонвизин Д. И. Собр. соч. В 2-х т., М.; Л., 1959, т. II, с. 464.

¹² Voltaire. Oeuvres complètes, 1785, t. LXXIX, p. 178. См. также: La Harpe. Lycée, P., 1831, t. 8, p. 73.

ным интересом к собеседнику. Подобная галантность обычно достигалась риторическими приемами, употреблением речевых фигур и тропов. Будучи традиционными и общепринятыми, они могли одновременно сказать много и ничего не сказать.

Все это, естественно, находит отражение во французских письмах Пушкина. Практически все они, за исключением лишь чисто официальных, отличаются особой литературностью. Не случайно, что те письма Пушкина, которые исследователи выделяли из всего пушкинского эпистолярного наследия как повышенно «сочиненные», оказываются написанными по-французски. Так, например, письма Пушкина к А. Керн А. А. Ахматова нашла «слишком галантными» и «сочиненными»¹³. Ю. М. Лотман назвал французский язык переписки Пушкина с А. Н. Раевским «условным»¹⁴. Я. Л. Левкович писала о важности психологически очерченного облика женщины во французском письме к Собаньской для дальнейшего творчества Пушкина¹⁵.

Здесь следует уточнить, что, вообще говоря, все письма Пушкина, как это многократно отмечалось исследователями, литературны. Речь идет лишь о совершенно различном характере литературности русских и французских писем. Литературность русских писем создается за счет сознательного разрушения канона, культивирования литературной свободы и простоты. Литературность же французского письма основана, наоборот, на строгой соотнесенности с каноном, с литературными, эпистолярными традициями.

Во французских письмах Пушкина перед читателем часто возникает чувствительный образ автора, аналогии чему мы вряд ли найдем в русских письмах Пушкина. В одних случаях эта чувствительность проявляется как повышенно поэтическое восприятие действительности: «Одинокость его (Тригорского) поистине поэтично, потому что полно вами и воспоминаниями о вас» (из письма П. А. Осиповой 29 июля 1825 г. Пер. с франц.). В других — как подчеркнутая благодарность или верность: «Вы не можете себе представить, сударыня, как этот знак внимания и памяти обо мне мне был чувствителен» (из письма П. А. Осиповой 8 августа 1825 г. Пер. с франц.)¹⁶.

В 20-е гг. XIX в., особенно в пушкинском окружении и в пушкинском быту, всякого рода чувствительность казалась смешным, нелепым анахронизмом. Соответственно этому чуть появляющиеся признаки сентиментальности в русских письмах Пушкина обычно сразу же разрушались введением мотивов совершенно иного рода. Так велико в это время табу на всяческое самораскрытие в пись-

¹³ Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 67.

¹⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 30.

¹⁵ Левкович Я. Л. Из наблюдений над черновиками Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, Л., 1979, т. IX, с. 125.

¹⁶ Пушкин А. С. Собрание сочинений. В десяти томах. М., «Художественная литература», 1977, т. IX, с. 166, 171. Далее это издание в ссылках будет обозначаться сокращенно: Пушкин. Собр. соч..., с указанием тома и страницы.

мах. И только во французских письмах этой боязни выразить чувства и показаться сентиментальным не было, поскольку чувствительность, способность и влечение к самопризнаниям прочно утвердились за французским языком и французской литературной традицией второй половины XVIII в.: они же во многом придавали текстам ту занимательность для собеседника, которую требовал французский стиль выражения¹⁷.

В 1830 г. Пушкин пишет письмо Н. И. Гончаровой, представляющее собой род исповеди, обращенной в общем к малознакомому для него человеку. При всей психологической объяснимости самого момента его написания, подобное письмо в это время было возможно лишь на материале французского языка с его традицией исповедальности и чувствительности (решающее значение для создания и укрепления этой традиции несомненно имела «Новая Элоиза» Руссо). В письме появляется сеть устойчивых образов-мотивов французской литературы: «горечь», «чувство счастья», «небесный образ» и т. д.¹⁸. Также и сюжетно-смысловая структура письма, при всей биографической уникальности последнего, далеко не представляется единичной и неповторимой. Это подтверждается наличием у Пушкина другого французского письма, построенного на сходном сюжетно-смысловом приеме, что и письмо к Н. И. Гончаровой.

В 1826 г. Пушкин сватается к Софье Пушкиной и письменно обращается за помощью к своему приятелю В. П. Зубкову, размышляя попутно о себе, о своей жизни. В результате письмо превращается в род исповеди. Как писал А. Ф. Кони, «отзывы о себе, рассыпанные в его (Пушкина) переписке, связаны или с внешними событиями жизни, или отрывочны и неопределенны. В письме же Зубкову Пушкин дает совершенно определенный отзыв о своем характере, указывая на противоположные черты в нем»¹⁹. Ту же характеристику по праву можно было бы дать и письму, обращенному к Н. И. Гончаровой. Сравним несколько фрагментов обоих писем:

Письмо к Зубкову

...а я вижу раз ее в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь! ...увидав ее хоть раз, уже нельзя колебаться.

Жизнь моя, доселе такая кочующая, такая бурная, характер мой — неровный, ревнивый,

Письмо к Н. И. Гончаровой

Когда я увидел ее в первый раз, красоту ее едва начинали замечать в свете. Я полюбил ее, голова у меня закружилась, я сделал предложение...

Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были

¹⁷ La Harpe. Lycée, P., 1831, t. 8, p. 311.

¹⁸ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 297—298.

¹⁹ Цит. по: Пушкин А. С. Собрание сочинений. В шести томах. Под ред. С. А. Венгерова. СПб, 1907—1915, т. 3, с. 182—183.

подозрительный, резкий и слабый одновременно — вот что иногда наводит на меня тягостные раздумья. ...и как смешно было мое поведение с ней!

...но я содрогаюсь при мысли о судьбе, которая, быть может, ее ожидает, — содрогаюсь при мысли, что не смогу сделать ее столь счастливой, как мне хотелось бы.

Совершенно очевидно, что сюжетные ходы в обоих письмах повторяются. При том в контексте французской литературы они являются достаточно банальными: это и обещание раскрыть то, что лежит на душе, и воспоминание первой встречи, и раздумья об ошибках молодости, и предвиденья будущего и т. д. Перечисленные мотивы являются настолько общими для французской литературно-языковой традиции, что легко появляются и в ряде других писем Пушкина, написанных по-французски. Так, косвенное воспоминание об ошибках молодости встречается уже во французском письме брату 1822 г. (Пушкину в это время всего лишь 23 года, между тем он осознает себя как много пережившего и испытавшего)²¹. Мысли о страстях и клевете, окружающих человека в мире, проходят в той или иной форме через письма к Л. С. Пушкину и А. И. Казначееву и проч.

Разумеется, при внешней схожести, внутренне, для самого Пушкина, письма естественно могли быть наполненными каждый раз своим неповторимым содержанием. Но при этом употребление французского языка в них определяло тот особый угол отражения действительности, при котором реальные события легко ассоциировались также и с литературным текстом. События, произошедшие в разные годы, упорядочивались в сознании пишущего по-французски Пушкина и тем самым сближались между собой.

В кругу тем и понятий французской литературы XVIII в., как уже говорилось, прочное место занимала тема нравоучения. Даже самая легкая и развлекательная литература должна была быть в то время поучительной. В русле этой традиции и появляются среди французских писем Пушкина письма-поучения. Наиболее известное из них — уже упомянутое письмо к брату 1822 г., в котором Пушкин преподает брату уроки жизни. Письмо это является одним из наиболее автобиографических у Пушкина. Вопросы дружбы, покровительства, отношения с женщинами, которых он здесь касается, являются предельно важными для Пушкина пе-

слишком тяжки и сами по себе, а клевета их еще усилила.

Я чувствовал, что играл смехотворную роль...

...не станет ли она роптать, если положение ее в свете не будет столь блестящим, как она заслуживает и как мне хотелось бы?²⁰

²⁰ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 233—234, 297—298. Здесь и в дальнейшем фрагменты французских писем Пушкина приводятся для удобства чтения в переводе на русский язык.

²¹ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 48—50.

риода начала 20-х гг. И в этом смысле письмо к брату написано именно как человеческий документ, а не как литературный.

Между тем постановка пушкинского письма в контекст романов, эпистол, наконец, ситуаций французской литературы показывает, насколько под знаком литературной традиции было написано и это письмо и насколько собственные переживания Пушкина вуалировались общими местами известных французских текстов.

В книге «Пушкин и психологическая традиция во французской литературе» Л. И. Вольперт, отмечая, с одной стороны, искренность интонаций данного письма, а с другой стороны — отзвук какого-то литературного образца, склонна считать этим литературным образцом размышления Адольфа в одноименном романе Бенжамена Констан, чему она приводит весьма убедительные доказательства²². Но, как выясняется при внимательном рассмотрении, советы, даваемые Пушкиным брату, и его размышления напоминали не только размышления Адольфа, но оказывались в то же время похожими на советы, которые в романе Кребильона-сына «Заблуждения сердца и ума» светский лев Версак давал своему юному другу при его вступлении в свет. Так, у Пушкина мы читаем: «Не суди о людях по собственному сердцу» — у Кребильона: «Большим пороком в свете является желание судить обо всем, исходя из собственного характера». У Пушкина — «...мелочные ухищрения тщеславия делают человека смешным и достойным презрения». У Кребильона — «Свое тщеславие часто следует приносить в жертву своим интересам». У Пушкина — «С самого начала думай о них (людях) все самое плохое...: ты не слишком ошибешься». У Кребильона — «Опасайтесь составить себе слишком высокое мнение о свете» и т. д.²³

Приведенные параллели вовсе, однако, не означают, что письмо Пушкина брату построено на реминисценциях из романа Кребильона, так же как Пушкин вряд ли брал себе за образец и Адольфа. Важно здесь другое: существование в сознании Пушкина определенного набора понятий, литературно общих мест, составляющих культурные приметы эпохи и воспринимающихся как сознательные реминисценции лишь глазами поколений уже последующих эпох, чуждых культурному контексту пушкинской эпохи. Французское письмо Пушкина и его современников являлось носителем определенных традиций французской литературы и тем самым оказывалось потенциально открытым для проигрывания определенных ролей и ситуаций. Вот почему литературная система Пушкина, которая принципиально не мирилась с нравоучением²⁴, легко допускала его на французском языке.

В большинстве случаев проигрывание определенных ситуаций

²² Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 117.

²³ Crebillon fils. Les égarements du cœur et de l'esprit. Ed. Gallimard, 1977, p. 245.

²⁴ См. Лежнев И. Проза Пушкина. — М., 1966, с. 157.

во французских письмах Пушкина весьма условно и является в основном подсознательной ориентацией в наборе литературно-общих мест, что дает возможность высказать вещи психологически и в силу иной традиции трудно выразимые в поэтической системе русского языка (письма к Л. С. Пушкину, Н. И. Гончаровой, Зубову, Казначееву). Однако среди французских писем Пушкина есть и такие, в которых проигрывание роли делается сознательной установкой: так это в письме Пушкина к А. Н. Раевскому 1823 г., где Раевский представляется в литературной маске то Мельмота, то Ловеласа, а из реальных событий конструируется романтический сюжет с литературными отсылками²⁵.

Повышенная литературность французских писем, их ориентация на язык художественного произведения (границы между разговорным языком французской аристократии и литературно-художественным языком в XVIII в. почти не существовало) легко позволяли сместить некоторые реальные события, придав им подчеркнута поэтическую, «олитературенную» версию. Эту сторону поэтики французского письма следует обязательно иметь в виду при использовании его как биографического документа.

В конце октября 1824 г. Пушкин пишет из Михайловского В. Ф. Вяземской: «Я нахожусь в наилучших условиях, чтобы закончить мой роман в стихах, но скука — холодная муза»²⁶.

Между тем, объективные данные свидетельствовали о достаточной плодотворности пушкинских занятий в это время, что позволяет несколько скорректировать его признание Вере Федоровне. В письме 8 или 10 октября 1824 г. П. А. Вяземскому жалоба на скуку и нелепость существования, которая доминировала во французском письме к его жене, растворяется в потоке обсуждаемых дел, бытовых и литературных: обсуждается «дело Ольдекопа», Пушкин сообщает Вяземскому текст эпиграммы на Воронцова, описывает поминанье Байрона в Воронической церкви и, что самое важное, говорит об окончании поэмы «Цыганы». В письме Плетневу, приблизительно датируемом также концом октября 1824 г., Пушкин «беспечно и радостно» полагается на своего адресата в издании 1-й главы «Евгения Онегина». Существует, таким образом, своеобразный протезизм Пушкина не только на адресата письма, но и на язык письма, при котором французскому языку более пристала элегическая версия авторского облика.

Примером прямой поэтизации реального может послужить и письмо Пушкина к Анне Вульф с известным описанием прогулки Пушкина и А. П. Керн по Михайловскому: «...камень, о который она споткнулась, лежит у меня на столе, подле ветки увядшего гелиотропа»²⁷.

В действительности, как признавалась А. П. Керн в «Воспоминаниях», «никакого не было камня в саду», а споткнулась она о

²⁵ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 70—71.

²⁶ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 106—107.

²⁷ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 158—160.

переплетенные ветки деревьев²⁸. Пушкинское письмо, таким образом, приобретает прерогативу художественного произведения, где художественная правда вовсе не обязательно должна совпадать с правдой бытовой.

Французские письма Пушкина по своей поэтике часто оказываются приближенными не только к традициям французской прозы XVIII в., но и к поэтическим традициям в узком значении этого слова. И это тоже обуславливалось особенностями французского языка XVIII в., в котором грань между языком поэзии и языком прозы была весьма незаметной²⁹. Результатом близости французских писем к поэзии являлись частые параллели, аналогии и совпадения, которые мы находим между французскими письмами Пушкина и его же поэзией. Показательно, что пушкинские письма на русском языке имеют больше общего с прозой и отчасти с поздними стихами, также тяготеющими к прозе.

В письме К. Собаньской 2 февраля 1830 г. Пушкин писал: «Нвы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей — а затем исчезнет, и никогда, быть может, моя душа, ее боязливая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности»³⁰.

Сходные мотивы мы находим в стихотворениях Пушкина. Например, в стихотворении 1820 г. «Увы! зачем она блистает...»:

Увы! зачем она блистает
Минутной, нежной красотой?
Она приметно увядает
Во цвете юности живой...
Увянет! Жизнью молодою
Не долго наслаждаться ей...

Или в стихотворении 1830 г. «Прощание»:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас...

Французская образность и подчеркнута поэтическая манера повествования, проникнув в русскую литературу в конце XVIII в., исчерпывает себя в русской прозе с исходом эпохи сентиментализма. Но в поэтическом тексте она сохраняется дольше³¹. Для людей пушкинского окружения переход поэтических формул, образов и мотивов из стихов в переписку, свойственный сентиментализму, на русском языке возможен лишь в пародийном плане.

²⁸ См.: Письма женщин к Пушкину. М., 1928, с. 161.

²⁹ См.: Buffon. Discours sur le style. P., 1753; M-me de Staël. De l'Allemagne, P., 1818, p. 138.

³⁰ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 290.

³¹ См.: Лазарчук Р. М. Дружеское письмо второй половины XVIII в. как явление литературы. — Л., 1972, с. 17.

И в этой ситуации именно французские письма становятся хранителями традиций, уже преодоленных русской прозой.

Это же подтверждается и особенностью построения французских писем Пушкина, с их жесткой структурой, стиливой одноплановостью, подчиненностью повествования одной главной теме и обязательным соблюдением эпистолярного этикета.

К концу XVIII в. в русских письмах постепенно начинает разрушаться единый стиль повествования, который на протяжении века был характерен для жанра письма. Основным конструктивным принципом русских писем Пушкина и его современников является уже столкновение различных стиливых пластов, их совмещение и обыгрывание. И на этом фоне особенно заметной становится общая одноплановость и однообразие стилистики пушкинских писем, написанных на французском языке.

Преобладающим стилем французских писем Пушкина является «простой стиль», закрепленный во Франции за письмом как за малым жанром еще со времен г-жи Севинье и рекомендуемый французскими письмовниками вплоть до середины XIX в.³² Основной особенностью этого стиля является допустимость общих фраз, общих средств выражения, что, кстати, соответствует общей направленности французского языка 2-й половины XVIII в. Индивидуальные стилистические образования во французских письмах Пушкина крайне редки. Часто встречающиеся эпитеты относятся к типу стандартных, узаконенных как прозой, так и поэзией второй половины XVIII — нач. XIX вв.: *femme charmante* (очаровательная женщина), *nouvelle charmante* (очаровательное известие), *charité charmante* (прелестное милосердие), *charmante traduction* (прелестный перевод), *triste jeunesse* (печальная юность), *triste situation* (печальная ситуация) и т. д., и т. п.

Информативность у данных эпитетов или совсем отсутствует или минимальна. Эпитеты несут художественную нагрузку не индивидуального, а коллективного поэтического опыта, отчего и литературность, которую они придают тексту, кажется скорее производящей, нежели творческой.

Также и гипербола во французских письмах Пушкина носит, по большей части, характер банальных преувеличений разговора, лишенных строго определенного значения и никого не обманывающих излишеством лексического смысла. «Я едва осмеливаюсь взяться за перо» (*J'ose a peine prendre la plume*), — пишет Пушкин Осиповой. «Судите о моем отчаянии» (*Jugez de mon désespoir*), — говорит он в письме к Неизвестной. «Я содрогаюсь при мысли, что вы найдете эти доводы слишком разумными» (*Je tremble que vous ne les trouviez trop raisonnables*), — пишет он в письме к Н. И. Гончаровой³³.

³² Du Marsais. Des tropes et de la construction oratoire. Tulle, 1793, p. 376. L'art de la correspondance: ou modèles de lettres... Paris, 1800, p. 20; Manuel épistolaire à l'usage de la jeunesse. Paris, 1818.

³³ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 255, 297, т. X, с. 111.

При этом банальное, традицией узаконенное преувеличение в пушкинском письме может обладать разной степенью достоверности: от истинной передачи внутреннего состояния в письме к Гончаровой (преувеличение здесь является родом завуалированного самораскрытия, возможность которого открывается самой стилистической природой французского письма), до преувеличения явно формального в письме к Осиповой.

Классические фигуры риторики, как градация, параллельные конструкции, анафора, риторические вопросы и восклицания тоже постоянно присутствуют во французских письмах Пушкина. На этом фоне и реально-бытовые вопросы часто получают статус риторических, то есть не требующих ответа и весьма условных. Сам Пушкин очень хорошо осознает эту условность, когда, задав множество вопросов во французском письме к своей невесте, добавляет: «Впрочем, не пугайтесь всех этих вопросов, вы отлично можете не отвечать на них, — потому что вы всегда смотрите на меня как на сочинителя»³⁴.

Соблюдение единого стиля повествования во французском письме было одним из компонентов французского эпистолярного этикета. Другим важным признаком этого этикета следует считать повышенную комплиментарность. Авторы французских риторик прямо советуют «вовремя и ловко польстить собеседнику»³⁵. Именно это мы и видим у Пушкина, достаточно скупого на похвалы в русских письмах и широко расточающего их во французских:

«Тысячу раз спасибо, дорогой князь, за ваш несравненный перевод моего стихотворения...» (из письма Н. Б. Голицыну)³⁶.

«Как вы счастливы, сударыня, что обладаете душой, способной все понять и всем интересоваться...» (из письма Е. М. Хитрово)³⁷.

Комплимент во французском письме не является назойливым, так как опирается на традицию и, вследствие этой традиции, становится явлением достаточно нейтральным. Вместе с тем он придает пушкинским французским письмам ту вежливость и галантность, которую современники привыкли видеть во французской литературе и которая в литературе русской воспринималась уже как манерность.

Не только стиль и общий тон повествования французского письма были подчинены этикету. Ритуализованной оказалась и сама схема построения эпистолярного текста. Большое значение, например, придавалось устойчивой формуле зачина и концовки. Французские письмовники рекомендовали начинать ответные письма с благодарности за получение предыдущего письма и напоминания даты его получения; заканчиваться послание должно было

³⁴ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 324.

³⁵ L'eloquence du temps passé, enseignée à une dame de qualité. Par Mr*** de l'Academie Française. Bruxelles, 1699, p. 24—25.

³⁶ Пушкин. Собр. соч., т. X, с. 291.

³⁷ Пушкин. Собр. соч., т. X, с. 16.

выражением преданности адресату³⁸. Помимо письмовников, эта же установка находила свое конкретное выражение в письмах классиков эпистолярного жанра (Ги де Бальзака, Винсена Вуатюра, г-жи Севинье, Ж.-Б. Руссо, Вольтера и др.), оказавших непосредственное влияние на формирование французской манеры письма в России начала XIX века.

Большинство французских писем Пушкина, в отличие от спонтанных и непосредственных русских, начинаются с традиционного зачина: «Дорогие родители, я получил еще два ваших письма...»³⁹; «Мне так стыдно, сударыня, что я столь долго оставял ваше письмо без ответа...»⁴⁰. Также и концовка их большей частью традиционна: «Благоволите, милостивая сударыня, принять уверение в моей совершенной преданности и высоком уважении...»⁴¹; «Благоволите принять уверение в моей преданности и высоком уважении...»⁴².

Основным конструктивным свойством французского письма у Пушкина являлась и единая его тематическая основа — принцип, которым вплоть до начала XIX в. жила эпистола. В начале XIX в. этот принцип был разрушен дружескими посланиями арзамасцев, для которых характерна была пестрота и свобода тематики⁴³.

Таким образом, на фоне русских писем французские письма оказались несколько приостановленными в движении, воспроизводящими литературный опыт предыдущей эпохи. В определенном смысле можно было бы сказать, что во французских и русских письмах Пушкина мы имеем дело с языковым принципом различных стилей: сентиментализма и романтизма с одной стороны, и реализма — с другой. Ориентированные на традицию и не дающие широкого поля индивидуальной деятельности, французские письма обладали, однако, своими свойствами и достоинствами и своей внутренней закономерностью в творческом развитии Пушкина.

Употребление Пушкиным французского литературного языка XVIII в. невольно заставляло его пройти через литературный и стилевой опыт предыдущей эпохи и тем самым творчески реализовать себя в нескольких временных ипостасях. Поэтому неверно было бы говорить о «сочиненности» даже наиболее литературных французских писем Пушкина. В каждом из них проявлялась частица пушкинской натуры, способы же ее выражения могли быть самыми разными вследствие объемности, создаваемой употреблением двух языков.

³⁸ Le nouveau secrétaire français ou modèles de lettres sur toutes sortes de sujets. P., 1805, p. 19—20.

³⁹ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 310.

⁴⁰ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 255.

⁴¹ Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 299.

⁴² Пушкин. Собр. соч., т. IX, с. 329.

⁴³ Todd, W. M. The familiar letter as a literary genre in the age of Pushkin. Princeton Univ. Press. 1976, p. 35, 83.

Выявление характерных черт французских писем Пушкина дает возможность осознать, насколько различной была природа французского и русского письма вообще. Этим различием объясняется в конечном счете и этикет перехода с французского языка на русский и наоборот. Такой переход не был в пушкинские времена формальностью, но был обусловлен внутренней потребностью пишущего на двух языках человека эпохи двуязычия, хорошо ощущавшего различные стилевые и содержательные возможности обоих языков.

Е. И. ЛЫСЕНКОВА
(Ленинград)

О ПРОБЛЕМЕ ТРАГИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ФРАГМЕНТЕ ШИЛЛЕРА «ДЕМЕТРИУС» И ТРАГЕДИИ ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Проблема сравнительного анализа шиллеровского «Деметриуса» и пушкинского «Бориса Годунова» привлекла внимание критиков еще в прошлом столетии. Ей посвящено несколько заслуживающих внимания работ А. П. Лукьяненко, А. Чебышева, А. Ф. Лютера¹ и других авторов. Интерес исследователей к этой проблеме вполне оправдан: их внимание обращено к позднему Шиллеру и зрелому Пушкину, к одному и тому же жанру — трагедии, более того — к одному и тому же сюжету.

Хотя некоторые исследователи² допускали возможность знакомства Пушкина с шиллеровским фрагментом о Лжедмитрии (обычно указывалось на общность трактовок образа Марины и сходство сцен на литовско-русской границе), большинство литературоведов все же отрицало факт подобного знакомства. В данном случае речь может идти лишь об опосредованном историко-литературном влиянии, да и то весьма проблематичном. Сопоставление драматургических систем двух гениев мировой литературы в исследуемом аспекте имеет прежде всего теоретико-литературное и общекультурное значение.

В самой Германии фрагмент Шиллера о Лжедмитрии издавна получил в критике высокую оценку. Так, Геттнер считал, что «Деметриус» Шиллера есть «истинная поэзия» в истории, законченный образец высокого исторического стиля³. В источниках о судьбе Димитрия, с которыми был знаком Шиллер, высказывались различные мнения (Омариус, Мюллер считали, что царевич

¹ Лукьяненко А. П. Шиллер, Пушкин и Островский в изображении эпохи смутного времени на Руси. — «Универс. известия», Киев, 1905, № 1; Чебышев А. Трагедия Шиллера из русской истории («Demetrius») — Журнал Министерства народного просвещения, ч. XXXVIII, СПб, 1898, июль; Лютер А. Ф. Лебединая песнь Шиллера. — В кн.: Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Н. И. Стороженко. М., 1902.

² В частности, Попек (Popeck. Jahresbericht der U. U. Staatsgymnasium zu Linz. 1893, I).

³ Цит. по: Чебышев А. Указ. соч., с. 50.

убит по приказу Бориса Годунова; Тройер, Коннор полагали, что он был спасен.⁴ Сам Шиллер был убежден в самозванстве Дмитрия и таковым представил его в трагедии. Это открывало возможность постановки помимо историко-философской проблемы еще и столь любимой Шиллером проблемы этической. Шиллер и здесь верен своей концепции трагического: завязка не должна строиться на вине или личной ошибке героя.

В работах о Шиллере и Пушкине неоднократно отмечалось, что шиллеровский Дмитрий — натура гораздо более возвышенная, глубокая и масштабная, чем Самозванец Пушкина. Поэты по-разному оценивали историческую роль Лжедмитрия, и каждый из них стремился следовать своему замыслу. Если у Шиллера Лжедмитрий безусловно является главным героем трагедии, то у Пушкина он лишь один из ее персонажей, отнюдь не играющий в трагедии решающей роли. Для Пушкина в его общей концепции трагического важна не сама личность Самозванца, а то движение, которое, по удачному выражению З. Х. Либинзона, развернулось под его знаменем.

Обратимся к шиллеровскому Дмитрию. Это сильная личность, чуждая каких-либо рефлексий. В этом он напоминает героев шекспировских хроник. Его отличают не только гениальные притязания, но и гениальные задатки; недаром критики говорят о нем как о личности поистине царственной.⁵ Речь Дмитрия на сейме исполнена необычайного вдохновения. Он верит в свою миссию, тверд в этой вере и пребывает в состоянии полного внутреннего согласия с самим собой. Его помыслы отличаются самым высоким благородством:

Хочу свободных сделать из рабов,
А не царить над рабскими сердцами.

И в то же время в этой сцене намечается противоречие, которое впоследствии явится одной из причин внешней и внутренней трагической катастрофы: поставив перед собой такую высокую цель, Дмитрий, по словам Льва Сапеги, «загодя... свою Москву родную... делит».

Здесь сразу рождаются две проблемы: проблема этического порядка (благородная цель — и преступные средства) и проблема политическая (национальное достояние предназначается интервентам). Становится понятным, почему после того, как раскрылась тайна происхождения Дмитрия, он все-таки продолжает играть свою роль отнюдь не только по инерции; в нем есть нечто такое, что соответствует этой роли. Исследователями отмечалась двойственность натуры Дмитрия. Так, Визе считает, что «в нем сочетаются черты монаха и рыцаря, что ему присущи и благородство и авантюризм.⁶ Рох пишет о сочетании в образе Дмитрия идеалистического и реалистического элементов. Не случайно, го-

⁴ См.: Либинзон З. Х. Трагедии Шиллера. Докт. дисс. Горький, 1970.

⁵ Лукьяненко А. П. Указ. соч., с. 4.

⁶ В. Wiese. Friedrich Schiller. Stuttgart, s. 792.

вора о природе этого образа, исследователь упоминает и Макса Пикколомини и Валленштейна. Развивая эту параллель, невозможно не прийти к выводу: благородство Макса здесь борется с честолюбием Валленштейна, в чем и заключается сущность внутренней коллизии.

Некоторые буржуазные исследователи полагают, что Дмитрий у Шиллера прежде всего выполняет религиозную миссию и чувствует себя божьим избранником. Фляйтер считает, что трагическая катастрофа представляет собой религиозную катастрофу: «... Катастрофа героя есть раскрытие обмана, не его физическая смерть в Москве, а разрушение в нем религии...».⁷

Действительно, в шиллеровском Дмитрии ощущается сознание того, что он выполняет религиозную миссию, и этот мотив у Шиллера не выглядит неожиданным (ср. с «Орлеанской Девой»). Он звучит в первом же монологе Дмитрия.

Однако этот мотив не является доминирующим. Дмитрием прежде всего движет вера в самого себя, в свои возможности. Тем он силен и велик. Сцена разоблачения обмана и производит такое впечатление потому, что эта вера без остатка рушится. Дмитрий потрясен, поскольку он уверен в абсолютной правомерности своих действий. Психолого-этический конфликт достигает здесь своей кульминации, своего апогея. Герой переживает первую — и самую ощутимую для него катастрофу.

Далее перед Дмитрием открывается путь компромиссов, и он становится на этот путь. Порыв и вдохновение уступают место инерции, необходимость выполнения внешних обязательств заменяет сознание внутреннего долга. Герой пережил тяжелое испытание, прошел своеобразную нравственную проверку. В какую же сторону пойдет дальнейшее развитие характера Дмитрия?...

Если бы в первом акте в поведении Дмитрия не ощущалось настораживающих моментов, то можно было бы предположить, что Дмитрий откажется от продолжения своей миссии. Однако шиллеровский герой не так прост. По определению Роха, это «барочная, загадочная, чудесная» личность⁸. После того как обнаружился обман, «Дмитрий борется с властолюбием, но сознание необходимости объявить себя царем превозмогает».

По мысли Визе, в характере Дмитрия происходит «радикальная перемена». Шиллеровед сравнивает Дмитрия и Марию Стюарт. Если преступная ранее Мария движется к нравственному очищению, то Дмитрий, прежде, по определению Визе, «чистая душа», «дитя дома»⁹ утрачивает свою безгрешность. Дмитрия можно сравнить и с другой шиллеровской героиней — Иоанной. И она также, пребывая на вершине успеха, испытывает жестокое потрясение; и ей знаком тяжелый мучительный разлад. Однако

⁷ Цит. по.: Roch. Die Personalität in Schillers Theorien und Dramen. Köln. 1960, s. 337.

⁸ Roch. Die Personalität in Schillers Theorien und Dramen, s. 352.

⁹ Wiese. Friedrich Schiller, s. 802.

она способна не только к преодолению разлада и обретению прежней гармонии; она способна к высокому подвигу на благо народа. Димитрий же, допустив компромисс, поступает все большим и большим: вступает в брак с нелюбимой Мариной, нередко ведет себя как причудливый деспот, не чтит должным образом национальных традиций и т. д. Полную неудачу терпит Димитрий и в самом главном: подняв народ на борьбу, он не обрел единения с ним... Но даже при всем этом Димитрий сохраняет подлинное трагическое величие.

Сцена встречи Димитрия с Марфой — одно из самых замечательных достижений Шиллера-трагика. В столь неловкой ситуации Димитрий хочет быть искренним и по-настоящему искренен. О его искренности можно говорить еще и потому, что он с самого начала трагически одинок. Однако сам Димитрий своего одиночества не ощущает. Этим Димитрий Шиллера отличается от пушкинского Димитрия, который прекрасно понимает, что для поляков — он лишь предлог для войны: «Димитрий я или нет, что им за дело?». Шиллеровский же Димитрий начинает ощущать это лишь в конце трагедии. Итак, Димитрий одинок в кругу поляков, одинок в любви, одинок на троне. Знаменательно то, что Шиллером намечена и тема одиночества на троне (ср. с. «Дон Карлосом»): «В глубине души своей он никому не доверяет: у него нет ни друга, ни преданного сердца...».

Вполне понятно, почему в работах о Шиллере уделяется особое внимание вопросу о кульминации столь многоаспектной, многопроблемной трагедии. Большинство исследователей такой кульминацией считает сцену разоблачения обмана. Именно в этой сцене, по мнению Роха, сосредоточены трагические перипетии действия и катастрофа героя¹⁰. Готшалль в свое время также отмечал, что «в мотивировке этого превращения» героя (из бессознательного обманщика в сознательного) и «в трагических последствиях его лежит зерно трагедии»¹¹. Мы бы уточнили: в связи с данной сценой уместно вести речь о кульминации внутренней трагедии героя, но не трагедии в целом. Ибо, в этой трагедии, как и в предыдущих, Шиллеру важнее всего отразить трагизм реальной исторической ситуации. Шиллер отчетливо показывает, что движение, возглавляемое Димитрием, есть следствие социально-политических причин. Прежде всего, Димитрий — орудие в руках поляков; вокруг него много колоритнейших фигур, лелеющих корыстные замыслы. Но самое значительное, что первоначально обеспечивает успех Димитрия, — это поддержка народа. Даже буржуазные исследователи отмечали, что «Деметриус» ни в коем случае не может быть понят из одной субъективной проблематики¹². Визе делает следующий вывод: история заставляет Димитрия погибнуть как одну из

¹⁰ Roch, s. 352.

¹¹ Цит по: А. Чебышев. Указ. соч., с. 93.

¹² Wiese, s. 791.

своих многочисленных жертв¹³. Шторц, который обычно скептически относится к политической проблематике, делает довольно неожиданное для него замечание: «...противоречие между Россией и Польшей становится решающим в катастрофе Димитрия»¹⁴.

Мысль о влиянии народа на ход истории у Шиллера совершенно очевидна. Конечно, она не отличается такой всеохватывающей масштабностью, как у Пушкина. Но все же она есть. Нельзя не согласиться с Н. И. Балашовым, считающим, что и у Пушкина, и у Шиллера, и у Лопе де Вега «именно приближение бури народного возмущения вдохновляет Деметрио»¹⁵. Польский король, прекрасно понимающий, какая сила является самой надежной опорой, наставляет Димитрия:

Царевич, вам сильнейшее орудье
Даст Русь, — щитом вам будет грудь народа,
Русь победима разве только Русью.

Оценивая шиллеровский фрагмент, исследователи, как правило, соглашаются в том, что немецкий поэт верно понял историческую личность Самозванца. И вместе с тем, они указывают на искусственность мотивов появления Самозванца у Шиллера¹⁶.

Предпосылки и условия для появления Самозванца — того или иного — были налицо. Вспомним пушкинские слова: «Всякий был годен, чтобы разыграть эту роль». Пушкинский Самозванец при том, что он, по удачному замечанию Б. П. Городецкого, несется на гребне мощной волны народного движения, «отнюдь не управляя ею»¹⁷, — колоритнейшая фигура. Его образ гораздо менее трагичен, чем образ шиллеровского Димитрия, но не менее поэтичен. Пушкинский Лжедимитрий, с его вполне сознательным самозванством, весьма обаятельная личность. «Бесовское мечтанье», его тревожащее, вполне соответствует его романтическому и страстному (по определению Пушкина) характеру. Сцена со Злым Чернецом, искушающим Димитрия, не понадобилась Пушкину. Пушкиноведами неоднократно указывались причины ее исключения из окончательной редакции. «...Пушкин дает понять: атмосфера такова, что ничего удивительного, если в голову Григорию пришла дерзкая мысль: Удивительнее, если бы не пришла, — пишет Ст. Рассадин. — Вот отчего не нужен злой чернец с его советами. Появление Самозванца в России XVII века было обусловлено исторически; по словам Ключевского, «самозванство было удобным выходом из борьбы непримиримых интересов, взбудораженных пресечением династии...»¹⁸.

Чувствуется какая-то особая поэтическая символика в том, что Имен передает Григорию летопись, оконченную сказанием об

¹³ Wiese, s. 790.

¹⁴ Storz. Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart, 1959, s. 496.

¹⁵ Балашов Н. И. Испанская классическая драма. — М., 1975, с. 140.

¹⁶ См.: Лукьяненко А. П. Указ. соч., с. 11.

¹⁷ Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953, с. 132.

¹⁸ Рассадин С. Драматург Пушкин. — М., 1977, с. 23.

убиении царевича Дмитрия. Пимен как бы предоставляет Григорию возможность творить далее. Но Григорию скучно творить летопись; он жаждет творить историю. После ухода Пимена Григорий продолжает размышлять о последнем событии летописи и, прежде всего, о судьбе Бориса. Его заключительные слова о Борисе: «И не уйдешь ты от суда мирского, Как не уйдешь от божьего суда», — говорят о том, что замысел в нем созрел окончательно. Но они имеют и другое, гораздо более важное значение: в столь афористичной форме находит выражение двойная — внутренняя и внешняя — коллизия, обусловившая гибель Бориса.

Далее Григорий проявляется как отважный, остроумный, находчивый человек, как «милый авантюрист» (по определению Шушкина). Н. Я. Берковский писал о шиллеровском Фиеско: «Сил столько, что на дороге к серьезным и опасным целям он готов предаваться пустякам и мелочам»¹⁹. То же можно сказать и о Григории: столько сил, что он не может не сыграть в чрезвычайно опасной для него ситуации (имеется в виду сцена «Корчма на литовской границе»): «...А лет ему вору Гришке от роду... (смотря на Варлаама) за пятьдесят. А росту он среднего, лоб имеет плевшиный, бороду серую, брюхо толстое...». Сцена, к которой Белинский отнесся с недоверием, вполне согласуется с жаждой необычайных обстоятельств и ситуаций со стороны Григория. Человек, который, по словам Марины, «мог ослепить чудесно два народа», конечно, должен быть хоть в чем-то натурой незаурядной. Пушкиноведа нередко пишут об артистизме Дмитрия, о его умении выступать в разных качествах. Особенно показательной в этом отношении является сцена «Краков. Дом Вишневецкого». Дмитрий здесь не просто многокачествен — он блестящ. Он легко усваивает и воспроизводит язык, стиль, манеры представителей польской знати. Самозванец без видимых усилий и малейшего напряжения находит общий язык с каждым, будь то священник, знатный вельможа, вольный шляхтич, простой казак или поэт. На наш взгляд, правы исследователи, считающие, что в сцене объяснений с Мариной наиболее полно проявляется подлинная сущность природы Самозванца. Во имя любви герой готов отречься от своей роли и хоть в любви быть самим собой. Но его признание не расценивается как жертва, принесенная любви; оно ужасает Марину. И Дмитрий, вновь возвращаясь к своей роли, по справедливому замечанию Ст. Рассадина, «предает свой прекрасный порыв»²⁰.

Выше говорилось о том, что исследователи неоднократно отмечали сходство сцен на литовско-русской границе. И русский и немецкий поэты представили Дмитрия человеком, в котором явственно ощущается чувство патриотизма. Обе сцены отличаются глубоким лиризмом. Шиллеровский Дмитрий восхищается кра-

¹⁹ Берковский Н. Я. Театр Шиллера. — Вопросы литературы, 1959, № 11, с. 166.

²⁰ Рассадин С. Указ. соч., с. 28.

сотой природы. Но вот он задумался: ведь он идет войной на свою родную страну. Ему приходится искать сильные аргументы, чтобы мотивировать свое вторжение на русскую землю:

Я в мирный храм насильственно вхожу,
Чтоб возвратить, законное по праву,
И достоянье отчее и нямя!

В отличие от пушкинского героя, он уверен в своей правоте, хоть и исполнен печали. У Пушкина врагов на Русь ведет Самозванец. Но даже он скорбит об этом:

Кровь русская, о Курбский, потечет!

И в другой сцене:

... Довольно: шадите русскую кровь.

Не случайно в этой сцене Пушкин, как верно замечает Ст. Рассадин, называет своего героя не Самозванцем, а Димитрием: «Димитрием назван тот, что находится на вершине судьбы и на вершине великодушия, поистине царственного...»²¹.

В целом же пушкинский Самозванец, который может быть и искренним, и великодушным, ведет себя как азартный игрок. Он полагается на свою судьбу, на свою удачу. Самозванец безошибочно чувствует носящиеся в воздухе веяния и безошибочно угадывает, чем он может быть опасен. «Он именем ужасным ополчен», — говорит о нем Борис. И, наконец, знаменитые слова Пушкина подтверждают значение той силы, от которой зависит успех:

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

При сравнении драматических структур пушкинской и шиллеровской трагедий обнаруживается весьма значительное, на наш взгляд, сходство. Пушкин, как и Шиллер, не ограничивается лишь изображением историко-философской коллизии: магистральный конфликт в его трагедии, так же как и в поздних трагедиях Шиллера («Мария Стюарт», «Орлеанская Дева», «Деметриус»), осложняется конфликтом этическим (при этом и у Пушкина, и у Шиллера один конфликт подготавливает другой, наслаивается на него; оба конфликта своеобразно взаимодействуют друг с другом). Пушкинский Борис, как и Мария Стюарт, Иоанна, Деметриус переживает глубочайшую внутреннюю трагедию. Борису не дает покоя его трагическая вина, в нем «совесть нечиста». В разговоре Воротынского с Шуйским устами последнего подтверждается факт убийства и убийцей назван Борис. Он еще не появился, а уже идет речь о предполагаемой внутренней борьбе в нем. Как уже отмечалось, и Григорием подразумевается эта борьба («И не уйдешь ты от суда мирского. Как не уйдешь от божьего суда»).

Обе коллизии (внешняя и внутренняя) не только находят под-

²¹ Рассадин С. Указ. соч., с. 11.

тверждение в знаменитом монологе царя «Достиг я высшей власти...», но и приобретают абсолютную достоверность. Царь появляется на сцене глубоко разочарованным; его терзают тяжелые предчувствия, и первые же слова звучат безысходно-пророчески:

Предчувствую небесный гром и горе.
Мне счастья нет...

Некоторые исследователи пишут об отсутствии внутренней душевной эволюции в структуре этого драматургического образа. Так, Ф. Батюшков пишет о характере Бориса следующее: «хотя... намечаются перспективы вперед и назад, все же это не есть эволюция характера, не есть изображение постепенного зарождения и развития страсти...»²². Б. П. Городецкий в данном случае придерживается близкого мнения: «В роли Бориса (за исключением сцены с Шуйским) почти нет интонационных перемен. С начала до конца преобладает одна и та же «тоскливая» (по выражению Катенина) интонация. Образ Бориса поэтому неподвижен на всем пространстве трагедии»²³. Более того, исследователь пишет о том, что монологи Бориса обособлены от действия²⁴. Указанные точки зрения представляются нам довольно категоричными. Магистральный конфликт трагедии теснейшим образом связан с «внутренним конфликтом»; состояние Бориса становится смятенным именно под влиянием внешних событий. Об этом свидетельствует каждый его монолог, неизменно способствующий развитию внутреннего действия трагедии. Внутреннее же действие, как и внешнее, движется по линии усиления драматизма. Есть основания говорить и о развитии образа. Не только потому, что в Борисе открываются все новые и новые, парадоксальным образом в нем сочетающиеся черты, но и потому, что его душевное беспокойство все более усугубляется. Конечно, речь идет не о столь масштабной, как у Шекспира, эволюции образа (в этом Ф. Батюшков прав), но все же образ Бориса не так уже неподвижен.

Внешние события Борис суеверно связывает с происходящим в его душе. При чтении этой сцены вспоминается письмо Вяземского, передававшего Пушкину советы Карамзина: «Он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдание себе. Эта противоположность драматическая!»²⁵. Из сцены с патриархом явствует, что внутреннее напряжение доходит в Борисе до апогея. «Мысль о том, — пишет А. П. Лукьяненко, — что он убийца свято-

²² Батюшков Ф. Пушкин и Расин. — Записки историко-филолог. ф-та императорского СПб ун-та, ч. VII, СПб, 1900, с. 26.

²³ Городецкий Б. П. «Борис Годунов» в творчестве Пушкина. — Л., 1969, с. 72.

²⁴ Там же, с. 71.

²⁵ Письмо П. А. Вяземского Пушкину 28 авг. — 6 сент. 1825 г.; Пушкин, т. 13, с. 224.

го, еще глубже потрясает все его существо, еще более он теряет самообладание. А между тем в это время этому душевно разбитому и угнетаемому совестью человеку нужно искусно выдерживать двойную борьбу: одна идет под стенами Путивля, Севска, другая — в сердце государства, в Москве на ее широких и шумных площадях»²⁶.

Борис пребывает в состоянии крайней неуверенности и в час победы над Самозванцем. В то время, как побежденный Самозванец безмятежно засыпает в лесу, победивший его Борис не находит себе места. Он не только размышляет о каких-то конкретных действиях; его одолевают мысли общепсихологического масштаба, мысли о переменчивости фортуны, о жизненном непостоянстве и своей неудовлетворенности настоящим. Шиллероведы писали о сходстве шиллеровского Бориса с Тальботом. Пушкинский Борис, подобно шиллеровским героям, по сути дела, переживает двойную драму: за роль, сыгранную им в истории, ему приходится платить тем, что история оборачивается против него; средства, с помощью которых он добывает власть, тоже дорого ему обходятся: за них он платит своим душевным спокойствием. Как Валленштейна, его заводит в тупик непомерное честолюбие; подобно Марии Стюарт, он фатально предчувствует расплату именно за свой кровавый грех; как и Деметриус, он переживает тяжелейшее внутреннее потрясение и вступает в неразрешимый конфликт с народом.

Шиллеровского Бориса трудно сравнивать с пушкинским, так как образ первого в трагедии «Деметриус» лишь намечен. Тем не менее критики давали ему высокую оценку. Рох справедливо считает шиллеровского Бориса, так же как и Дмитрия, трагическим характером. В художественной интерпретации характера Бориса, в оценке его исторической роли Шиллер и Пушкин стоят гораздо ближе друг к другу, чем в разработке характера и понимании исторической сущности Лжедмитрия. Борис у Шиллера так же достиг власти преступлением, но старался быть истинным отцом народа. Так же, как и пушкинский Борис, он пристрастен, гневен, мстителен и суров, так же суеверен. Незаурядность его личности поэт подчеркивает особо: по своему уму и положению он выше всего, что его окружает. Того и другого Бориса сближает честолюбие, желание и умение властвовать. Шиллеровский Борис — заботливый и любящий отец, что тоже роднит его с пушкинским.

Нельзя не согласиться с любопытным наблюдением исследователя, сопоставлявшего эти два образа: «Шиллеровский Борис в общем производит впечатление человека более твердого характера и большей силы воли, но пушкинский Борис, лицо вполне русское, вызывает к себе больше симпатии и сострадания, он человек более глубокого, более тонко развитого чувства»²⁷.

Неизбежность гибели Бориса очевидна для обоих драматургов.

²⁶ Лукьяненко А. П. Указ. соч., с. 23.

²⁷ Лукьяненко А. П. Указ. соч., с. 36.

Как бы ни велика была личность, ее поражение неизбежно, если она оказывается лишенной поддержки народа. Эта мысль так или иначе присутствует во всех поздних трагедиях Шиллера. И если Пушкин с максимальной художественной достоверностью показал, что «именно народное движение определяет успех борьбы против державы Бориса»²⁸, то думается, что Шиллер был на пути к художественной реализации этой идеи.

При сопоставительном анализе драматического фрагмента Шиллера и трагедии Пушкина обнаруживается безусловная родственность их драматических структур. И в том и другом произведении трагический конфликт имеет двойственную природу: магистральный конфликт осложняется внутренним конфликтом этико-психологического порядка. Проблема трагического характера, теснейшим образом связанная с проблемой трагического конфликта, также отличается двуплановостью.

С одной стороны, страдания героя и у Шиллера, и у Пушкина мотивируются извне: его гибель оказывается исторически предрешенной. Но ни шиллеровские, ни пушкинские трагические персонажи отнюдь не принадлежат к числу пассивных героев: в борьбе, инициаторами или участниками которой они являются, они идут до конца. Шиллеровский Димитрий допускает нравственный компромисс, но продолжает свою роль. Пушкинский Борис перед смертью более всего заботится о том, чтобы закрепить за сыном свой сан.

С другой стороны, и пушкинские, и шиллеровские трагические герои оказываются подвластными тяжелому внутреннему разладу, как правило, проистекающему от сознания личной трагической вины или ошибки. Проблема трагической вины приобретает здесь особую остроту. Герой Шиллера должен пережить тяжелый душевный кризис, поступиться безусловными для него нравственными ценностями, чтобы следовать необходимости. В сцене разоблачения обмана, на наш взгляд, магистральный конфликт наиболее тесно смыкается с «внутренним конфликтом». Вольно или невольно Шиллер приближается к философскому осмыслению самой природы самодержавия. Нечто аналогичное — и у Пушкина в «Борисе Годунове»: «Хотел того Пушкин или нет, — пишет Ст. Рассадин, — но он исследовал не просто один исторический период, а логику самодержавия; не временное, а хроническое заболевание российского деспотизма...»²⁹.

Оба драматурга художественно исследуют процесс формирования характера под влиянием обстоятельств и влияния характера на обстоятельства. Диалектика указанных взаимовлияний предстает более органичной в творчестве Пушкина — реалиста. У Шиллера, долгое время находившегося под ощутимым воздействием кантианских идей, внутренний мир человека в известной степе-

²⁸ Балашов Н. И. Указ. соч., с. 39.

²⁹ Рассадин С. Указ. соч., с. 45.

ни обособлен от внешнего. По мере движения Шиллера к переосмыслению кантианства эта обособленность снималась. Не случайно исследователи (в том числе и западные) в связи с трагедией «Деметриус» говорят о более сильном «вхождении поэта» в область жизни³⁰. Такие исследователи, как Фрике, Гумбель, Петч и др., пишут об отходе Шиллера от классического идеала и повороте к реализму³¹. Эта мысль закономерно возникает и при общем анализе «Деметриуса» и при исследовании частной проблемы — проблемы трагического характера в концепции трагического у Шиллера.

Д. Н. КРЫСТЕВА
(Ленинград)

«ЭПИЧЕСКИЙ» ХАРАКТЕР ТЕМЫ ПЕТРА I И ПОИСКА А. С. ПУШКИНА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Насколько Петр Первый был великим реформатором, могущественным государственным деятелем, с размахом двинувшим Россию вперед, давшим начало «деятельно-пластическому XVIII веку»¹, настолько Пушкин был Петром Великим русской литературы, реформатором, давшим начало XIX веку — веку «духовной деятельности»². Эту соотносительность двух гениев понимали и современники великого поэта. В письме А. С. Пушкину от 1825 г. Е. А. Баратынский восторженно утверждал: «Чудесный наш язык ко всему способен, я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него... Возведи русскую поэзию на ту степень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление»³.

И не случайно то, что дело могучего исполина, выведившего Россию из патриархальной спячки на дорогу прогресса, впервые получило достойную оценку у Пушкина, ибо явление Пушкина в духовной жизни России было закономерным следствием петровского переворота. Об этом Д. С. Мережковский заметил: «...без Петра не могло быть воплощения русского созерцания в Пушкине, без Пушкина Петр не мог быть понят, как высшее героическое явление русского духа»⁴.

Тема Петра I — «сквозная» тема в русской литературе вообще, в творчестве Пушкина в частности. У Пушкина с нею связаны и эволюция жанров, и вторжение прозы в поэзию, и взаимопроникновение лирического и эпического начал. Она отражает также

¹ Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. — М., 1981, с. 27.

² Там же, с. 59.

³ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16-ти т. (1837—1937). — М., 1937—1949, т. XIII, с. 253. Дальше все цитаты будут приводиться по этому изданию. Римской цифрой будем обозначать том, арабской — страницу.

становление реалистического метода и «историзма в русском общественно-литературном сознании»⁵.

Тема эта, проходя через все творчество Пушкина, отражает основные моменты эволюции творчества писателя. Мотивировка ее сквозного характера — вопрос особый. В настоящей статье рассматриваются разные уровни интереса Пушкина к Петру I. С одной стороны, был неизбежный автобиографический интерес. С другой стороны, интерес к Петру I-преобразователю был историко-ситуативным в связи с вопросом о государственном переустройстве России, поставленным еще декабристами. В-третьих, петровская тема у Пушкина в связи с более общей проблемой исторической роли власти выдвигала категории «власть», «народ», «личность» в их взаимоотношениях.

Эпоха Петра I была яркой страницей русской истории. Слишком долго копившиеся силы дремучей патриархальной России вскипели невиданной энергией «бурного, ускоренного развития, когда сажеными шагами Петра страна ринулась на штурм современной европейской цивилизации»⁶. Это была эпоха подъема, эпоха деяния и строительства, национального единения.

По утверждению Гегеля, такое «всеобщее состояние»⁷ является предметом эпоса. При этом Гегель считает эпическим два состояния человеческой **общности**. С одной стороны, это ситуация народного бедствия, когда «целостность как таковая имеет здесь повод для того, чтобы постоять за самое себя»⁸. С другой стороны, «для эпоса... требуется еще непосредственное единство чувства и действия, единство внутренних последовательно воплощаемых целей и внешних случайностей и событий. Это единство в своей нераздельной изначальности существует только в первые периоды национальной жизни и поэзии»⁹. Не говоря здесь о противоречивом характере петровских преобразований, можем утверждать, что существенной особенностью эпохи Петра I был ее эпический характер. Каким было художественное освоение А. С. Пушкиным эпического характера петровской эпохи?

Ставя так вопрос, необходимо обратить внимание на жанровое многообразие в работе Пушкина над петровской темой. К каким же художественным формам шел поэт под влиянием эпического характера времени Петра I? Здесь мы намеренно оставляем в стороне понимание противоречивости петровского дела и личности из-за невозможности более подробного изложения в рамках данной статьи.

В исследовании «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы

⁴ Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1910, с. 317.

⁵ Клуз Б. Тема Петра I в русской литературе XVIII века: Автореф. дис. канд. филол. наук, — Л., 1982, с. 2.

⁶ Гачев Г. Д. Указ. соч., с. 21.

⁷ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т., — М., 1971, т. 3, с. 433, 440.

⁸ Там же, с. 440.

⁹ Там же, с. 428.

(1833—1836)» Г. П. Макогоненко пишет: «Пушкин стремился к откровенно политической трактовке темы Петра...»¹⁰.

Такое понимание нам представляется однолинейным. Следует говорить о другом, более глубинном понимании в разработке петровской темы — о стремлении Пушкина постичь полноту эпохи Петра Великого, важной стороной которой являлся ее подлинно эпический характер «всеобщего состояния» единения, определенной гармонии в устремлениях воли личной и общественной.

В русской литературе XVIII века сложилось рационалистическое понимание Петра Великого, которое было неразрывно связанным с классицизмом. Общественная идея государственности, необходимости порядка, разума, «полезности»¹¹ находили эстетическое отражение в «нормативном» искусстве классицизма, прославляющем идею разума и просвещенного монарха, ибо литература есть, как это отметил еще А. Н. Веселовский, общественная мысль в художественно-образном ее перевоплощении¹². Так, **высокая** мысль о величии государства, о сильной личности, утверждение принципов порядка и разума, находившая выражение в **высоком** стиле, выводила на первый план высокие жанры оды, похвального слова, торжественной надписи, героической поэмы. Ощущение торжественности, приподнятости, диктуемое высокой темой, создавалось **высокой** стилистикой. В результате Петра I рисовали неким полубогом, сверхчеловеком на высоком одическом постаменте.

В связи с характерной для классицизма установкой на «норму», которая проявлялась в делении мира на несовместимые сферы: «высокая», «низкая», по существу было невозможным передать эпическое состояние всеобщности, состояние единения. Здесь прежде всего выявлялась централизующая идея государственности, монарха, как воплощения разума и закона. В силу этого акцент ставится лишь на определенную сторону явления «петровская эпоха» в связи с чисто декларативной задачей — петь славу.

К тебе я воюю, премудрость бесконечна,
Пролей свой луч ко мне, где искренность сердечна
И полон ревности спешит в восторге дух
Петра Великого гласить вселенной в слух
И показать, как он превыше человека
Понес труды для нас неслыханны от века... (М. В. Ломоносов, «Петр Великий»)

Оставя, скипетр, трон, чертог,
Быв странником, в пыли и в поте,
Великий Петр, как некий бог,
Блестал величием в работе:
Почтен и в рубище герой! (Г. Р. Державин, «Вельможа»)

¹⁰ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). — Л., 1982, с. 162.

¹¹ Панченко А. М., Моисеева Г. Н. Новые идеологические и художественные явления литературной жизни первой четверти XVIII века. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. — Л., 1980, т. 1, с. 419.

¹² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940, с. 53.

Так, одна сторона поэтически утверждается за счет реальной многогранности и всесторонности изображаемого. Этой традиции в поэтических формах Пушкин до поры до времени близок. В «Стансах»¹³ (1826) поэт славит неутомимого царя:

Самодержавною рукой
Он смело сеял просвещение,
Не презирав страны родной:
Он знал ее предназначенье.
То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник. (III, 40)

Но уже в «Моей родословной» (1830) Пушкин дает усложненный образ Петра I. Обращает внимание интонационно-стилистический контраст, отражающий новые возможности трактовки Петра I. Этот контраст подчеркнут композиционным делением произведения на две части: основную и постскрипту. Если в первой части стихотворения при вторжении в поэзию прозаического содержания указано на жестокость Петра:

Упрямства дух нам всем подгадил.
В родню свою неукротим,
С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им. (III, 262,

то в постскрипту гремит торжественный, хвалебный гимн, восславляющий Петра — государственного деятеля:

Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша двинулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля. (III, 263)

Обратим внимание на то, что «Моя родословная» — произведение 1830-х годов — времени «вторжения эпоса в лирику и обыденного быта в стихи»¹⁴, и что оно появляется после работы над «Арапом Петра Великого», уже в пору занятий Пушкина русской историей. Конечно, важно и то, что истинная суть царской власти открывалась после того, как не оправдались надежды на Николая I и перемены, на которые поэт какое-то время после 1825 г. рассчитывал. Это обостряло внимание и к негативным сторонам петровского времени. Такой выход к современности совпадал с процессом проникновения быта в поэзию, что можно определить если не «романизацией» жанров (М. Бахтин), то, по крайней мере, про-

¹³ «По своему стилю «Стансы» напоминают оду XVIII века.» — См.: Еремин М. «В гражданстве северной державы...»/из наблюдений над текстом «Медного всадника»). — В кн.: В мире Пушкина. — М., 1974, с. 168.

¹⁴ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977, с. 345.

заизацией их. Указанное проникновение быта в стихи проявляется в «Пире Петра Первого» (1835)¹⁵:

... Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прошение торжествует,
Как победу над врагом. (III, 409).

И все же и в «Пире Петра Первого» Пушкин во многом следовал одической традиции, воссоздавая лишь **определенные** черты образа Петра Великого. Ясно, что при таком способе художественного воплощения эпическое содержание не могло быть раскрыто. Ведь сама родовая природа лирики ориентирует на «выборочность» изображаемой стороны, ибо лирику отличает «эмоционально-напряженная мысль, нашедшая себя в особом словесном образе непосредственного переживания»¹⁶.

В силу «поэтического подхода» к теме Петра I поэт **сознательно** выделял качества лишь одного порядка.

Особый интерес представляет обращение Пушкина к жанрам эпического рода.

После декабря 1825 г. для мировоззрения поэта в известной мере был характерен политический миф о власти, соотносимый с рационалистическим пониманием ее в XVIII в. Под знаком этого «мифа» «Арап Петра Великого» и «Полтава» составляют несомненное единство и в концепции, и в ориентации на эпический род.

Поиски в жанре романа отвечали потребности художественного сознания охватить полностью, со всех сторон содержание изображаемой эпохи, «исследовать» ее сущность.

Введение нескольких сюжетных линий, сводившихся к Петру I и к петровской эпохе в жизни России, раскрывало явление как целостность в единстве ее многообразных сфер. Объединяющей эту целостность как раз была авторская концепция о «начале» новой России на заре ее национального становления. При этом подход к «целому» был аналитическим. Проза давала такую возможность. Личностная универсальность Петра I, заявленная в «Стансах», в «Арапе Петра Великого», разрабатывается в единстве нескольких сюжетных линий, а, следовательно, в единстве нескольких сфер многопластовой исторической действительности. Петр I раскрыт с разных сторон: Петр в его отеческой заботливости об Ибрагиме, Петр — вечный работник на троне с покоряющей простотой и непринужденностью обхождения, Петр с его негатив-

¹⁵ Здесь мы придерживаемся общепринятой датировки появления стихотворения. В цитированном выше исследовании Г. П. Макогоненко доказывает, что «Моя родословная» была опубликована как реакция-вызов на царский указ от 14 декабря 1835 г. только в апреле 1836 года.

¹⁶ Сквозников В. Д. Лирика. — В кн.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды. Жанры. Виды. М.; Л., 1964, с. 175.

ным отношением к нарождавшейся на западный манер аристократии, пустой и мотовской. Наконец, в сюжетной линии Ржевских проступает деспотизм Петра: сосватав их дочь за своего любимца Ибрагима, он разрушает счастье Наташи и Валериана. Кажется неслучайным тот факт, что именно в этой главе автор рисует Петра I с дубинкой: «...заведи меня к плуту Данилычу, с которым мне надо перевестаться за его новые проказы» (VIII, 28).

С другой стороны, возникает образ петровской России в ее многоплановости. Так, затхлому духу Парижа противопоставлен рождавшийся на глазах «из топи блат» Петербург. Возникает образ строящейся России вообще: «Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий» (VIII, 10). Соотнесение с парижским образом жизни еще шире открывает эпоху рождения русской нации. Образ жизни старого боярства и образ новой жизни (на ассамблеях) раскрываются в единстве со строительством Петербурга.

В изображении эпического «всеобщего состояния» важной представляется «мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа...» (VIII, 12). Это стремление к приобщению, жажда дела, родившаяся у Ибрагима, не является ли символом объединения национальных сил в эпопейном великом строительстве России, их подлинного единения? Лаконическое примечание, почти эскизный набросок: «Россия представлялась Ибрагиму огромной мастерскою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом» (VIII, 13) иллюстрирует идею всеобщности, со-бытия всей России в труде, в деянии.

Художественный опыт «Арапа Петра Великого» как эпическое решение темы Петра I отразился и в пушкинской поэме «Полтава». Она объединяет две эпические ситуации, указанные Гегелем как типические. Полтавский бой, являющийся центральным предметом авторского внимания, как это видно из исторического предисловия к первому изданию поэмы¹⁷, мобилизовал силы молодого государства и отразил эпическое состояние единения и целостности. Эпическое единение новой державы в бою выражают, например, следующие стихи:

... нить полков блестящих, стройных,
Послушных, быстрых и спокойных,
И ряд незыблемый штыков (V, 53).

Национальная общность и единение утверждаются победой «России молодой» в со-бытии ее здоровых сил над внутренним врагом и внешней опасностью. Соответственно Петр I — как бы сердце такого единения:

Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра
Толпой любимцев окруженный,

¹⁷ Полтава, поэма Александра Пушкина. СПб., 1829, с. V.

Выходит Петр...

...Далече грянуло ура:
Полки увидели Петра. (У, 56—57)

Смена тотального хаоса (в личных судьбах героев новеллистической сюжетной линии поэмы и во внешней угрозе России) торжеством государственности, то есть упорядоченности, свидетельствует о следовании классической эпической традиции, где в хаосе рождается и утверждается гармония.

Эволюция политических взглядов поэта в 30-е г. определила его внимание к тем сторонам петровской эпохи и образа Петра I, которые послужили материалом для всестороннего исследования проблемы власти и ее исторической роли.

Еще в 1822 г. в «Заметках по русской истории XVIII века», как это известно, Пушкин четко указывал на противоречивость Петра I: «...сильный человек... северный исполин... доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» (XI, 14). «В этих сжатых, словно вырезанных на меди формулах содержится уже — в эмбриональном виде — позднейший двойственный, а точнее двусторонний взгляд Пушкина на личность и деятельность Петра»¹⁸.

Позднее авторская установка на объективную правду бытия упрочнялась, «эпическое содержание» эпохи Петра Великого уравновешивалось изображением «темных сторон» петровских реформ. Эти две равнодействующие линии, отражая объективный смысл истории начала XVIII в., объединяют в концептуальное единство «Медный всадник» и «Историю Петра I» выявлением идеальности Петра I и трагизма невозможности воплощения его замыслов. Они же обусловили и гибридность «Медного всадника». Не случаен вопрос: поэма или повесть это пушкинское произведение? Во всяком случае, усложненность традиционного эпического жанра поэмы очевидна. «Перед нами, — писал о «Медном всаднике» Ю. Б. Боров, — ...петербургская повесть, лирико-эпическая поэма, «маленькая трагедия», историческая хроника, историко-философское рассуждение...»¹⁹.

Продолжавшаяся работа Пушкина над историческими материалами, в частности, существующая «История Петра I», заставляет думать, что он неуклонно шел к большому, объективно-спокойному эпическому полотну. Во всяком случае, попытки И. Л. Фейнберга вывести определенное представление о характере «Истории Петра I» как «синтезе исторической прозы и прозы художественно-исторической»²⁰ убеждают именно в этом.

¹⁸ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975, с. 8.

¹⁹ Боров Ю. Б. Проблемы целостно-системного анализа и художественная концепция «Медного всадника». — В кн.: Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Киев, 1983, с. 132—133.

²⁰ Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. 7-е изд. — М., 1979, с. 55.

Итак, в работе А. С. Пушкина над темой Петра I очевидна эволюция изображения эпического содержания петровской эпохи. Она выявляется движением художественных форм.

В связи с политической верой в просвещенного монарха Пушкин разрабатывал прежде всего «эпический» характер темы. По мере становления исторической концепции поэта о противоречивости образа и деятельности Петра I «эпический» характер темы терял свое «единодержавие». Эту эволюцию отражает движение от стихотворения одического характера через поэмы с усложняющейся жанровой природой к эпическим жанрам с возможностями изображения действительности в единстве ее противоречивых сторон.

Д. Д. КВАСОВ
(Ленинград)

ПИСЬМА ПУШКИНА К А. О. ИШИМОВОЙ

В последние дни своей жизни Пушкин написал два письма к начинающей детской писательнице и переводчице А. О. Ишимовой. На первый взгляд, это обычная текущая переписка, связанная с редактированием «Современника». Но в письмах не могли не отразиться мысли поэта, который именно в эти дни предпринял решительные действия, чтобы разоблачить тех, кто оскорблял и унижал его.

О жизни Александры Осиповны Ишимовой имеются довольно подробные данные. По просьбе Петра Быкова¹ Ишимова написала автобиографию, которая является основным источником сведений о раннем периоде ее жизни. Ишимова родилась 25 декабря 1804 г. В 1805 г. ее семья переехала в Петербург. Отец Ишимовой, надворный советник, вышел в отставку и занялся «хождением по делам». Он вел процесс против богатого помещика, незаконно владевшего пятью тысячами крепостных. В 1819 г. дело было почти выиграно. «Но ответчик по упомянутому делу, богатый помещик, приходился родственником всеильному, в те дни, графу Аракчееву. И вот <...> стараниями Аракчеева, Ишимов, административным порядком, был выслан из Петербурга, вопреки законам, по которым дворянин не мог быть наказан без суда и воли государя. Но для Аракчеева тогда было все возможно, его своеволию не было границ...»². Ишимовы были высланы сначала в Усть-Сысольск (ныне г. Сыктывкар), а потом в Никольск и в Кемь — в то время самые захолустные городки севера России. Из Кеми весной 1825 г. они должны были отправиться в самую страшную ссылку — в Соловецкий монастырь.

Годы юности Ишимова провела в ссылке. Она помогала родителям, давала уроки, став усть-сысольской «просветительницей», а сама продолжала упорно учиться. Получив всего на четыре месяца грамматику английского языка, написанную по-немецки, она изучила английский и пополнила свои знания немецкого языка. Предстоящий переезд в Соловки заставил «...не шутя призаду-

¹ Быков Петр. Александра Осиповна Ишимова. — Новый русский базар, 1875, № 40, с. 382—384.

² Быков Петр. Ишимова А. О. — Древняя и новая Россия. 1878, № 8, с. 317—318.

маться молодую Ишимову; незадолго перед этим она прочла известную повесть «Параша-сибирячка» — в голове девушки созрел довольно смелый план: отправиться в Петербург, хотя бы и пешком, и лично выпросить у государя милости и снисхождения к отцу»³. В Царском Селе ей удалось увидеть Александра I во время его прогулки по парку, но царь отказался взять прошение. Ишимова пишет: «Увидя его уходящим, прежде нежели я успела сказать ему хотя бы малейшую часть из того, что я готовилась сказать, я так поражена было этой неудачей, что громко зарыдала». Простение было отправлено по почте. Отцу Ишиловой после этого было разрешено жить в Архангельске. Только в 1831 г., благодаря новым хлопотам дочери, он смог вернуться в Петербург. Не исключено, что Пушкин слышал от Ишиловой об ее заступничестве за отца. Не стал ли этот рассказ одним из источников заключительной части «Капитанской дочки»?

С 1825 г. Ишимова жила в Петербурге. Она зарабатывала на жизнь, давая уроки детям. У нее было до двадцати учеников и учениц. Но в 1830 г. в одном из пансионатов произошли беспорядки, начались проверки, и маленький пансион Ишиловой был закрыт. После этого она занялась литературными переводами.

В 1834 г. Ишимова начала работать над «Историей России в рассказах для детей», взяв за основу «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина. Начало своей книги она дала просмотреть П. А. Плетневу, который преподавал историю и русскую литературу детям Николая I. Рукопись Ишиловой была использована Плетневым во время уроков во дворце. Ей было выдано денежное пособие. Между Ишиловой и Плетневым возникла самая тесная дружба⁴; они виделись почти каждый день⁵. Плетнев познакомил Ишимову с Пушкиным.

Первая часть «Истории России в рассказах для детей» (269 с.) была напечатана в типографии Российской Академии в Петербурге и вышла в свет в самом начале 1837 г. Книга была разрешена цензурой 6 сентября 1836 г. (цензор А. Никитенко) и посвящена дочери Николая I великой княгине Ольге Николаевне (посвящение датировано 22 декабря 1836 г.). В первой части изложение доведено до 1304 г. Эта книга лежала на столе у Пушкина в роковой день 27 января 1837 г. О ней говорится в последних строках, написанных Пушкиным (XVI, 227): «Сегодня я нечаянно открыл Вашу Историю в рассказах и поневоле зачитался. Вот как надобно писать!».

Книга Ишиловой была написана в монархическом и религиозном духе. В 1841 г. Ишимова получила в награду за нее от императрицы Александры Федоровны ежегодную пенсию (400 руб.). Кроме того, в 1852 г. ей была присуждена Демидовская премия

³ Указ. соч., с. 319.

⁴ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. — СПб., 1885, т. 3, с. 546.

⁵ Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым: В 3-х т. СПб, 1896, по указателю.

(2500 руб.). По книге Ишимовой молодое поколение могло впервые познакомиться с русской историей. В николаевской России, когда под подозрением находились не только передовые идеи, но и вообще любые идеи и просвещение, Ишимова делала очень важное и полезное дело. Именно этим объясняется отзыв Пушкина. Об «Истории России» в 1841 г. положительно отзывался также В. Г. Белинский⁶: «...рассказ г-жи Ишимовой до того картинен, жив, увлекателен, язык так прекрасен, что чтение ее истории есть истинное наслаждение».

25 января Пушкин писал (XVI, 218): «П. А. обнадежил меня, что Вам угодно будет принять участие в издании «Современника». Из контекста ясно, что разговор Пушкина с П. А. Плетневым состоялся до 22 января. Вероятно, в середине января Пушкин решил перевести и напечатать в «Современнике» пьесы Барри Корнуолла. Не зная, сможет ли он сам заняться этой работой, Пушкин просил Плетнева привлечь к ней знавшую английский язык Ишимову. Плетнев обещал выполнить просьбу Пушкина. Но ни Плетнев, ни Ишимова не торопились.

Увидев, что Плетнев не выполняет своего обещания, Пушкин 22 января сам отправился на окраину города — на Фурштатскую улицу (ее название происходит от немецкого слова *Vorstadt* — предместье; ныне ул. Петра Лаврова), где жила Ишимова. 25 января он писал (XVI, 218): «На днях имел я честь быть у Вас и крайне жалею, что не застал Вас дома». Подробности об этом есть в ответном письме Ишимовой от 26 января (XVI, 221): «Не могу описать Вам, сколько я сожалела в пятницу, приехав домой спустя десять минут после Вас! И это произошло оттого, что я ожидала Вас уже в *четыре* часа, а не в *три*, как прежде». Но и после визита Пушкина Плетнев и Ишимова не сделали ничего, чтобы выполнить его просьбу.

25 января Пушкин написал сначала черновик (XVI, 267), а потом переписал набело письмо к Ишимовой (XVI, 218—219): «Я надеялся поговорить с Вами о деле. <...> Заранее соглашаюсь на все Ваши условия и спешу воспользоваться Вашим благорасположением: мне хотелось бы познакомить русскую публику с произведениями Barry Cornwall. Не согласитесь ли Вы перевести несколько из его драматических очерков? В таком случае буду иметь честь препроводить к Вам его книгу».

Для почти никому не известного начинающего литератора предложение Пушкина было весьма лестным. Ишимова к тому же не умела писать стихов, и ее должно было заинтересовать предложение перевести стихи прозой. Она согласилась выполнить просьбу Пушкина (XVI, 221): «Сегодня получила я письмо Ваше, и — скажу Вашими же словами: заранее соглашаюсь на все переводы, какие Вы мне предложите, и потому с большим удовольствием получу от Вас книгу Barry Cornwall. Только вот что: мне

⁶ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. — М., 1954, т. 5, с. 384.

хотелось бы как можно лучше исполнить желание Ваше на счет этого перевода, а для этого, я думаю, нам нужно было бы поговорить о нем. Итак, если для Вас все равно в какую сторону направить прогулку Вашу завтра, то сделайте одолжение, зайдите ко мне».

Письмо Ишимовой было, вероятно, получено Пушкиным утром 27 января. В этот день предстоял смертельный поединок с Дантесом. Перед тем как отправиться на дуэль, Пушкин написал свое последнее письмо (XVI, 226): «Крайне жалею, что мне невозможно будет сегодня явиться на Ваше приглашение. Покамест, честь имею препроводить к Вам Barry Cornwall. Вы найдете в конце книги пьесы, отмеченные карандашом, переведите их как умеете — уверяю Вас, что переведете как нельзя лучше».

В автобиографии Ишимова писала⁷: «По просьбе А.С. Пушкина я перевела для его «Современника» старые драматические очерки «Barry Cornwall». Об этом переводе он просил меня не только в самый день, но и в самый час дуэли, столь роковой для него и для нас. Человек его с письмом и книгою отправлен был им ко мне перед самым отъездом его на смерть, и когда он пришел от меня, то Ал. Серг. уже привезен был раненым».

Переводы Ишимовой были напечатаны в «Современнике»⁸. «Драматические очерки» включают предисловие и пять пьес («Лудовик Сфорца», «Любовь, излеченная снисхождением», «Средство побеждать», «Амелия Уентуорт» и «Сокол»), которые были отмечены Пушкиным карандашными крестиками⁹. К «Очеркам» есть обширное примечание издателей «Современника», написанное, вероятно, Плетневым. В него включены тексты двух писем Пушкина к Ишимовой. О последнем письме Пушкина в примечании говорится: «Тон спокойствия, господствующий в этом письме, порядок всегдашних занятий, не изменившийся до последней минуты, изумительная точность в частном деле, даже почерк этого письма, сохраняющий все признаки внутренней тишины, свидетельствуют ясно, какова была сила души поэта». Плетнев стремился доказать, что в последнем письме Пушкина не отразились мысли поэта о предстоящем смертельном поединке.

Английский поэт Брайан Уоллер Проктер^{10, 11, 12} (Bryan Waller Procter, 1787—1874) имел псевдоним Барри Корнуолл (Barry Cornwall). Он был почти неизвестен в России. Ишимова писала

⁷ Быков П. Новое о Пушкине. — Красная газета, вечерний выпуск, № 140. (2168). 7 июня 1929 г., с. 4.

⁸ Проктер Брайан Уоллер. Драматические очерки. Современник, т. 8, СПб, 1837, с. 75—175.

⁹ Якубович Д. Книга из библиотеки Пушкина. — Известия ВЦИК, № 240 (5488), 12 октября 1934 г., с. 4.

¹⁰ Михайлов М. Л. Драматические сцены Барри Корнвола. I. Лодовико Сфорца. — Русское слово, 1860, № 3, с. 211—230.

¹¹ Гербель Н. В. Английские поэты в биографиях и образцах. СПб, 1875, с. 345—346.

¹² Большая Советская энциклопедия. — 3-е изд. М., 1975, т. 21, с. 70, ст. Проктер.

его фамилию — Проктор (Proctor), а Плетнев в примечании принял за фамилию одно из имен — Уаллер. Творчество Барри Корнуолла оказало на Пушкина значительное влияние¹³. У Пушкина была книга «The poetical works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall. Published by A. and W. Galignani. Paris, 1829». Именно эту книгу он послал Ишимовой. В Болдине Пушкин перевел стихотворение Барри Корнуолла из этой книги: «Пью за здравие Мери»; переложением его стихов являются пушкинские стихотворения «Я здесь, Инезилья», «Заклинание» и «Эхо». В поэме «Домик в Коломне» чувствуется влияние поэм Барри Корнуолла «Диего де Монтилла» и «Гуинес»; не исключено, что именно под его влиянием Пушкин написал свою поэму октавами. Наконец, форму «маленьких трагедий» Пушкин мог заимствовать из «Драматических очерков» («Dramatic Scenes»).

Когда Пушкин просил Ишимову перевести прозой стихи Барри Корнуолла, он думал, конечно, не о форме, а о содержании «Драматических очерков». Первая пьеса, отмеченная карандашом Пушкина, — «Лудовик Сфорца». В предисловии к ней сказано¹⁴: «Лудовик Сфорца был дядя молодого медиоланского герцога и присутствовал на свадьбе его с Изабеллою, внучкою короля неаполитанского. Сфорца был поражен красотой Изабеллы, и полагает, что он отравил племянника своего Галеаццо. Последняя сцена, происходящая спустя год, вымышлена». В этой сцене Изабелла, притворно согласившись на домогательства старика, сама дает ему яд. Приводим монолог Изабеллы в прекрасном переводе Мих. Михайлова^{15, 16}:

И множество рассказов я слыхала,
Как люди жизнь постыдную кончали
Постыдной смертью: как бывал убийца
И сам убит, как жертвою измены
Изменник падал, как сирот губивший
Он по миру с сумой потом скитался.
Таков закон Господень правосудный!
Как часто злодеянье обращалось
На самого злодея, казнь отмщеньем
Была за казнь — и яд за яд отплатой!

Пьеса заканчивается словами Изабеллы¹⁷: «Я не родилась жестокою, но этот убийца немилосердно преследовал нас <...> — что ж было делать? Другого спасения не было, и кровь пошла за кровь».

В пьесе «Любовь, излеченная снисхождением» Ипполит, придворный короля Сицилии Педро, рассказывает ему, что он всю жизнь любит Лизану; но Лизана любит короля¹⁸: «Она любит, томится, исчезает от нас, и может скончаться прежде, нежели про-

¹³ Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина (Барри Корнуоль). — Пушкин и его современники, вып. 28. Петроград, 1917, с. 5—28, 117.

¹⁴ Проктер Б. У. Указ. соч., с. 83.

¹⁵ Михайлов М. Л. Указ. соч., с. 228—229.

¹⁶ Михайлов М. Л. Сочинения. М., 1958; т. 1, с. 177.

¹⁷ Проктер Б. У. Указ. соч., с. 100—101.

¹⁸ Указ. соч., с. 106.

течет одна ночь». Услышав об этом, король тотчас же отправляется к Лизане. Он благодарит ее за любовь и советует отдать свое сердце Ипполиту. Лизана восклицает¹⁹: «Я буду любить его, как супруга моего — вас, как благороднейшего из друзей моих».

Третья пьеса «Средство побеждать» имеет эпиграф из «Гамлета»²⁰. Приводим его в переводе Б. Пастернака:

Я где-то слышал,
Что люди с темным прошлым, находясь
На представленьях, сходном по завязке,
Ошеломлялись живостью игры
И сами сознавались в злодеяньях.

В пьесе принц рассказывает своему воспитаннику Цезарию о готовящемся преступлении. Цезарию признается, что он собирался убить принца, раскаивается и просит прощения. Принц говорит²¹: «Однажды император Цезарь наложил свое совершенное прощение на молодого, обманувшего его Цинну, и это была такая тяжесть, которой обманщик никогда не в силах был сбросить. Цезарию, так точно и я от всей души прощаю тебя».

Познакомившись с содержанием первых трех пьес, можно предположить, почему они привлекли внимание Пушкина. Особенно важное значение имеет первая пьеса — «Лудовик Сфорца». В ней разоблачается коронованный злодей, который, восхищаясь красотой женщины, травит ее мужа. Во второй пьесе ему противопоставляется добрый и справедливый король; он проявляет уважение к чувствам своего подданного и отвергает любовь юной красавицы. Третья пьеса дает возможность понять, что «Драматические очерки» можно рассматривать как такой же спектакль, какой по просьбе Гамлета сыграли странствующие актеры для его преступных родственников.

К образу жестокого правителя, который использует власть и насилие, чтобы добиться успеха у женщин, Пушкин обращался неоднократно. В поэме «Анджело», написанной в 1833 г. на сюжет драмы Шекспира «Мера за меру», правитель итальянского города сурово расправляется со своими подданными, а сам пытается соблазнить монахиню — за такое преступление другие должны были расплачиваться жизнью. В 1834 г. в сказке «Золотой петушок» Пушкин воспользовался сюжетом «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга. Царь Дадон не пожелал уступить звездочету шамаханскую царицу, а когда тот потребовал выполнения обещания, убил звездочета ударом жезла. За это золотой петушок отомстил царю. И поэма, и сказка, и пьеса «Лудовик Сфорца» имеют непосредственное отношение к обстоятельствам последних лет жизни Пушкина. Николай I постоянно оскорблял и унижал Пушкина и в то же время проявлял чрезмерное внимание к его жене. Это дало повод для грязных оскорблений, содержащихся в «дипломе рогоносца».

¹⁹ Указ. соч., с. 120.

²⁰ Указ. соч., с. 121.

²¹ Указ. соч., с. 132.

В четвертой и пятой пьесах («Амелия Уентуорт» и «Сокол») рассказывается о возвышенной и благородной любви. Пьесу «Сокол» Пушкин начал переводить в 1835 году (III, 402):

О бедность! затвердил я наконец
Урок твой горький! Чем я заслужил
Твое гоненье, властелин враждебный,
Довольства враг, суровый сна мучитель? ...
Что делал я, когда я был богат,
О том упоминать я не намерен:
В молчании добро должно твориться,
Но нечего об этом толковать.
Здесь пищу я найду для дум моих,
И чувствую, что не совсем погибнул
Я с участью моей. —

Сюжет пьесы взят из Боккаччо²²: «Фредериго из фамилии Альбериги любил знатную девицу и не был любим ею. Благотворительностью и слишком щедрыми пирами он расточил все свое богатство, и у него остался только один сокол. Случилось, что неблагосклонная любезная посетила его в это время; не имея чем угостить ее, он решился приготовить редкое и лакомое кушанье из сокола. Будучи побеждена такой чрезвычайной преданностью, она переменяла прежние чувства свои к нему, избрала супругом своим и сделала богатым человеком».

Прося перевести пьесу «Сокол», Пушкин хотел последний раз сказать о своих чувствах к Наталье Николаевне. Ради самых сильных и искренних чувств к своей мадонне поэт был готов на любые жертвы.

В литературе имеется указание, что в экземпляре книги, с которого был сделан перевод, некоторые слова подчеркнуты²³. Благодаря любезному содействию сотрудников Пушкинского Дома — заведующей группой пушкиноведения Я. Л. Левкович и хранителя Пушкинского фонда Р. Е. Теребениной — удалось просмотреть принадлежавшую Пушкину книгу «The poetical works of <...> Barry Cornwall» (Библиотека А. С. Пушкина, № 1523). В книге хорошо видны карандашные крестики, которыми Пушкин отметил пьесы, предназначенные для перевода. Что же касается подчеркиваний, то они иногда едва заметны. Трудно судить, кто сделал их. Может быть, отдельные слова подчеркнула Ишимова, когда она делала перевод.

Последний абзац предисловия к пьесам не был переведен Ишимовой. В нем Барри Корнуолл писал, что он не касался ни политики, ни полемики. Такого рода отрицание свидетельствует как раз об обратном — и политика, и полемика присутствуют в пьесах.

«Драматические очерки» почти не изучены. На перевод Ишимовой не было ни одной рецензии²⁴. Содержание пьес не рассматри-

²² Указ. соч., с. 156.

²³ Якубович Д. Указ. соч.

²⁴ Голицын Н. Н. Ишимова Александра Осиповна. — В кн.: библиографический словарь русских писательниц. СПб, 1889, с. 124—127.

вается также в статьях, посвященных интересу Пушкина к творчеству Барри Корнуолла^{25, 26}. Насколько известно, единственное подробное исследование «Драматических очерков» появилось в 1860 г. Прогрессивный журнал «Русское слово» поместил статью выдающегося поэта и революционера Михаила Михайлова и выполненный им прекрасный перевод пьесы «Лудовик Сфорца» (у М. Михайлова — «Лодовико Сфорца»)²⁷. Выбирая стихи для переводов, М. Михайлов стремился откликнуться на те вопросы, которые волновали русских читателей. Прямо писать о жестоком и преступном правителе было нельзя. В сценах из далекого прошлого читатели угадывали намеки на современные события. Переведя пьесу «Лудовик Сфорца», М. Михайлов выполнил последнюю волю Пушкина. Но М. Михайлов не смог продолжать свои исследования. В 1861 г. его отправили на каторгу, откуда он уже не вернулся.

Проделанный анализ позволяет сделать некоторые выводы. В середине января 1837 г. Пушкин решил предпринять решительные действия, чтобы отомстить тем, кто подвергал его грязным оскорблениям. Поэт понимал, что вскоре он уже не сможет сам выступать в печати — ведь в самом лучшем для него случае ему грозила ссылка. Поэтому он решил поручить кому-нибудь перевести для «Современника» такие произведения иностранного автора, которые отражали бы его трагические мысли. Чтобы не привлекать чрезмерного внимания, Пушкин обратился к пьесам английского поэта Барри Корнуолла, почти неизвестного в России. Желая еще более замаскировать свой замысел, Пушкин через своего друга Плетнева просил начинающую детскую писательницу Ишимову сделать перевод пьес в прозе. Пушкина в данном случае интересовала не поэтическая форма пьес, а только их содержание. Но Плетнев затягивал дело. Тогда Пушкин 22 января сам отправился к Ишимовой на окраину города, но не застал ее. Плетнев и Ишимова и после этого не сделали ничего, чтобы выполнить просьбу Пушкина. 25 января Пушкин отправил первое письмо к Ишимовой с просьбой перевести пьесы Барри Корнуолла. 26 января Ишимова ответила согласием, но оно не было безусловным — Пушкин приглашался для переговоров. Перед тем как отправиться на смертельный поединок с Дантесом, Пушкин послал Ишимовой книгу с пьесами Барри Корнуолла и свое последнее письмо. Пьесы были переведены и напечатаны в «Современнике». Но они не привлекли внимания читателей.

Таким образом, письма к А. О. Ишимовой — это не текущая переписка, а важнейшие материалы для биографии Пушкина, в которых отразились мысли поэта в последние дни его жизни.

²⁵ Яковлев Н. В. Указ. соч.

²⁶ Соловьев В. Опыт драматических изучений (К истории литературной эволюции Пушкина). — Вопросы литературы. 1974, № 5, с. 128—158.

²⁷ Михайлов М. Л. Драматические сцены Барри Корноуэля.

В. Н. ГОЛИЦЫНА
(Псков)

ЦЫГАНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Одной из характерных особенностей М. Цветаевой, на которую неоднократно указывали исследователи¹, является наличие в ее творчестве сквозных, развивающихся во времени тем. «С основными своими темами, — вспоминает Ариадна Эфрон, — Марина не расставалась всю свою творческую жизнь, и они, переходя из одной ипостаси в другую, как бы кустились, давая все новые ответвления от ствола и корней»². Можно сказать, что взаимодействие этих лейтмотивов создает своеобразный лирический сюжет, поэтически реализующий «биографию ее души», в которую втягивается и реальная жизненная биография, но существенно трансформированная, «пересотворенная» поэтом.

К подобного типа сюжетообразующим лейтмотивам относится несомненно и цыганская тема. Зазвучавшая в стихах М. Цветаевой 1909 года, она наберет силу к 1915—1917 гг., интенсивно проявится в ее творчестве первых послереволюционных лет и, существенно перестраиваясь (осложняясь), пройдет через поэзию и прозу (в том числе и эпистолярную) ее эмигрантской поры. Варьируемая в разных тональностях и поэтических формах, она всегда высвечивалась сполохами мятущейся и страстной души М. Цветаевой.

В то же время своей интерпретацией этой темы Цветаева включается в широкий поток развития цыганской темы в русском и мировом искусстве. Как известно, в европейском и особенно русском искусстве XIX и начала XX века цыганская тема занимала существенное место. Специфика ее художественного решения становилась в отдельные периоды важным критерием в определении эстетических и философских позиций как отдельных художников, так и течений и направлений. Достаточно назвать имена Пушкина, Л. Толстого, Лескова, Ап. Григорьева, Блока, Горького и такие направления, как романтизм, реализм³ и символизм. Извест-

¹ См. работы Орлова В., Рождественского В., Кудровой И., Саакянц А.

² Эфрон А. Страницы былого. Звезда, 1975, № 6, с. 165.

³ Знаменательно, что в творчестве А. С. Пушкина именно поэма «Цыганы» оказалась переходной от романтизма к реализму.

но, какое заметное влияние на развитие русской поэзии конца XIX — начала XX века оказал цыганский романс (Апухтин, Ап. Григорьев, Блок). Важно помнить и о том, что цыганская тема была связана с художественным решением таких острых мировоззренческих проблем, как проблемы свободы и деспотизма, природы и цивилизации, естественного (гармоничного) человека и разрушения личности.

Помнить об этом в связи с творчеством М. Цветаевой необходимо, так как истоки и направление развития цыганской темы в ее творчестве, не в меньшей мере чем с жизнью, связаны с отражением цыганской среды в искусстве. Как мы узнаем от самой Цветаевой и людей, близких ей, опыт прямого соприкосновения с жизнью цыган был у нее невелик: в детстве у М. Цветаевой была недолго кормилицей цыганка, в Тарусе она видела табор цыган, в 1919 г. Цветаева (об этом рассказывает Ар. Эфрон) познакомилась в Москве с семьей оседлых цыган. Самые сильные впечатления были связаны у Цветаевой с цыганками-гадалками, что нашло отражение в стилистике ряда ее стихотворений, особенно в цикле «Гадание».

По собственному признанию Цветаевой, первый импульс, разбудивший ощущение родства, потрясенности и зачарованности «цыганским», был рожден не этим опытом, он пришел из сферы искусства, и, как многое другое в жизни Цветаевой, от Пушкина. Пушкина еще детского, воспринятого всем жаром души: «Пушкина читаю прямо в грудь и прямо в мозг, — вспоминает она. — Мой первый Пушкин — Цыганы. Таких имен я никогда не слышала: Алеко, Земфира, и еще — Старик... А я влюблена — в Цыган, в Алеко, в Земфиру, и в ту Мариулу, и в этого цыгана, и в медведя, и в могилу, и в странные слова, которыми все это рассказано»⁴.

Зачарованность всем сразу: и героями, и медведем, и пейзажем, т. е. всей картиной табора, то мирно спящего под лунным сиянием, то шумно собирающегося в путь, как мы видели, включает в себя не только драматизм событий и экзотику имен, но и «странные слова, которыми все это рассказано», т. е. поэтическое преобразование, ту музыкальную атмосферу⁵, без которой все бы поблекло. Эстетическое переживание оказывается не менее сильным, чем потрясенность судьбами героев.

Воспоминания о первых впечатлениях от пушкинских «Цыган» относятся к позднему периоду творчества М. Цветаевой («Мой Пушкин» опубликован в 1937 г.), тем значительнее они для нас. В эссе «Мой Пушкин» своеобразно соединены живая память детских впечатлений, непосредственных и жгуче-острых, — с аналитической и обобщающей мыслью зрелого автора. Этот синтез ощущается в характере и широте сопоставительных связей (слож-

⁴ Цветаева М. Мой Пушкин. — М., 1967, с. 51—52.

⁵ Интересно, что в восприятии ребенка в общей «музыке табора» музыкально зазвучат и предметы быта: «звон походной наковальни принимаю за музыкальный инструмент».

ности рисунка разнообразных ассоциативных сцеплений) и в распределении акцентов, выделяющих из общего потока детских ощущений те, что в дальнейшем опыте жизни осознаются как определяющие и константные принципы (и рефлексy) ее мироощущения и творчества.

Не тускнеющая с годами острота первых ощущений (всепоглощенности души) связана и с тем, что, открывая Пушкина для себя, она через Пушкина много открывала и проясняла в себе. И началом начал этих двуединых открытий были «Цыганы». От них и поведут тропы в глубь пушкинского творчества, протянутся нити к тем произведениям, героям, мотивам, которые будут сопережиты ею, как наиболее близкие, созвучные своему.

«Пушкин меня заразил любовью. Словом — любовь. Ведь разное: вещь, которую никак не зовут — и вещь, которую так зовут»⁶, — пишет Цветаева. Само чувство, «когда жарко в груди, в самой грудной ямке», ощущала она и до чтения Пушкина, но потрясенность «Цыганами» не только во всей полноте проявила это чувство («А я влюблена — в «Цыган»), но дала ему имя — как бы довоплотила его. «Мне всегда было жарко в груди, но я не знала, что это любовь. Я думала, — у всех так, всегда — так. Оказывается — только у цыган»⁷.

Сквозь детскость здесь проглядывает направляющая мысль зрелого автора, ведущая читателя к осознанию неординарности такой любви. Думала — «у всех так, всегда — так», а оказалось: «так» только «у цыган» и «у нее». И даже у нее не ко всему любимому — «так» (иерархия чувств). «Так же и там же жжет, как от Земфиры, и Алеко, и Мариулы, и Могилы»⁸ только при соприкосновении с явлениями (разных сфер: жизни, искусства, природы), обладающими магическим для нее «тайным жаром»⁹. И «ничего, в чем не было этого тайного жара, — признается она в статье «Пушкин и Пугачев», — я не полюбила»¹⁰. «Переполненная и прожженная цыганами», из запретного «тайного сине-лилового Пушкина» Цветаева не могла принять (полюбить) другого — явного, «обезвреженного» переработкой для городских училищ. И другой (чужой) он был прежде всего потому, что «в нем и Цыганы» были другие, без Алеко, без Земфиры, с одним только медведем»¹¹. Из любимого остался только медведь, все страстное, мятежное было изъято, и «тайный жар» потух. Такой «прирученный» Пушкин был не настоящим. Но и здесь, в этой нелюбимой книге, обнаружила Цветаева по тому же внутреннему камертону подлинное, родное себе и цыганам. И этим подлинным был детский

⁶ Цветаева М. Мой Пушкин, с. 56.

⁷ Там же, с. 52.

⁸ Там же, с. 57.

⁹ Поэтическую формулу Блока «Их тайный жар тебе поможет жить», «ожегшую» ее узнаванием, называла Цветаева ключом к ее душе — «и всей лирике» (Мой Пушкин, с. 136).

¹⁰ Там же, с. 136.

¹¹ Цветаева М. Мой Пушкин, с. 67.

портрет поэта — «негрского» мальчика. Чувство любви к «негрскому» в поэте, возникшее в раннем детстве (еще с памятника Пушкину) пронесет она через всю жизнь. «Этот детский негрский портрет по сей день считаю лучшим из портретов Пушкина, портретом далекой африканской души его и еще спящей — поэтической»¹².

Сближение цыганского и африканского в системе цветаевских ассоциаций закрепляется цветовым сходством (черный — смуглый). Этим сходством втягивается в ассоциативный ряд Пугачев (Вожатый).

Полюбила Пугачева больше цыган, «потому что он был — чернее цыган, темнее цыган». Чернее потому, что превращается в Вожатого из черной точки в снежном буране (эффект контраста) и потому, что черная борода и черные глаза. Но еще и темнее, то есть сложнее (таинственнее), неразложимее на привычные представления о добре и зле. «Вожатый, — размышляет Цветаева, — заведет нас (...) в самые дебри добра и зла, в то место дебрей, где они неразрывно скручены и, скрутясь, образуют живую жизнь»¹³. Знаменательное признание — потому-то и любит, что заведет в самую сложность жизни, в нераздельность добра и зла, в безмерность человеческих страстей, не уместяющихся в привычные нормы, потому нарушающие и разрушающие их.

Другим атрибутом сближения Пугачева и цыган Цветаева называет Волка, которого также, как и цыган, любила. («Все дело было в том, что я от природы любила волка, — а не ягненка»). В этом пояснении — отражение своего творческого опыта, подтверждающего устойчивость пристрастий¹⁴. Волк, как и цвет (черный, смуглый) приобретают в контексте прозы и поэзии Цветаевой обобщающее значение символа. Волчье — природное, неприрученное, хищное — способное постоять за себя, разбойное, то есть, как и в черном африканском и цыганском, в волчьем — та же стихия и мятеж. Так цыганское вольнолюбие и страстность сблизились с русским народным мятежом.

Так прочла Цветаева Пушкина (не случайно название «Мой Пушкин», с ударением на «мой»). И таким, прежде всего, он вошел в ее жизнь и творчество: «Пушкину я обязана своей страстью к мятежникам — как бы они ни назывались и ни одевались»¹⁵.

Размышляя о Пушкине своего детства и всей своей жизни, Цветаева уже много проясняет в своем отношении к цыганской теме, специфике ее творческого решения и значении ее в общей системе своего мироощущения. Сама Цветаева намечает генезис и мно-

¹² Там же.

¹³ Там же, с. 58* И у Пушкина жизнь цыган, как «живая жизнь», антиномична жизни цивилизованного (городского) человека: «Но все так живо — покойно, так чуждо мертвых наших нег».

¹⁴ «Но я люблю вас — вор и волк!», «брат мой волк» и т. п.; в «Цыганской свадьбе» — «завыл как волк»; в «Кармен» — «глазами волчьими ты наделился мне в лицо».

¹⁵ Цветаева М. Мой Пушкин, с. 133.

гомерность связей этой темы как внутри своего творчества, так и за пределами его.

Проза и поэзия М. Цветаевой, при всем различии их «физики» (выражение Цветаевой) тесно взаимосвязаны, часто взаимодополняют и взаимообъясняют друг друга. В стихах мы постоянно обнаруживаем образно-смысловые аналоги состояниям, наблюдениям и выводам, акцентированным в эссе о Пушкине.

В ряде ранних лирических стихотворений «цыганское» интерпретируется Цветаевой как поэтическое проявление одной из ипостасей ее мятежной души:

Всего хочу: с душой цыгана
Идти под песни на разбой,
За всех страдать под звон органа
И амазонкой мчаться в бой.
(«Молитва» — 1909 г.)

Так романтизировано, с юношеским максимализмом выражает шестнадцатилетняя Цветаева жажду полноты жизненных сопереживаний. И уже здесь — представление о цыганском связывается с разбойной (мятежной) удалей и песней.

Пушкинские мотивы и образы варьируются во многих стихотворениях Цветаевой. В некоторых из них более открыто акцентируется их связь с пушкинской поэмой. Так, в стихотворении 1913 г. «Встреча с Пушкиным» в исповеди поэту, которого она мнит живым собеседником, Цветаева как самое любимое называет «Запах кочевий и шуб»:

Эти слова: никогда и навеки,
За колесом колею.
Смуглые руки и синие реки,
Ах, — Мариулу твою! ¹⁶ (62)*.

Легко угадываются вариации пушкинских мотивов в стихотворении «Милые спутники, делившие с нами ночлег». Здесь мотив вечных кочевий: «Версты, и версты, и черствый хлеб», веселой бедности и вольной любви: «Не удержали вас, спутники чудной поры», «Нищие неги и нищие наши пиры». Образ табора промелькнет и в стихотворении 1920 г. «Молвь», отсыл к Пушкину содержится здесь в самом названии стихотворения (ср. у Пушкина: «Людская молвь и конский топ»).

Ах — да ведь это цыганский табор
Весь — и с лунойверху. (268)

Но среди всего так горячо любимого Цветаевой в пушкинских «Цыганах» есть образ (имя), обладающий для нее исключительной силой притяжения. Назвав это имя в исповедальном стихотворении «Встреча с Пушкиным» (Ах, — Мариулу твою), Цветаева не расстается с ним. Пушкинскую героиню она уводит с собой, включает ее образ в свой поэтический мир.

¹⁶ «И долго милой Мариулы/Я имя нежное твердил».

* Здесь и далее ссылка на книгу: Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965, с указанием страниц в тексте.

Причем цыганка с именем пушкинской героини сразу же становится выразительницей излюбленной темы всего творчества Цветаевой (и, по ее признанию, жизни). — Темы встречи — разлуки:

Дитя разгула и разлуки,
Ко всем протягиваю руки.
Гяну, ресницами плеща,

Всех юношей за край плаща.
Но голос: «Мариула — в путь!»
И всех отталкиваю в грудь. (153)

«Цыганская страсть разлуки/«Чуть встретишь — уже рвешься прочь...». Ассоциативная связь образа разлуки с образом цыганки устойчива. («...в дом забредешь желтоглазой цыганкой, — разлука!»).

В начале 20-х гг. Цветаева создает цикл из 11 стихотворений и дает ему то же имя — Мариула. Почему именно Мариула, а не Земфира, например? Ответ может быть предположительным и неоднозначным. Прежде всего — ее подлинность, встреча с ней Пушкина, от нее слышал он цыганские песни и предания; ею навеяны и образы Земфиры и ушедшей с чужим табором жены цыгана, ею был зачарован и сам творец «Цыган», не случайно в эпилоге поэмы так музыкально зазвучит это единственное здесь имя («И долго милой Мариулы/Я имя нежное твердил»). В ней, вероятно, воплотились в восприятии Цветаевой та сила страсти, непокорство и своеволие, ненасытная жажда жизни, которая сродни натуре самой «мятежницы, лбом и чревом», и героиням ее стихов.

Нет сомнения, что завораживало Цветаеву и созвучие имен: Марина — Мариула. В какой-то мере Мариула пушкинской поэмы и ее собственных стихов была поэтической реализацией тех сторон ее души и натуры, которые, в силу ряда сдерживающих, сковывающих обстоятельств реальной биографии, не могли или не всегда могли воплотиться в действие.

Цветаева неоднократно говорила и писала разным адресатам о том, что душу свою она всегда ощущала «вне себя», «за окнами», оттуда она манила и звала ее из дома в неизведанные дали («Я срывалась с места и уходила — это она звала»). В жизни не всегда могла действительно откликнуться на зов души («не всегда срывалась»), в стихах же порыв всегда воплощался¹⁷. Знаменательно, что цикл «Мариула» включала она и в книгу «Версты»¹⁸ и в «Психею»; в последней как бы поэтически претворялись разные ипостаси ее души; и у той, что воплощалась в Мариуле, могла быть и своя поэтическая родословная с цыганским предком разбойного и вероломного нрава:

Какой-нибудь предок мой был скрипач,
Наездник и вор при этом.
Не потому ли мой нрав горяч
И волосы пахнут ветром? (69)

¹⁷ Блоковское «Несбывшееся воплотить» — характернейшая тенденция творчества М. Цветаевой, ее активно-действенного (не созерцательного) романтизма.

¹⁸ Само название «Версты», вероятно, пришло из цыганского стихотворения «Милые спутники, делившие с нами ночлег!» («Версты, и версты, и версты, и черствый хлеб»).

В дальнейшем сфера восприятия идущих извне влияний существенно расширилась. Пушкинское, не теряя своего «первородства», вступило в сложные взаимодействия с другими воздействиями. Нет сомнения в том, что прямо или опосредованно на интерпретацию цыганской темы влияли Ф. М. Достоевский (прежде всего «Инfernальницы»), Л. Толстой («Живой труп»), Ап. Григорьев непосредственно и через Блока, и, конечно, наиболее ею любимый из прозаиков XIX в. Н. Лесков. Легко улавливаются переклички с П. Мериме («Кармен»), В. Гюго («Собор Парижской богоматери» — Эсмеральда). Позже с Гарсиа Лоркой (ее переводы из циклов «Стихи о цыганской сигирийе» и «Стихи об одиночестве»¹⁹).

Круг воздействий не замыкался только сферой литературы. Известно из воспоминаний Ан. Цветаевой и А. Эфрон об увлечении Цветаевой и ее мужа С. Эфрона цыганским пением, особенно любили они слушать цыганские и русские романсы в исполнении Вари Паниной²⁰. «Не менее чудесным, — вспоминает А. Эфрон, — (...) казался мне граммофон с трубой в виде гигантской повилки: в нем жили голоса цыган. Всю жизнь Марина любила цыганок — от пушкинских до уличных гадалок и деревенских конокрадов»²¹.

Полнее и многообразнее цыганская тема проявляется в творчестве Цветаевой в период с 1915 по 1922 гг. В этот период ею будет создана большая часть стихотворений, варьирующих эту тему. Среди них такие, как: «Какой-нибудь предок мой был — скрипач!», «Милые спутники, делившие с нами ночлег», «Цыганская страсть разлуки», «Цыганская свадьба», стихотворения, образовавшие позже цикл «Гадание», циклы «Кармен» и «Стихи к Сонечке» и др. Цыганская тема становится сюжетной основой не только отдельных стихотворений, но и — циклов, например, «Мариула» и «Кармен».

Два цикла, два имени, их определяющих, имеют разную родовую: первая — от Пушкина, «русско-цыганский» вариант, вторая — Мериме, Бизе, Блок — «испано-цыганский». В своих романсерах о Кармен Цветаева экономно и выразительно (штрих, предмет, звук, жест) создает испанский колорит ночной Кордовы, пляшущей Севильи, где сам воздух наэлектризован человеческими страстями в их максимуме, где любовь и смерть, подвиг и преступление идут рядом. Сам полночный час свидания в стихотворении «Спят трешотки и псы соседовы» таит в себе коварство и угрозу («Заговорщиков час — и юношей, Час любовников и убийц»). Напряженность усиливается контрастом людных, пля-

¹⁹ Лимитированные размеры статьи не позволяют подробно остановиться на проблеме традиции. Из современников в решении цыганской темы ближе всего Цветаевой А. Блок.

²⁰ См. Цветаева А. Воспоминания. — М., 1983, с. 484. Эфрон А. Страницы воспоминаний. Звезда, 1975, № 3, с. 164.

²¹ Там же. «...за их вольнолюбивость, особость, <...> колдовские речи и песни».

шущих площадей и пустынных, темных улиц, где за каждым углом притаилась опасность.

Здесь у каждого мысль двоякая,
Здесь ездок, торопи коня.
Мы пройдем, кошельком не звякая
И браслетами не звеня.

Здесь даже любовный взгляд таит угрозу («Где впервые глазами волчими,/Ты нацелился мне в лицо»). И сама Кармен оказывается отравительницей («О, возлюбленный, — видишь, вот она/— Отравительница — Кармен»). В другом стихотворении «Божественно-детски-плоско» Кармен иная: страсти, кипящие вокруг нее, не затрагивают ее души.

А люди едят и спорят,
А люди играют в карты...

...А ей — ничего не надо!
А ей — ничего не надо!
— Вот грудь моя. Вырви сердце —
И пей мою кровь, Кармен.

Образ Кармен свободно переходит у М. Цветаевой из сюжетно-испанских стихотворений в лирические. Например, стихотворение «Любви старинные туманы» завершается неожиданным уподоблением лирической героини — Кармен («Какое зарево! — Сегодня/Я буду бешеной Кармен»). И, что особенно интересно и характерно, — Кармен вторгается в другие сюжетные циклы, другие мифы. Цветаева неоднократно говорила о том, что поэты не только исполняют обряды, но и «творят их». В своем творчестве она не только широко использовала древние мифы, участвовала в мифологизации литературных сюжетов и героев, но и волей творческого дара, воображения пересоздавала их. Один из примеров тому — включение Кармен в цикл о Дон-Жуане. Уже О. Мандельштам отмечал как одну из тенденций искусства конца XIX и особенно XX в. мифологизацию литературных сюжетов и героев: «...некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, — пишет он в статье «Барсучья нора», — на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон-Жуана и Кармен»²².

А. Блок «канонизирует» эти мифы, Цветаева их синтезирует (см. ее стихотворения: «После стольких роз, городов и тостов» и «Ровно — полночь»). Оба стихотворения — сценичны, зерно их сюжета — встреча-узнавание. Развивается сюжет (от встречи к узнаванию) в диалоге. Описания места, времени и обстановки лаконичны (ремарочны).

Ровно — полночь.
Луна — как ястреб.
— Что глядишь?
— Так гляжу.

— Нравлюсь? — Нет,
— Узнаешь? — Быть может.
— Дон-Жуан я.
— А я — Кармен.

Безымянный вначале и стилистически сниженный (немифологизированный) диалог вдруг завершается выходом в легенду. Стихо-

²² Мандельштам О. О поэзии. — Л., 1928, с. 59.

творения «После стольких роз, городов и тостов» (1917) — страннее первого, романтизированнее его атмосфера. Легендарность ситуации акцентируется уже в начале («Нет, уж лучше я расскажу вам сказку»), но новеллистический эффект концовки (окончательного узнавания) присущ и этому стихотворению. «В этот самый час/Дон-Жуан Кастанальский/Повстречал Кармен». В этом стяжении двух разновременных легенд — отражение не только своеобразия «мятежницы лбом и чревом», но и мечты — тоски, ставшей творческим лейтмотивом Цветаевой, о соединении равных, разъединенных роком (см. цикл «Двое»), — стремление искусством пересотворить судьбу²³.

В рассмотренных выше стихах еще много театральной декоративности (от театра «плаща и шпаги») и даже некоторой манерности. Позже Цветаева в интерпретации образа Кармен стремится преодолеть эту театральную условность и декоративность. Об этом она напишет в 30-е гг. в «Повести о Сонечке»: «Испанское женское лицо есть человеческое лицо во всех его возможностях, страданиях и страсти. Только географическая испаночка, не оперная. Уличная испаночка, работница на сигарной фабрике». В «Стихах к Сонечке» это — «маленькая сигарера» — «смех и танец всей Севильи».

Демократизация цыганской темы, включение ее в поэтическое решение проблемы национального характера с наибольшей полнотой проявят себя в «русско-цыганском» варианте.

Зачарованность Цветаевой цыганской вольностью, раскованностью страстей, полнотою ощущения бытия в его природности была в этот период всепоглощающей. Само бытие природы ассоциировалось у нее порою с мировым кочевьем.

Мировое началось во мгле кочевье:
Это бродят по ночной земле — деревья.
Это бродят золотым вином — грозды,
Это странствуют из дома в дом — звезды. (III)

В орбиту поэтического преобразования цыганской темой втягиваются образы знакомых и родных ей людей: С. Е. Голидей (о чем было выше), племянника К. С. Станиславского Алексева («Править тройкой и гитарой») и даже малолетней тогда дочери (стихотворение «Але» 1917). Последнее стихотворение — напутствие. В будущей самостоятельной жизни Цветаева желает дочери не благополучия и покоя, а гордой независимости и неуемной (страстной) жажды жизни. И снова образный адекват этой полноты самовыражения Цветаева видит в цыганском: «...правь тройкой, пой у Яра, Синеокою цыганкой будь». В ее героинях живет и воплощается тоска пушкинской Земфиры: «сердце воли просит».

Выше уже говорилась о том, что в «цыганских сюжетах» в той или иной степени эстетически трансформируется и собственная ее

²³ Нечто близкое тому, что А. Ахматова усмотрела в счастливых концах «Повестей Белкина» Пушкина. См. Неизданные заметки А. Ахматовой о Пушкине. Вопросы литературы, 1971, № 1, с. 162—164.

биография. В устойчивых цыганских приметах (смуглость, серебряные кольца, широкие юбки) проступают порою черты автопортрета («облик слегка цыганский»²⁴). Конечно, эти внешние приметы только зна́ки, форма проявления внутреннего, сущностного. Хотя иногда они становились первым сигналом узнавания родственного в характерах и произведениях других.

Такой внутренней близостью потрясло и заворожило Цветаеву стихотворение Блока «Седое утро» («Утреет! С богом! По домам! / Позвякивают колокольцы»). Это стихотворение она неоднократно упоминает в разные периоды своей жизни. И всегда оно называлось или цитировалось ею в контексте важных суждений о жизни, втягивалось в сферу ее самовыражения. («Так звучит не слышимое, а оглашаемое, так когда-то — на мое... внутреннее — блоковское «Седое утро»). В этом стихотворении был родной ее душе «тайный жар»: и в образе цыганки с серебряными кольцами на смуглой руке, и в нетерпеливо позвякивающих «колокольцами» конях, и в той притушенной расцветом страсти, которая сродни любимым Цветаевой стихиям огня и ветра.

Нет сомнения, что завораживающее обаяние этого стихотворения для Цветаевой тайлось и в его звуковой инструментовке, музыке серебряных перезвонов²⁵ (рифме: «колокольцы — кольца», эхом отзывающейся во всем стихотворении). Все это соотносится Цветаевой и со своими субъективными пристрастиями, любовью к серебряным украшениям, «старинным» и «простонародным», — как говорила она сама.

«И так как отродясь люблю серебро..., а сейчас (1916) пуще всех колец — строки:

«Ты хладно жмешь к моим губам
Свои серебряные кольца».²⁶

Серебряные украшения на смуглой руке (шее) — ярко-зримый образ, усиливающий экзотический колорит «цыганских» стихов, но образно-семантическая их функция многозначна. Они у Цветаевой — и знак бедности (не золото) и щедрости природы. Как и у Блока, ее героини (и не только цыганки) получают украшения в дар за песни (пляски) и щедрость чувств («Я дань платила песнями, / Я дань взымала кольцами»), берут, и столь же щедро их раздаривают.

В вышеприведенном признании Цветаевой в ее любви к серебру знаменательно уточнение: любила не просто украшения, а старинное и «простонародное». В ее стихах серебряные кольца и мо-

²⁴ Об этом упоминает в своих воспоминаниях о Цветаевой Э. Миндлин в книге «Необыкновенные собеседники», (М., 1979).

²⁵ Позже эту музыку серебряных перезвонов Цветаева назовет лейтмотивом всей своей лирики и жизни. В стихах: «Серебряный клич — звонок / Серебряно мне — петь», в «Кармен» «Монистами звеня», «Какие большие кольца / На маленьких темных пальцах».

²⁶ В некоторых стихах Цветаевой легко улавливаются вариации этого блоковского образа, например: «Еще и еще перстни / Целуйте на моей руке».

ниста могут стоять в одном ряду с заплатами, скудным бытом, а в поэтической автохарактеристике с лишениями и трудом: «И сотню — на руке моей рабочей —/Серебряных перстней».

Так причудливо вплетаются в цыганскую тему и преображаются ею жизнь, искусство, реальные люди и литературные образы. Свое, не теряя характерности, оказывается созвучным другим, далеким и близким во времени. И само время, то, в котором живет и творит она, существенно корректирует интерпретацию этой темы. Мятёжный вызов Цветаевой времени («Ибо мимо родилась времени») в зрелый период ею самой опровергался: («Современность поэта есть обреченность на время. Обреченность на водительство им»).

Девизу пушкинской героини «сердце воли просит» следовали женщины, созданные творческим воображением многих поэтов и писателей, современников М. Цветаевой: Радда, Изергиль, Мальва — М. Горького; Фаина, Кармен — Блока; Олеся — Куприна и др. Их поэтизация была связана с более глубинными процессами жизни России на рубеже двух веков²⁷. С разной степенью глубины понимания и социально-политической оценки воспринимались и художественно трансформировались эти процессы в творчестве названных выше писателей. Но было и нечто общее: страстное неприятие буржуазных форм человеческого общежития, которые в период бурного развития капитализма в России ассоциировались с нормативностью жизни города, иногда шире — с детерминированностью мертвящими законами власти государства — бюрократии («Петербург» Белого, «чиновняя скука» — Блока, ранний Маяковский). Поэтической формулой подобного восприятия могут быть строки из 1-й главы поэмы «Возмездие» Блока.

Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!)
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела...
А человек? — Он жил безвольно.
Не он — машины, города.

Отсюда страстная мечта, ищущая своего воплощения в искусстве, об освобождении человеческой личности от нивелирующего давления «матерьялистских малых дел», власти вещей и машин. С этим была связана и новая приливная волна романтизма, с тоскою по сильным, ярким, свободолюбивым героям, с резким противостоянием цивилизации и стихии. В этом контексте приобретают особую силу воздышавшие традиции романтического искусства начала XIX в., поэтизация героя близкого природе, свободолюбия и демонизма как личностного самоутверждения.

Сродни ряду поэтов (и прозаиков), в том числе и Цветаевой,

²⁷ См. интересную работу Лотмана Ю. и Минц З. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока». Блоковский сборник, Тарту, 1964.

был прозвучавший в «Цыганах» Пушкина мотив противостояния естественных форм человеческих отношений установленным, нормативным законам современного общества (в «Цыганах»: «его преследует закон» и «мы дики, нет у нас законов»). Интересно это соединение бедности и отсутствия закона с одной стороны и — цепей, денег и поклонения кумирам в характеристике жизни цивилизованных людей. (См. «Там люди в кучах за оградой...»). Законы охраняют собственность, но искажают душу, подлинные ценности приносят в жертву мнимым:

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,

Главы пред идолами клонят
И просят денег и цепей.

Освобождение от собственности выступает как один из главных атрибутов свободы. Цыгане Пушкина бедны и щедры. Этими качествами наделены и романтические герои Горького: Лойко Зобар, Изергиль, Данко.

Все любимые герои Цветаевой безбытны и щедры:

Проста моя осанка,
Нищ мой домашний кров.
Ведь я островитянка
С далеких остров!

Живу — никто не нужен!
Взошел — ночей не сплю.
Согреть Чужому ужин —
Жилье свое — спалю! (166)

Цыганский быт у Цветаевой нищ и беден («нищие наши пиры», «цыганские заплаты»), но щедр. Здесь взаимоотношения естественны, они не стесняют ни своей, ни чужой воли:

Вглянул — так и знакомый,
Взошел — так и живи!

Просты наши законы:
Написаны в крови. (166)

Законам, предписанным извне, искажающим естественную сущность человеческих отношений, у Цветаевой противопоставляются законы, «написанные в крови» (отзвуки руссоистской просветительской концепции). Именно по этим внутренним законам живут ее близкие природе герои. Вероломные с точки зрения узаконенных нормативов, они оказываются неизменно верными природному в себе. «Как мы вероломны», «Как сами себе верны».

Этими законами крови они соединены с природой, ее стихиями. Поэтому в стихах Цветаевой (как в легендах Горького или цикле Блока «Кармен») цыганское в большей мере соотносено не с бытом, а с бытием («Падали нам на ковры — Звезды», «Целое поле нам — брачная кровать!», «...как вздымаются ветром веков/ Кудри у юных, и бороды — у стариков»).

Родство со стихиями наделяет их силой, страстью, жизнестойкостью и полнотою бытия. Бедность быта оттеняет, подчеркивает это внутреннее богатство, волю не скованную, не отягощенную собственностью. Устойчивыми атрибутами цыганского становятся степной простор и звездное небо, пламя костров, скок коня и свистящий в ушах ветер. Приметы эти и реальные и обобщающе символичны одновременно.

«Стихия, в какой бы сфере ее не находили, — отмечает Д. Е.

Максимов, — в физической, биологической, — мыслится как феномен природы или явление, аналогичное природе и в этом смысле лишенное этического содержания. В обращении к стихии, в признании ее верховенства может заключаться (в каких-то определенных идейных и исторических ситуациях) освободительный момент — отказ от законов, конструкций, догматов... и вместе с тем приобщение к реально существующим, питающим и поддерживающим силам жизни»²⁸. В творчестве М. Цветаевой стихия и характер ее проявления не измеряются однозначно критерием добра и зла. Она не только созидательна, но и разрушительна, а ее носители далеко не добродетельны с точки зрения общепринятой морали. Не случайно так часто характеризуются они в творчестве Цветаевой эпитетом «вероломны». Она не скупится на выявление разных граней этого вероломства: в стихотворении «Какой-нибудь предок мой был — скрипач» герой наделен сомнительными добродетелями: «наездник и вор», «нож носил за голенищем», отравительницей оказывается Кармен; «Быть в аду нам, сестры — пыльные», — начинается другое стихотворение.

Ее героини не только нарушают христианские заповеди, но и заключают сделки с нечистой силой (цикл «Гадалке» и др.). В них больше языческого в буйстве страстей и в ощущении (не рационалистическом осознании) нераздельности своей с жизнью природы, подчинению ее внутренним законам, и поэтому как бы неподсудным человеческому суду. Об этом в стихотворении «Заповедь не блюла...». «Юноши, девы, деревья, созвездия, тучи —/Богу на страшном суде вместе ответим, Земля!».

Сама Цветаева в письмах и статьях неоднократно говорила о своем «язычестве». Блоковскому замечанию: «все мы слишком любили многих демонов» мы находим соответствие у Цветаевой: поэт — «всегда многобожец».

Языческое (стихийное, страстное, раскованное) противостоит у Цветаевой христианскому (аскетическому, самоограничительному). Позицию поэта между крайними полюсами: природой (языческая стихия) и Христом, она определяет на распутье. Образ распутья проходит через многие ее стихотворения («Положите меня промеж/Четырех дорог»).

Цыганское выступает у Цветаевой как проявление (в апогее) богатства и сложности жизни в нерасторжимости добра и зла. С наибольшей полнотой и действенностью оно выявляет себя в искусстве. Мечта Блока о человеке — артисте как бы пресуществляется в поэзии М. Цветаевой. Все цыганские герои и героини живут в атмосфере искусства, они поют, пляшут, играют. В цыганском искусстве преобладает истовость, самозабвенность отдачи музыкальной стихии. «Я опрокину лавочку,/Я закружусь, как вихрь» («Бабушка»). Это своеобразный язык самовыражения не

²⁸ Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. — Советский писатель, Л., 1981, с. 53.

только проявление личного темперамента «вольного нрава», но и неискаженной природной сути бытия²⁹. Отсюда наделение цыганского искусства вещим даром. У Блока: «Спляши, цыганка, жизнь мою». У Цветаевой танец в цикле «Молодость» — мистериален, он и прощание с молодостью, и воспроизведение прожитого: «Смуглая! Раззор моей души! Молодость моя! Утешь, спляши!».

Музыкальной стихией пронизана ритмико-звуковая инструментовка ее цыганских стихов. Исследователи уже отмечали уникальность «тембрального слуха» М. Цветаевой. «Тембральный слух Цветаевой, — пишет В. Варунц, — явление уникальное... порою достаточно упомянуть тот или иной инструмент, как его звучание буквально начинает преследовать <...> настолько полным является соответствие самой природы этого звучания с поэтическим образом»³⁰.

Большинство ее цыганских стихов инструментуются гитарным аккомпанементом (романсность). Например, такие, как «Милые спутники...», «Цыганская свадьба», «Але», «Я расскажу вам про великий обман» и др. «Гомон гитарный» здесь сливается с рокотом цыганских телег, бешеным скоком коня или рокотом веков. Распевная мелодия сменяется ускоренным речитативом, обрывающимся в конце отрывистым аккордом (см. стихотворение «Милые спутники») или сразу же срывается в вихревой темп полета («Цыганская свадьба»).

В то же время цыганское и народно-русское у Цветаевой не противостоят друг другу. Общность улавливается уже в стилистике и поэтике «цыганских» и «русских» стихов: ориентация на фольклорные жанры (песни, заговоры, сказовую стилизацию и т. п.). Ее русским героиням не в меньшей мере присущи мятежность, страстность, богатство души, они тоже нарушительницы «норм» и «мер». Достаточно сослаться на ее поэму «Царь-Девнца», сюжет которой заимствован из сборника сказок Афанасьева. Вероятно, не случайно уже в первых строчках этой поэмы перекличка с песней Земфиры: «Старый муж, грозный муж». У Цветаевой: «Как у молодой змеи — да старый уж, / Как у молодой жены — да старый муж». Сродни неукротимым стихиям: огня, ветра, моря и нрав лирической героини ее стихов (см. «И что тому костер остылый», «Другие — с очами и личиком светлым», «Жизнь» — «Не возьмешь моего румянца», «Любовь! Любовь! И в судорогах и в гробе» и мн. др.). Закаленная на всех ветрах («А я — руки настезь! — / Застыла — Столбняк, / Чтоб выдул мне душу — / Росийский сквозняк!»), она бросает вызов не только «мере» и «дробю», но и самой смерти:

²⁹ В апологии стихийного, дионистического (демонического) сказалося и влияние книги Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», которую читала и перечитывала Цветаева в разные периоды своей жизни.

³⁰ В а р у н ц В. Единственный справочник — собственный слух. Звезда, 1979, № 4, с. 196.

Не возьмешь мою душу живу!
Так на полном скаку погонь —

Пригибающийся — и жилу
Перекусывающий — конь
Аравийский³¹.

Цыганские герои Цветаевой, как уже отмечалось, артистичны — отсюда непосредственная связь цыганской темы с темой поэта (шире — деятеля искусства) и жизни, поэта и общества. Это сближение выявляется у Цветаевой не только косвенно (общность атрибутики), но и в прямых аналогиях, например, в стихотворении «Какой-нибудь предок...», «Таким мой предок был скрипачом...», «Я стала таким поэтом». Свою музу она наделяет смуглостью и горганным клекотом. «Под смуглыми веками/Пожар златокрылый, «Рукою обветренной/Взяла и забыла» («Муза»).

Знаменательно, что сам творческий акт (рождение стиха) ассоциируется у Цветаевой с кочевьем.

Каждый стих — дитя любви,
Нищий незаконнорожденный,

Первенец — у колен
На поклон ветрам — положенный. (132)

Сходство поэтов и цыган прежде всего в единородстве их со стихией («в стихах, кроме стихии стихов, есть еще — все стихии»), отсюда аналогия соизмерений тех и других не столько с житейским, сколько с бытием.

... Ибо путь комет —
Поэтов путь. Развеянные звенья
Причинности — вот связь его!

Отчаяйтесь! Поэтовы затменья
Не предугаданы календарем. (232)

Вверх лбом —

И те и другие «лишние», не «вписанные в окоем» обыденной, нормативной жизни. Единой первоосновой естественной (интуитивной) связью их с природным (стихией) обуславливается у Цветаевой и такая их общность, как вещей дар, дар пророчеств и заклятий. Он связан в поэзии Цветаевой темой (тоже сквозной — судьбы, рока). Не случайно мотивы гадания, заклинания судьбы занимают в ее цыганских стихах существенное место (цикл «Гадалке», например). Эту народную веру в магически действенную силу слова (первоначальной его значимости — связи человека с миром вещей и явлений), у Цветаевой, воскрешают и укрепляют поэты, душа которых всегда открыта «для принятия стихий»³².

Знаменательно, что вещим даром предсказания и заклятия судьбы уже не отдельного человека, а страны России наделяет она в своих стихах и реальных поэтов, например, Блока и Ахматову, в циклах, им посвященных.

В период эмиграции проецирование «цыганского» на судьбу поэта, и более открыто — на свою собственную судьбу, принимает иные формы. В это время Цветаева почти не пишет стихотворе-

³¹ «Она была выразительницей внутренней красоты русской женщины... крестьянки, простолюдинки, — писал К. Паустовский, — Марина само воплощение той «женщины русских селений», что «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет.» См. Паустовский К. Наедине с осенью, М., 1972, с. 221.

³² Близкое этому мы находим у Блока не только в стихах, но и в его статье «Поэзия заговоров и заклинаний», в словесном реформаторстве В. Хлебникова и в какой-то мере в исканиях Н. Заболоцкого.

ний на цыганскую тему. Эта тема как бы вбирается, растворяется в ее лирике. Ее накал мы ощущаем в теме бездомности, неустроенной кочевой жизни, когда дом — временное нищее пристанище. Дом, «который не страшен в час народных расправ». Ее отзвуки мы улавливаем в цикле 1923 года «Поэты», где клокочет гнев, презрение и вызов поэта миру сытых, добропорядочных и предельно ограниченных «хозяев жизни». В этом мире поэты, как и цыгане, — парии, изгои, ибо они опасны, так как их чрезмерность опрокидывает меры, разрушает запреты:

Поэты мы — и в рифму с париями.
Но выступив из берегов,

Мы бога у богинь оспариваем
И девственницу у богов! (233)

Трагическое ощущение своей неприкаянности «в мире мер», с такой силой выраженное ею в стихотворении этого же цикла «Что же мне делать, слепцу и пасынку», обуславливается не только неустроенностью своей поэтовой судьбы, но общим положением вещей: неприятием того общества, где «наичернейший — сер», где анафеме преданы страсти, где «насморком назван — плач».

В эмиграции обостряется у Цветаевой и чувство трагического разъединения человека и природы. Утрачивая корневую связь с ней, человек становится ее разрушителем.

Дерево, доверчивое к звуку
Наглых топоров и пил,

С яблоком протягиваю руку.
Человек — рубил.

Горы дарили железо, «человек их — взрывал». Но хищно опустошая природу, превращая ее дары в машины и вещи, человек века «турбин и динам», «быстроты — пустоты», в представлении Цветаевой, сам разрушает себя, готовит себе западню. «Человек поработил природу, — скажет она в очерке «Наталья Гончарова» (1929), — но, поработив природу, сам поработен орудием порабощения — машиной: сталью, железом, природой же <...>. Человек, природу с природой разъединив, разорвал ее пополам, а сам попал между»³³. Цветаева не только остро переживает этот разрыв, скорбно размышляет над причинами и следствиями его, тем самым включаясь в решение одной из острейших проблем XX в., но и страстно ищет возможности преодоления этого разъединения. Радостно тянется она к людям, редким в «мире моллюсков» или «драгоценных кукол», сохранившим непосредственность природы. Таким было ее отношение к жене и дочери Л. Андреева. Интересно ее объяснение своей симпатии к ним: «Такой природности я в жизни не встречала... пуще всех цыганок». (Подчеркнуто мною — В. Г.). Сама она от людских «кривизн» и «рева рыночного» идет за поддержкой и утешением в природу, в лес (см. цикл «Деревья»). «Здесь, над сбором, кривизн/Совершенная жизнь». Замечательно, что в ряде ее стихотворений этой поры животворящая сила природы, вечное ее движение передаются системой образно-цыганских ассоциаций. Лес кажется ей табором, где «совершен-

³³ Цветаева М. Наталья Гончарова: Жизнь и творчество. — В кн.: Прометей. М., 1969, № 7, с. 196.

ная жизнь», пробуждающиеся весенние ручьи «цыганят», рассыпаясь серебряно-цыганским звоном (см. цикл «Ручьи»).

С начала возникновения цыганской темы в творчестве Цветаевой ей в определенной степени была присуща тенденция вне конкретно-исторического ее решения, в категориях антиномий: природа — цивилизация, стихия — нормативность. Хотя элементы социальных критериев наличествовали и тогда, цыганское и народное, прежде всего крестьянское, сближалось, что было уже отмечено выше. Общее усиление социально-исторической определенности в творчестве Цветаевой после октябрьского периода особенно обострившееся в 20—30-х гг., нашло свое выражение во всех аспектах ее творчества. «Два на миру у меня врага,/Два близнеца — неразрывно-слитых,/Голод голодных — и сытость сытых».

В эмигрантский период сочувствие и симпатии к неимущим перерастают в чувство непосредственной причастности к их судьбе, именно в стане голодных и презираемых оказываются нищие «гении, рифмачи, Шуманы, музыканты». Изнутри мира голодных смотрит поэт на мир сытых и равнодушных к страданиям и лишениям других. В свою судьбу (поэта — изгоя) и в свою позицию она вбирает, концентрирует судьбы и гнев всех страдающих и оскорбленных: обитателей рабочих застав («Заводские», «Поэма лестницы», «Поэма заставы»), обманутого сытыми жителями Гаммельна музыканта («Крысолов»). Это чувство своей причастности к общему страданию и общему гневу проявляется у нее по-разному: в демократизации самохарактеристики, в ощущении хора, корифеем которого она выступает, в усилении темы возмездия. И прямо или опосредованно атрибуты цыганской темы проявляют себя во всех этих ипостасях. Гневно клеймит она ненавистный ей мир равнодушного благополучия, пророчествуя неизбежность его краха, неминуемого возмездия, носителями которого выступают в ее стихах и поэмах не только жители фабричных застав (где часто полыхают пожары), но и носители «духа музыки» в блоковском понимании, «музыканты, бродяги и рифмачи». У Цветаевой в ее исповедально-лирической «Поэме Горы» цыганка и поэт вовлекаются в сферу разрушительной силы, творящей возмездие, как бы изнутри взрывающей покой и благополучие мира, где «Будут лавочники на отдыхе/Пережевывать барыши». Они вместе с поэтом-автором как бы пробуждают мстительный гнев стихий самой земли:

Виноградники за — ворочались,
Лаву ненависти струя.
Будут девками ваши дочери

И поэтами — сыновья!
Дочь, ребенка расти внебрачного!
Сын, цыганкам себя страви! (449)

И снова напоминающая стилистику «Гадания», интонация вещего заклинания и пророчества. Так, все теснее переплетаясь с главными темами и настроениями творчества Цветаевой, испытывая на себе влияние времени, цыганская тема становится одним из аспектов выражения ее отношения к современному миру в его социально-исторической определенности.

ОБ ОДНОМ ПУШКИНСКОМ СЮЖЕТЕ В «ДИАЛОГЕ» М. ЦВЕТАЕВОЙ И О. МАНДЕЛЬШТАМА 10-Х ГОДОВ

Диалог, о котором будет идти речь, уже однажды привлек внимание исследователя¹. Но, думается, здесь не все вопросы выявлены до конца. По-видимому, и в дальнейшем к ним еще не раз будут обращаться литературоведы, изучающие русскую поэзию начала XX в. Настоящая статья отнюдь не претендует на его исчерпывающий анализ.

Начну с того, что в июне 1915 г. О. Мандельштам выехал из Петербурга в Коктебель — «в пансион г-жи Волошиной»². Там он и увидел впервые М. Цветаеву, знакомство с которой состоялось несколько позже — зимой 1915—1916 гг.³. Началом его можно считать дарственную надпись на экземпляре второго издания «Камня» (только что вышедшего): «Марине Цветаевой — Камень-памятка. Осип Мандельштам. Петербург 10 янв<аря> 1916»⁴. Пятнадцать лет спустя Цветаева вспоминала о том, как она в «чудесные дни с февраля по июнь 1916 <...> Мандельштаму дарила Москву»⁵.

Цветаева выбрала точное слово — дарила. Именно об этом говорили ее стихи:

Из рук моих — нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.
По церковке — все сорок сороков
И реющих над ними голубков;
И Спасские — с цветами — ворота,
Где шапка православного снята;
Пятисоборный, несравненный круг
Прими, мой древний, вдохновенный друг.
К Нечаянным Радости в саду
Я гостя чужеземного сведу...

¹ Минц З. Г. Военные астры. — В кн.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

² Каблук С. П. Дневник 1915 г. Среда 24 июня. — ОР ГПБ, ф. 322, № 35.

³ См.: Святое ремесло поэта — Литературное обозрение, 1981, № 12, с. 97. (Письма и воспоминания А. Эфрон).

⁴ ЦГАЛИ, ф. 237, Коган П. С., № 216.

⁵ Цветаева М. История одного посвящения. — Литературная Армения, 1966, № 1, с. 66.

Мандельштам принял дар и откликнулся на него стихами же:

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где реют голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поет черница:
Успенье нежное — Флоренция в Москве.
И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Москва раскрылась ему через Цветаеву — своей женственной, женской сутью. Поэтому в мандельштамовских стихах так же, как и в цветаевских, реют одни и те же голуби над московскими церквями. А певучая и нежная разноголосица колокольных звонов напоминает «девический хор». Город персонифицируется в образе Авроры «в шубке меховой». Ее имя не названо, но подразумевается — речь идет о конкретном адресате, Марине Цветаевой.

Но кроме влюбленности в Цветаеву, у Мандельштама была и другая призма, сквозь которую он видел Москву с ее Кремлем — Акрополем, — поэтическая идея «Камня». Московская архитектура пленяла заложенным в ней синтезом русского и «европейского» начал — «Флоренция в Москве». Однако потому-то Москва не могла быть принята им с такой полнотой и самозабвенностью, с какой она дарилась ему Цветаевой. В цветаевских стихах Москва так же присутствовала своим женским обликом, но эта ипостась древней русской столицы оборачивалась открытым вызовом Петербургу:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибор
Над женщиной, отвергнутой тобой.

Царю Петру и Вам, цари, хвала,
Но выше Вас, цари, колокола,

Пока они гремят из синевы,
Неоспоримо первенство Москвы.

Идея «первенства Москвы» была для Мандельштама неприемлемая. Еще до встречи с Цветаевой он написал в программной статье о Чаадаеве: «Чаадаев и словом не обмолвился о «Москве — третьем Риме». В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов»⁶. С Петербургом Мандельштам связывал особый тип русского национального характера, воплощенный для него все в том же Чаадаеве — абсолютная духовная свобода, являющаяся следствием подчиненности идее единства европейской истории, ее «архитектурного» замысла. Уже после встречи с Цветаевой Мандельштам напишет желчные и несправедливые стихи о Москве, о характере, порожденном ею:

⁶ Мандельштам О. Петр Чаадаев. — Аполлон, 1915, № 6—7, с. 58.

Она в торговле хитрая лисица,
А перед князем — жалкая раба.
Удельной речки мутная водица
Течет, как встарь, в сухие желоба.

А еще позже, в начале 30-х г., резко выскажется по адресу Замоскворечья: «Нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России...»⁷. Выпад этот понятен, если вспомнить, что почвенническая струя в русской культуре имела одним из своих истоков как раз Замоскворечье. Не говоря уже о «Колумбе Замоскворечья» Островском, стоит вспомнить хотя бы Аполлона Григорьева, с пиететом писавшего о «громадном городе-селе, чудовищно-фантастическом и вместе великолепно разросшемся и разметавшемся городе-растении, называемом Москвой», в извилистом и ветвистом росте слобод которого (в том числе и Замоскворечья как воплощения важнейших свойств национального характера) упорно повторялся «общий закон нашей истории — уход земской жизни из-под внешней нормы»⁸. «Внешнюю норму» символизировал собой Петербург, и не чуждый «почвенничества» А. Белый в своем одноименном романе писал о «линейности» (и потому «миражности») города, выстроенного Петром.

Для Мандельштама Петербург, напротив, был явью, утвержденной всем ходом русской истории, а на фоне петербургской архитектуры продающие «сбитень или сайки» мужики казались «оперными». («Петербургские строфы»). Встреча с Москвой убеждала в реальности того, что исключала идея «Камня», и что-то меняла в мироощущении Мандельштама. По-видимому, до знакомства с Цветаевой он плохо представлял себе «московский» период русской истории, иначе не приписал бы мысль о Москве — третьем Риме «киевским монахам».

Через Цветаеву открывалось, что русская жизнь имеет иной центр, иную ось. И потому к восхищению «пятиглавыми московскими соборами» примешивалось чувство неясной тревоги. Московские весенние тополя пахли «смутой». Этот запах говорил не о русской Флоренции, но о «бунташной» Москве:

О, этот воздух, смутой пьяный,
На черной площади Кремля
Качают шаткий «мир» смутьяны,
Тревожно пахнут тополя.

Соборов восковые лики,
Колоколов дремучий лес,
Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез.

В черновике было еще резче и определеннее:

Соборов восковые лики
Спят; и разбойничать привык
Без голоса Иван Великий,
Как виселица, прям и дик.

⁷ Мандельштам О. Путешествие в Армению. Звезда. 1933, № 5, с. 108.

⁸ Григорьев А. Воспоминания. — Л., 1980, с. 8.

Как ни парадоксально, но это противопоставление смиренности «восковых ликов» соборов — «разбойности» Ивана Великого было открытием иного лика Цветаевой и куда более точной угадкой ее лирического характера, чем сравнение с Авророй в «шубке меховой». Менялась ипостась города — менялся образ женщины, сросшейся с ним. А характер этот строился на пересечении московского «благочестия» и бунтарства:

И любила же, любила я первый звон —
Как монашки потекут к обедне,
Вой в печке и жаркий сон,
И знахарку со двора соседнего.

— Провожай же меня, весь московский сброд,
Юродивый, воровской, хлыстовский!
Поп, крепче заткни мне рот
Колокольной землей московской!

Лирическое «я» Цветаевой утверждало себя как частицу национальной жизни в ее традиционной установленности, и как воплощение стихийных сил этой же жизни, самовольно хлещущих через край и переливающейся через любые ограничения и нормы. Не удивительно, что, высоко оценивая дар Мандельштама, Цветаева осталась глуха к основам мандельштамовской поэтической идеи. «Люблю Мандельштама с его путаной, слабой, хаотической мыслью..., — писала она в 1923 г., — и неизменной *магией* каждой строчки»⁹. Мандельштам, в свою очередь, не принял романтическую систему Цветаевой и в начале 30-х гг. лаконично сказал А. Ахматовой: «Я — антицветаевец».

Однако, как ни странно, но эти два противоположных друг другу поэта (сейчас нет места для разговора о том, что роднило их в историко-литературной перспективе вопреки этой противоположности — это отдельная и большая тема) утверждали свою творческую позицию в опоре на Пушкина. Цветаева не случайно назвала Москву «нерукотворным градом», избрав пушкинский эпитет. Речь шла об органическом, национальном начале, противоположном «рукотворному» Петербургу. Мандельштамовская характеристика Москвы: «диво дивное», «вертоград» — использование традиционной образности, в которой прослушиваются то пушкинские сказки, то «Вертоград моей сестры, вертоград уединенный...». И уж совсем Пушкинским образ — «Аврора... в шубке меховой», то есть «северная Аврора».

Нельзя сказать, что Цветаева не заметила мандельштамовской чужеродности — назвала же она своего гостя «чужеземным». Но для нее неслиянность эта имела оборотной стороной высочайшее духовное родство. Поэтому она могла написать:

Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным.

⁹ Цит. по: Цветаева М. Стихотворения и поэмы. — Л., 1979, с. 495. (Курсив М. Цветаевой).

«Чужестранность» выступает уже не как знак раздельности, но как символ объединенности и даже выделенности поэтической судьбы, как особая отмеченность. Романтическая традиция задавала парадокс, согласно которому раздельность двух близких людей была полюсом их нерасторжимой слиянности. Это опрокидывалось на драматическую историю Марины Мнишек и Лжедмитрия. В первом случае обыгрывалось имя «Марина», во втором — «чужеземность» Мандельштама:

Димитрий! Марина! В мире
Согласнее нету ваших
Единой волною вскинутых,
Единой волною смытых
Судеб! Имен!

Пушкинский сюжет у Цветаевой интимизировался и становился выражением отношений двух поэтов — «москвички» и «петербуржца», «согласных» друг с другом в высокой сфере творческого бытия. Речь шла о согласии «по музе, по судьбам». Но та же интимизация в поэтической системе Мандельштама актуализировала тревожившие его мотивы «смуты», неясного исторического беспокойства. В Москве оживал не только сюжет «Бориса Годунова» и стоящий за ним пласт русской истории — оживала мандельштамовская потрясенность современностью, опрокидывавшей то, что было выстроено в «Камне»:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки,
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Л. Я. Гинзбург точно заметила, что «в этом многопланном стихотворении сливаются воедино царевич Дмитрий, убитый в Угличе, и Дмитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отделяется от него». Но тут же оговорила, что «Самозванца не везли связанного по городу; он был убит близ дворца; позднее тело его сожгли»¹⁰. Н. И. Харджиев дал другой смысловой ключ: «Имеется в виду царевич Алексей. 18 марта 1718 года Петр I увез Алексея из Москвы в Петербург, где он был казнен»¹¹.

Даря Мандельштаму Москву, Цветаева могла говорить ему как о Лжедмитрии, так и о царевиче Алексее (в ее стихах живет память об «отвергнутой» Петром Евдокии Лопухиной). И Лжедмитрий, и Алексей имеют и еще один общий источник — Пушкина.

¹⁰ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 381.

¹¹ См. его примечания в кн.: Мандельштам О. Стихотворения. — Л., 1973, с. 270.

Так что ни один из комментариев не противоречит смыслу стихотворения, но и не объясняет его. А оно рождено не только исторической памятью, но и реальной психологической коллизией. Женственная, очаровывающая суть Москвы неожиданно оборачивается угрозой, позором и гибелью (мотив этот берет начало в стихах 1915—1916 гг. о безумной Федре, губящей Ипполита; мотив обреченности Ипполита был выделен в черновой редакции и затушеван в беловике). «Злые бабы», переминающиеся у ворот, — деталь не случайная, подчеркивающая враждебное, угрожающее женское начало. Ведь цветаевская Москва и была городом-женщиной, отвергнутым (-той) Петром (характерен анафорический зачин: «Над городом, отвергнутым Петром», «Над женщиной, отвергнутой тобой»). Лирический герой мандельштамовского стихотворения — и убиенный царевич, и Лжедмитрий Самозванец, и Алексей, потому что он жертва и изменник одновременно, он платит за измену Петербургу, за увлеченность чужим и враждебным. Он вознесен и развенчан, осужден.

С одной стороны, Мандельштам открывал — через Цветаеву — для себя Москву как центр исторических стихий, хаотически шевелящихся под тонкой пленкой культуры и вот-вот грозящих вырваться наружу. Это было открытием катастрофичности исторической почвы XX в. С другой — те же стихии оказывались таинственными глубинами любовного чувства, неуправляемого, «деструктивного», несущего, говоря словами Мандельштама, «смущенье, надсаду и горе». Обобщенно-историческое и интимно-психологическое просвечивают здесь единой слитной сутью сквозь сеть исторических и литературных ассоциаций. Логика истории и логика частного существования обнаруживают свою «алогичность», недоступную для рационалистической идеи «Камня» (похожая коллизия будет пережита Маяковским в поэме «Про это».).

В мир Мандельштама — опять-таки через Цветаеву — входила стихия; та самая, которая для автора «Камня» была равна «хаосу» и противостояла идее сознательного исторического творчества, символизированной для него в петербургском, «пушкинском» периоде русской истории. Цветаева же воспринимала стихию иначе — как органическое самопроявление жизни; для нее Пушкин не мог существовать вне стихийного начала, ибо «поэта, не принимающего какой бы то ни было стихии — следовательно, и бунта, — нет»¹². Но именно с таким поэтом она встретилась зимой 1915—1916 гг.

В их диалоге, по существу чреватом спором, опора на пушкинский сюжет менее всего была стилизацией. Поэзия «между двух революций» напряженно решала острейшую проблему выработки историзма своего мышления. От этого зависела оценка современности, требовавшей от поэта незамедлительного исторического выбора. Коренные, «пушкинские» вопросы о поэте и истории, поэте

¹² Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981, с. 196.

и народе выдвигались на первый план. Пушкинская традиция была и посредником в разговоре, и уловителем, я бы сказал — своеобразным усилителем токов реальной истории, преобразуемых каждым из поэтов по-разному.

Цветаева не осознала до конца причин сложного отношения к ней Мандельштама. Рассказывая в «Истории одного посвящения» о том, как летом 1916 г. он гостил у нее в Александровской слободе и как неожиданно бежал в Коктебель, она объясняла это бегство их прогулками на кладбище к «проваленному склепу» и резюмировала: «От этого склепа так скоро из Александрова и уехал»¹³. А в скобках, не удержавшись от обиды (пятнадцатилетней давности!), воскликнула: «Хотел — «всю жизнь»!

В стихотворении «Не веря воскресенья чуду...», отразившем этот эпизод, Мандельштам писал:

Мне от владимирских просторов
Так не хотелось на юг.
Но в этой темной, деревянной
И юродивой слободе
С такой монашкой туманной
Остаться — значит быть беде.

«Юродивая слобода» — знак «юродивой», антипетровской Москвы, воспетой цветаевскими стихами. Это — Россия, осознанная через Цветаеву и в какой-то мере (в глазах Мандельштама) в облике Цветаевой, воплотившаяся («Монашка туманная»). Это, наконец, цветаевская ипостась, снимающая тот высокий романтический колорит, который окрашивал ассоциацию: «Димитрий! Марина!»:

Так скоро ты смуглянкой стала
И к Спасу бедному пришла,
Не отрываясь целовала,
А гордою в Москве была.

Здесь звучит уже мандельштамовский упрек. Впрочем — упрек ли? Развенчание Марины Мнишек следовало за развенчанием Самозванца. Романтическая аналогия отпадала. Оставалась Цветаева Коктебеля и Цветаева Москвы:

Целую локоть загорелый
И лба кусочек восковой,
Я знаю: он остался белый
Под смуглой прядью золотой.

«Лба кусочек восковой» — отсылка к «восковым» лицам московских церквей, а через них — к скрытому образу бунта, к «безъязыкому» разбойнику, таящемуся в «каменных стропилах».

Нет ли в этом натяжки?

В более позднем стихотворении Мандельштам признается:

... От рева событий мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних, от тех европейок нежных,
Сколько я принял смущенья, насады и горя!

¹³ Цветаева М. История одного посвящения, с. 59.

Он писал о бегстве из Петербурга. Но в том-то и дело, что после встречи с Москвой Петербург неожиданно представлял холодным и неприветливым:

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как медуза, невская волна
Мне отвращение внушает.

И более того — это был уже не столько Петрополь, сколько некрополь, город мертвых (так, кстати, и звал Петербург Чаадаев периода «Философических писем»; образ Чаадаева, усталого и обманувшегося в надеждах отчасти воплощен в мандельштамовском «Декабристе»): «В Петрополе прозрачном мы умрем, где властвует над нами Прозерпина». Стихи писались в мае 1916 г. — между мартовским пребыванием в Москве и июньским в Александровской слободе. А через два года Мандельштам напишет об «умирающем» Петрополе, о скрипучем повороте руля», об истории, обретающей иную ось.

Его поэтическая идея отчуждалась от Петербурга, но и не связывалась пока с Москвой. Обживание Москвы начнется в 30-е гг., оно станет обживанием новой исторической реальности. Пока же Мандельштаму оставался только Крым, где «тяжелыми бочками» катились спокойные дни, где вспоминались Гомер и Овидий. Крым объединял с Цветаевой, Москва — разъединяла. И все же центр исторической жизни в Крыму обрести было нельзя, и нота горечи присутствует в «крымских» стихах Мандельштама 10-х гг.

Начиная с Москвы в его лирике обостряются визионерские предчувствия. Строчки о России, которая «обрывается над морем Черным и глухим», оказались пророческими. Для многих эмигрантов именно здесь и оборвалась Россия: В 20-е гг., оглядываясь на прошлое, Мандельштам опишет «сомнамбулический ландшафт», в котором центральное место занимал «провал, образовавшийся на месте России: Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени сената. По этому дикому пространству где-то между Курском и Севастополем, словно спасительные буйки, плавали бармы закона..., а какие-то слепые рыбы в челноках вылавливали эту странную принадлежность государственного туалета»¹⁴.

Таким образом, в диалоге Мандельштама и Цветаевой отразилась прежде всего их глубочайшая художественная реакция на надвигающиеся социальные перемены, которые сейсмографически фиксировала поэтическая психология. Феномен такой фиксации пронизательно (хотя и не без дозы мистифицированности) описал Вяч. Иванов: «Общий сдвиг внешних (политических, общественных, хозяйственных) отношений соответствует еще более глубокому, может быть, и ранее начавшемуся сдвигу отношений внутреннего порядка. В существе и основе этого душевного сдвига

¹⁴ Мандельштам О. Шум времени. — Л., 1925, с. 96—97.

лежит... некая загадочная перемена в самом образе мира, в нас глядящегося; эту проблематическую перемену я отоживаюсь называть кризисом явления.

Мир, являющийся еще так недавно, являлся человеку иным, нежели каким он предстоит ему сегодня... Где привычный облик вещей? Мы не слышим их знакомого голоса... По-новому ощущаются сами пространство и время — и недаром адепты не одной философии, но и физико-математических наук заговорили об «относительности» пространства и времени.

Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции. Началось это перестроение прежнего строя жизни неприметно, — и когда началось, многие испытали неопределенно-жуткое ощущение, как будто почва поплыла у них из-под ног...»¹⁵.

«Загадочная перемена в самом образе мира» и отразилась в стихах Мандельштама 1916 г. Соответственно этому в них резко-стремительно менялся облик Цветаевой: Аврора в меховой шубке, Марина Мнишек, «туманная монашка». Это было, говоря словами Вяч. Иванова, изменением «прежней внутренней формы вещей», а, следовательно, и прежней «внутренней формы слова». Не случайно стихотворение «Не веря воскресенья чуду...» заканчивалось многозначительными строками:

Нам остается только имя:
Чудесный звук на долгий срок...

Пятью годами позже Мандельштам так сформулирует новый принцип своей словесной эстетики: «Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»¹⁶.

В своей дальнейшей эволюции он будет все больше и больше уходить от Цветаевой, а еще точнее — от конфликтов, носящих заданный романтической традицией характер. Мандельштам не мог не ощущать, что это может быть чревато глухим противостоянием истории. Оставаясь «антицветаевцем», он тем не менее учитывает драматический опыт их взаимоотношений, по-своему перерабатывает его и создает концепцию исторического события, прообразом которого является гроза. Умение слушать колебания исторической оси становится для него решающим:

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть миную,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную.

¹⁵ Иванов Вячеслав. Кручи. Раздумье первое: о кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности. — Записки мечтателей, 1919, № 1, с. 105.

¹⁶ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 9.

Н. В. ПИТОЛИНА
(Псков)

ШЕВЫРЕВ О ПУШКИНЕ

Лучшее и значительное о Пушкине Шевыревым написано в период с конца 20-х до начала 40-х гг. прошлого века. За это время изменилось многое: изменился сам Шевырев, его теоретические и общественные взгляды, жизненные обстоятельства. Постоянным остался интерес к Пушкину, который неизменно будил творческое начало и давал силу критической мысли.

В том, что Шевыревым написано о Пушкине, есть особенность, свойственная ему как критику, ученому, поэту, человеку вообще. Он любит главные, сквозные мысли, которые проходят через его журнальные статьи, дневниковые высказывания, даже стихи. От них Шевырев никогда не отказывается, но постоянно накапливает и развивает их. Нетрудно заметить, как возникают главные мысли о Пушкине в статьях конца 20-х гг., как они развиваются в дневнике в начале 30-х., а затем собираются воедино, углубляются в 1841 г. в разборе трех томов сочинений Пушкина, напечатанном в «Москвитянине».

Впервые о Пушкине критик писал в 1828 г. в «Обзрении русской словесности за 1827 год»¹. Шевырев обращался к «Братьям-разбойникам», «Цыганам», 3 главе «Евгения Онегина» и сцене из «Бориса Годунова» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»). Уже в первом разборе он наметил основную мысль, которая станет для него определяющей на протяжении почти десятилетия — мысль о движении Пушкина через преодоление байроновского влияния к народности, а значит и зрелости. По выражению критика, Пушкин переходит из «прежнего мира призраков в новую атмосферу существ, дышащих жизнью»². «Прежний мир призраков» связан с влиянием Байрона, «глубокие впечатления» которого Шевырев находит в «Братьях-разбойниках» и «Цыганах». Однако уже в «Цыганах» «заметна какая-то борьба между идеальностью байроновскою и живописною народностью поэта русского»³.

«Новая атмосфера существ, дышащих жизнью», появляется в

¹ Московский вестник, 1828, ч. VII, № 1.

² Там же, с. 68.

³ Московский вестник, 1828, ч. VII, № 1, с. 67.

«Онегине», в 3-й песни которого особенно близкой для Шевырева станет Татьяна и, конечно, в сцене из «Бориса Годунова»: «в тесных границах непродолжительного разговора которой изображен не только характер летописца, но и вся жизнь его». С удовлетворением Шевырев делает вывод: «Это создание есть неотъемлемая собственность поэта и что еще отраднее — поэт русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности»⁴.

В оценке сцены из «Бориса Годунова» (Шевырев знал ее полный текст) критик как будто идет вслед за Д. Веневитиновым, для которого трагедия стала «верной порукой... зрелости» и «независимости... таланта»⁵ Пушкина и в то же время «бессмертным приобретением русской литературы»⁶. Однако если в статье Веневитинова речь идет в основном о своеобразии Пушкина-драматурга («античная простота», объективность и др.), то Шевырев делает акцент на народности трагедии — понятии, присущем не только «Борису Годунову», но и определяющем тот период творчества Пушкина, который начинается после «Цыган». Собственно о периодизации творчества Пушкина критик не говорит, однако мысль о ней настолько подготовлена, что в следующем 1829 г. ее воплотит в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» И. Киреевский, вспоминая Шевырева и солидаризируясь с ним. Ведь единой для всех трех критиков была идея развития — главная для последователей философской традиции в русской критике. Не случайно в «Обзрении русской словесности за 1827 год» Шевырев мечтает о том, чтобы «законы нашего языка и словесности утвердились на основании незыблемом, коего первый краеугольный камень должна положить философия как наука ума чистого»⁷.

Среди критиков конца 20-х гг., развивающихся в традициях философской эстетики и пишущих о Пушкине, Шевырев занимает промежуточное место между Веневитиновым и Киреевским. Разборы Веневитинова, сосредоточенные на «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове», только констатируют идею развития пушкинского творчества через преодоление байроновского влияния к самобытности и зрелости. Именно у Шевырева она прозвучит уже в применении к произведениям Пушкина, которые будут написаны к 1828 г., подготовив тем самым главные положения статьи И. Киреевского о периодизации творчества Пушкина.

«Шевырев, — справедливо отмечает современный исследователь, — определенно сказал о развитии таланта Пушкина, достигшем в «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове» более высокого художественного этапа. Шевырев осмысляет этот процесс в усвоенных им прежде категориях субъективной (байронической) и объективной поэзии, но взятых уже не статично, а в историческом

⁴ Там же, с. 68—69.

⁵ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М., 1980, с. 163. (Статья написана к январю 1827 года, напечатана позже статьи Шевырева в 1831 г.).

⁶ Там же, с. 170.

⁷ Московский вестник, 1828, ч. VII, № 1, с. 84.

развитии»⁸. Следует добавить, что «категории субъективной и объективной поэзии» помогут критику включить творчество Пушкина в картину развития современной общеевропейской поэзии. Разбирая байроновского «Манфреда», Шевырев выделит два противоположных направления, существующих в современной поэзии. Вместе с творчеством Гете, В. Скотта, Вашингтона Ирвинга, Купера, Манзони, он отнесет творчество Пушкина к такому роду поэзии, который «изображает жизнь человеческую с ее стихиями, как-то: характерами, действиями, случаями, чувствами и проч. до малейшей подробности, до последней черты, едва заметной для простого глаза»⁹. Главная особенность этого рода поэзии — стремление поэта к жизненной подробности и ясности.

Второе направление современной поэзии (Байрон, Шиллер, Мур, Жуковский, Раупах, Мицкевич) как будто отталкивается от жизненной подробности, живет по другим законам. «Эта поэзия, — объяснит Шевырев, — не любит мелочей; черты ее огромны, возвышенны, смелы; колорит ее темен, туманен; предметы в нем теряют свою вещественность; все живое, сущее является одним призраком, тенью, облаком; все перемененно в ней, все мгновенно, кроме одной мысли или чувства...»¹⁰.

Рассматривая современную общеевропейскую поэзию в двух противоположных направлениях, Шевырев твердо связывает творчество Пушкина с «категорией объективной поэзии», еще раз подтверждая мысль о развитии таланта Пушкина. Так, упоминая об авторах, соединяющих в своем творчестве два направления, Шевырев отмечает и Пушкина, который переходит во 2-й род поэзии в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане», но «вспомним, — говорит критик, — что в сих произведениях он является более подражателем, нежели «оригинальным поэтом»¹¹.

Анализируя критику о Пушкине конца 20-х гг., Ю. Манн назвал «несколько страниц, написанных Шевыревым о Пушкине», «бесспорно заметным явлением...»¹². Заметки о Пушкине появятся под несомненным влиянием философской эстетики, с которой критик очень скоро начнет принципиальный спор. Однако с любимой мыслью, рожденной в ее традициях, он не расстанется.

Поворот в теоретических поисках Шевырева произойдет уже к 1830 г., когда он будет находиться за границей в Италии. Здесь, далеко от родины, он особенно остро почувствует себя русским человеком. Здесь усилится его интерес ко всему, что связано с Россией: ее историей, культурой, наукой. В итальянском дневнике он будет постоянно размышлять о научных принципах, которые должны стать основой русской критики, о судьбе русской поэзии,

⁸ Манн Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830). — М., 1969, с. 161.

⁹ Московский вестник, 1828, ч. X, № 13, с. 57.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с. 58.

об особенностях исторического развития России, о ее современности и предназначении.

За границей происходит интенсивный духовный рост Шевырева. Многое здесь видится яснее и понимается глубже. В письме 1830 г. Погодину Шевырев признается: «...я в Риме лучше понял назначение России и Пушкина»¹³. Теперь для Шевырева Россия и Пушкин мыслятся равновеликими и неразделимыми. Не случайно в этом же году в «Послании к А. С. Пушкину» он писал:

Ты русских дум на все лады орган!
Помазанный Державиным предтечей
Наш депутат на Европейском вече.
Ты — колокол во славу россиян!

«Замечательно, — пишет Е. А. Маймин, — что мысль о великом назначении России в послании тесно связывается с мыслью о Пушкине. Это как и в письме Шевырева к Погодину... Это как позднее будет в сознании Гоголя и Достоевского»¹⁴.

Шевырев очень хорошо осознает значение Пушкина для России: именно он соотносится с «европейским вече», становится олицетворением всей русской поэзии. Такое признание впрочем не отменяет особого отношения Шевырева к поэтической практике Пушкина, с которой он мог спорить¹⁵.

В дневнике Шевырева 1830 г. Пушкин становится главным смысловым центром. Уже после записей, связанных с «Посланием», следует любопытное размышление о современниках: Булгарине, Н. Полевом, Пушкине, Погодине. Во главу каждой характеристики поставлена одна мера: отношение к русскому национальному типу. По словам Шевырева, Булгарин «не русский», Полевой — «русский тип шарлатанского невежества в XIX столетии; и наконец, в Пушкине тип чисто русский». ...По Шевыреву, именно Пушкин выражает русский тип «в высших благороднейших чертах, ...в высшем значении, в XIX веке, в образованной европейской России, в лучшем кругу ее общества»¹⁶. Русский тип, сущность национального характера у Шевырева так же твердо связаны с Пушкиным, как и Россия.

За границей Шевырев осознает Пушкина в его национальной сущности, в его связи с Россией и современностью. Это происходит в направлении его научных поисков, в его движении к историзму.

¹² М а н н Ю. Указ. книга, с. 161.

¹³ Цитирую по кн.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия. — М., 1976, с. 98

¹⁴ М а й м и н Е. А. Стихотворение С. П. Шевырева «Послание к А. С. Пушкину». — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Сборник научных трудов. Л., 1975, с. 161.

¹⁵ См. об этом: Маймин Е. А. Указ. книга. Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева — В кн.: Шевырев С. П. Стихотворения. — Л., 1939.

¹⁶ Ш е в ы р е в С. П. Из дневника. Записи от 19 октября 1830 г.: Оттиск из Известий библиографического общества при Новороссийском ун-те — 1913, с. 1—2.

Интересна запись в дневнике от 29 июля 1830 г. «В России, — пишет Шевырев, — мне кажется, должно бы предпочитать методу историческую — и самую философию, если возможно, заключить в историю. Если б я стал писать эстетику для русских, я предложил бы ее в порядке историческом...»¹⁷.

Изменения, происходящие в теоретических взглядах Шевырева, отчетливо проявятся позднее в его книгах и журнальных статьях, которые будут написаны по возвращении в Россию. Не случайно в работах «Дант и его век», «История поэзии», «Теория поэзии» Шевырев постоянно прослеживает связь художников со своей страной, временем, народом. Не случайно в исследовании «Дант и его век» он афористически заметит: «Поэт есть апофеоза народа...»¹⁸.

По возвращении Шевырева в Россию Пушкин весьма заинтересованно будет следить за его научными поисками и критическими выступлениями: заметки о его статьях в «Московском наблюдателе» об «Истории поэзии» или оценку Шевырева-критика вообще можно найти в черновых набросках или статьях Пушкина для «Современника». В то же время Пушкин окажет значительное влияние на критика в области эстетики. Об этом Шевырев впоследствии с благодарностью напишет в автобиографии, признаваясь, что «беседы с Пушкиным о поэзии и русских песнях... принадлежат к числу тех плодотворных впечатлений, которые содействовали образованию его вкуса и развитию в нем истинных понятий о поэзии»¹⁹. Более того, по замечанию исследователя, в 30-е годы Шевырев был «единственный из философских эстетиков, кто оправдывал ожидания Пушкина в области метода эстетики»²⁰.

Чем глубже осознавал Шевырев значение Пушкина для русской литературы и России, чем сильнее ощущал влияние личности поэта, тем значительнее для критика стала его утрата. Поэтому статья Шевырева «Перечень Наблюдателя»²¹, написанная после смерти Пушкина, в большой степени посвящена не критическому анализу его творчества, а памяти поэта и человека.

Главное для Шевырева — представить в статье человеческий облик Пушкина. Критик обращается к стихам, напечатанным в посмертной книжке «Современника»: «Лицейская годовщина» («Была пора...»), «Опять на родине». («Вновь я посетил...»), «Молитва» («Отцы пустынники и жены непорочны...»). Названные стихи «особенно замечательны своим содержанием». Они должны раскрыть в поэте самое сокровенное. «Недаром, — пишет Шевырев, — в трех последних пьесах... отзываются три знаменательные, вели-

¹⁷ Шевырев С. П. Дневник. — РОГПБ, ф. 850, ед. хр. 17, л. 10 об.

¹⁸ Шевырев С. П. Дант и его век. — Уч. зап. императорского Московского ун-та, 1834, ч. X, с. 391.

¹⁹ Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Моск. ун-та, ч. II. — М., 1855, с. 606.

²⁰ М а н н Ю. Указ. книга, с. 184.

²¹ Московский наблюдатель, 1837, ч. XII.

кие мысли прекрасной души его»²². Анализируя стихи Пушкина, критик и будет доказывать мысль о «прекрасной душе» поэта и человека.

В «Лицейской годовщине» он отметит то «неизменное чувство дружбы, которое составляло самую резкую черту в нравственном характере Пушкина. Дружба была для него чем-то святым, религиозным». Подтверждая свою мысль, Шевырев вспомнит отношение Пушкина, видимо, к Дельвигу, так как скажет: «...часто в поэте он любил и горячо защищал только своего друга» (М. Н. — 1837, XII, 313).

Стихотворение «Опять на родине...», по Шевыреву, «внушено... тем благороднейшим чувством, которое, проистекая в нас из сознания собственных сил, делает нас способными к великому самоотвержению». И в размышлении об этом стихотворении критик вспоминает факт биографии — письмо Пушкина к Нащокину о «своей растущей и шумящей семье». «Пророчество поэта сбылось, — подытоживает Шевырев, — он не увидит могучего возраста младого племени; но он так горячо, так дружелюбно, так бескорыстно его приветствовал...»

Обращаясь к лирике Пушкина и его биографии, Шевырев постоянно подчеркивает его человеческую высоту. Именно о душевном величии критик говорит, вспоминая стихотворение «Молитва». Так лирика и факты биографии приводят его к выводу: «истинный» поэт и человек бывают нераздельно слиты...» (М. Н. — 1837, XII, 314).

Знакомясь с критическими работами Шевырева в «Московском наблюдателе», нетрудно заметить, что он рассматривает лирику Пушкина в каком-то особом измерении. Как главный критик журнала, он выступает за поэзию мысли и новой формы. Однако обращаясь к лирике Пушкина, Шевырев не касается ни поэтической формы, ни языка, что так важно для него было при анализе стихов Бенедиктова, не говорит и об «ответах на важные вопросы века» — характерной особенности, отмеченной в поэзии зрелого Баратынского. Пушкинская поэзия воспринимается Шевыревым по-иному: в первую очередь как раскрывающая в поэте человека.

В статье «Московского наблюдателя» Шевырев лишь в применении к поэме «Медный всадник» выступит с уже выработанными критическими нормами и оглядкой на собственную поэтическую практику. Обращаясь к анализу поэмы Пушкина, Шевырев в первую очередь отмечал «высшую степень зрелости в отношении к художественным формам языка». (М. Н. — 1837, XII, 316). Совершенство языка и формы для критика неоспоримы. Не случайно Пушкин назван «великим мастером в отделке», «первым художником русского стиха». Однако у критика есть серьезное замеча-

²² Там же, с. 313. Далее ссылки на журнал даются в тексте с указанием года, части, страницы.

²³ Об особенностях Шевырева-поэта и о поэтике Любомудров см.: Аронсон М., Маймин Е. А. Указ. книги.

ние, связанное с поэтикой Пушкина. «Главная мысль поэмы, заключенная в ее герое, — пишет он, — не развита вполне, а эскизована». (М. Н. — 1837, XII, 316). С точки зрения поэта — любомудра²³ это самый существенный недостаток в пушкинском произведении. Шевырев явно опирается на свою поэтическую практику и в том случае, когда в поэме с неудовлетворением отмечает не одну, а две темы²⁴.

Подытоживая свои критические наблюдения о «Медном всаднике» и считая их характерными в отношении всего творчества поэта, Шевырев писал: «Эскиз был стихией неудержного Пушкина: строгость и полнота формы, доведенной им до высшей степени совершенства, ...и всегда неполнота и неоконченность идеи в целом — вот его существенные признаки» (М. Н. — 1837, XII, 316).

В такой общей оценке творчества Пушкина Шевыреву нельзя отказать в критическом чутье. Он несомненно хорошо почувствовал и открытость пушкинских композиций, и их многомерность. Однако эти особенности пушкинской поэтики он воспринимает негативно: слишком они не соотносятся с его поэтической практикой и теоретическими представлениями о новой поэзии мысли и в то же время с тем, что было понятно и привычно для художественного сознания времени.

Несмотря на цель — проанализировать первый посмертный номер пушкинского «Современника», статья Шевырева в «Московском наблюдателе» имеет некрологические черты. Совершенно естественно поэтому анализ лирики подменяется рассказом о Пушкине-человеке. Поэтика Пушкина просто не нужна Шевыреву. Когда же он все-таки обращается к ней, анализируя «Медный всадник», то ограничивается лишь отдельными замечаниями, которые, однако в большой степени относятся к пушкинской поэтике вообще.

В статье «Московского наблюдателя» Шевырев не подводит никаких итогов. Она является фрагментом с отдельными незначительными и значительными наблюдениями и тесно связана со всеми предыдущими дневниковыми записями, отрывками из статей и писем, с «Посланием» — со всем тем, что уже было написано о Пушкине.

В 1841 г., когда закончится первое посмертное издание одиннадцатитомного собрания сочинений Пушкина, настанет пора собрать главные мысли фрагментов воедино и подвести некоторые итоги. Шевырев выступит в этом году со статьей «Сочинения Александра Пушкина» в «Москвитянине»²⁵, обратившись к трем последним

²⁴ Кстати, такое замечание можно воспринимать в некоторой степени и как автохарактеристику. О самом Шевыреве И. Киреевский в 1830 году писал: «Часто вмещает он две разнородные господствующие мысли в одну пиесу и тем мешает чувству сосредоточиться». (Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года. — В кн.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. — М., 1979, с. 66).

²⁵ Москвитянин, 1841, ч. V, № 9, с. 236—270. Далее стр. статьи указываются в тексте.

томам, включившим лирику 30-х гг., «Медного всадника», «Каменного гостя», «Галуба», прозу, критические и полемические статьи, наброски. Теперь в поле зрения критика творчество Пушкина в целом. Но Шевырев явно ограничивает объем исследования, объясняя свою задачу — набросать «только некоторые черты, имеющие... войти в полную его характеристику» (269).

К 1841 г. Шевырев — активный славянофил, совершенно серьезно говорящий о гниении Запада, о великом предназначении России в будущем и т. д. Закономерно, что самым значительным тезисом статьи, из которого прорастают остальные выводы, является следующий: Пушкин «был первый поэт русский, гениально отгадавший тайну нашей народной поэзии», «мастерской» которого «была наша русская жизнь...» (237).

Если раньше Шевырев лишь констатировал, что в Пушкине воплотился русский национальный тип, то теперь ему важно доказать явление и развитие национального поэта в связи с историей России, ее народа, в связи с историей русской поэзии.

Шевырев вглядывается в самое начало Пушкина — в стихи лицейского времени, внимательно прислушивается к признаниям, заключенным в них, ищет симпатии и антипатии начинающего поэта, называет его иностранных учителей: Гомер, Гораций, Тасс, Вергилий, Мольер, Руссо, Лафонтен, Парни... Критика удивляет тот факт, что среди интересов Пушкина в юности и Лагарп. Явно-му французскому влиянию Шевырев спешит противопоставить то начало, которое определит в Пушкине «зародыш поэта народного» — русские сказки, а также поэзию русских авторов XVIII — начала XIX вв.: Богдановича, Державина, Батюшкова, Жуковского. «...весь Парнас русский, начиная от Ломоносова до непосредственных предшественников Пушкина, участвовал в его образовании. Он есть общий питомец всех славных писателей русских, и их достойный и полный результат в прекрасных формах языка отечественного», — с удовлетворением скажет Шевырев.

Для критика в поэзии Пушкина воплотился синтез двух главных школ, существовавших до его появления: пластической (школа Державина) и музыкальной (школа Жуковского и Батюшкова). Первая — «мало заботилась о звуке и обращала все внимание на образ» (239). Музыкальность и форма находились вне ее внимания. Стихи Державина — главного представителя этой школы, по словам Шевырева, являют пример «стихотворной какофонии» (239), которая была преодолена поэтами музыкальной школы с «новыми свободными звуками» и утонченной рифмой.

Образование Пушкина как движение от пластической поэзии через музыкальную к их гармоническому соединению таким образом проецируется на историю всей русской поэзии. Пушкин становится высшей ступенью ее развития, потому что «широкий орган его голоса был совершенно устроен по широкому звуку русского языка» (241). Шевырев постоянно подчеркивает национальные особенности поэта, доходя до смешного, например, наделяя Пуш-

кина, «русским глазом» («Под именем русского глаза мы разумеем тот верный глаз, который подмечает точно и подробно все образы внешнего мира» (241) и «русским ухом» («Под именем русского уха мы разумеем то особенное сочувствие к гармонии звуков языка отечественного, которое всегда бывает у поэта, вполне наделенного природою») (241).

Славянофильская позиция Шевырева влияет не только на такие акценты, но и на отношение к пушкинскому байронизму. Теперь влияние Байрона получает явно негативную оценку, так как «оно только нарушало цельность и самобытность его (Пушкина. — Н. П.) поэтического развития» (257).

Теперь легко объяснится все то, что не нравилось в «Евгении Онегине». Появится двоякость в оценке романа. Байроновским влиянием критик объяснит форму произведения, которое в то же время по содержанию является «калейдоскопом всего внешнего быта России, всей жизни русского народа» (258), «Одиссеей нашего времени» и самым высшим произведением Пушкина, всех более отразившим в себе жизнь, ему современную...» (244). В главном герое также легко объяснена двоякость: «в Онегине есть истина, вынутая из русской жизни». В то же время Онегин — «тип западного влияния... это наша русская апатия, привитая к нам от бесцельного знакомства с разочарованием западным» (258). Оценка Татьяны («Лучший идеал Пушкина» (258)) остается прежней. Шевырев не ограничится только негативной оценкой пушкинского байронизма, но противопоставит в лице Пушкина и Байрона «новую, свежую, полную юных сил и подвигов, кипящую мечтами Россию и охладевший, разочарованный, уже покидавший веру в свое грядущее, Запад» (257).

Критик не ставит своей целью определить степень влияния Байрона на Пушкина — перед ним другая задача: выяснить сущность каждого поэта. Лиризм и субъективность являются, по Шевыреву, определяющим в характере Байрона, поэтому британского поэта он воспринимает как художника, «уединяющегося в глубину своего духа и там создающего мир по-своему» (257). Для Пушкина, напротив, совсем не свойственна байроновская субъективность; Пушкин не лирик. «Это поэт, — пишет Шевырев, — чисто объективный, предметный, который весь увлечен миром внешним и до самоотвержения способен переселяться в его явления: это поэт для эпоса и драмы» (257).

Противопоставляя характеры поэтов, Шевырев определяет основные черты художественного метода каждого. Объективность (об этом свойстве Пушкина писали еще И. Киреевский и Д. Веневитинов) и предметность, проникновение в мир внешний — все эти черты пушкинского реализма, по мнению Шевырева, находят воплощение, в первую очередь, в эпосе и драме — в тех родах, к которым обратится зрелый поэт. Однако зрелость поэта связана не только с интересом к этим формам, но и с новым влиянием — шекспировским, «менее опасным», так как Шекспир «не заключает

себя в эгоизме своего внутреннего духа», «не стесняет свободы» (259) художника.

По отношению Пушкина к Шекспиру Шевырев ищет точное слово: «влияние», «изучение» и, наконец, «сочувствие», которое проявится в «Каменном госте», «Русалке», «Анджело». Обращаясь к этим произведениям, Шевырев первый в истории русской критики, предвосхитив Достоевского, скажет о протеизме Пушкина. «Чудное сочувствие, — пишет критик, — Пушкин имеет со всеми гениями поэзии всемирной — и так легко было ему усваивать себе и претворять в чистое бытие русское, их изящные свойства! Это в Пушкине черта национальная: как же было ему не отражать в себе характер своего народа» (247).

Пушкинский протеизм Шевырев подтверждает не только на примере Шекспира, но и Данте. Под заголовком «Подражания Данту» в одиннадцатитомном собрании сочинений было напечатано два стихотворения Пушкина: «В начале жизни школу помню я...» и «И дале мы пошли — и страх обнял меня...», которые восхищают критика формой, «пластическими стихами, доведенными до высшей степени совершенства» (252). Как и в примере с Шекспиром, Шевырев старается объяснить чуткость и восприимчивость Пушкина к поэзии Данте особенностями национальными. Стихи «Подражания Данту», как замечает Шевырев, «до того напоминают дух и стиль Данта в некоторых песнях «Ада», что удивляешься нашему славному мастеру, как умел он с одинаково легкостью и свободой переноситься в дух древней греческой поэзии, восточной, в Шекспира и в Данта. Многообъемлющему гению Пушкина все было возможно. Чего он не знал, то отгадывал творческою мыслию» (252).

Заключительный этап творчества Пушкина для Шевырева связан с прозой. К прозе Пушкин приходит под влиянием «требований современного ему века» (259). Шевырев четко разграничивает поэзию и прозу Пушкина по области изображения. «...мир чистой поэзии», как считает критик, «хотя созданный из ярких и роскошных красок существенного мира, но над ним возвышенный, идеальный» (259). Проза Пушкина изображает «мир действительной жизни». Шевырев называет характерные ее признаки: «проста, сильна, истинна и чужда, как жизнь, ею изображаемая, ненужного ей украшения» (260). Этими чертами она отличается от прозы поэтической, главным представителем которой Шевырев называет Марлинского. Критик считает, что Пушкин создал «прозу по преимуществу» (260) и по форме, и по содержанию.

В содержании пушкинских повестей и рассказов, по мысли критика, «нет ничего такого, что противоречило нагой, прозаической истине действительного мира: все в них вынуто из жизни исторической или современной, и вынуто верно, метко и цельно» (261). Однако взятое из жизни живет в пушкинских произведениях по законам искусства, приобретая значение общечеловеческое и потому вечное. Шевырев верно и точно прослеживает удивительное

свойство прозы Пушкина. «Всегда, на первом плане, — пишет он, — выступает перед вами простое событие, взятое из жизни, истина верная, действительная, нагая, случайная, живая и яркая; но из нее, безмолвно, невысказанно и как будто неумышленно, выходит истина всеобщая, неизменная, всегда пребывающая в основе жизни человеческой и общественной, истина, которая снимает с действительного события всю ничтожность его случайности и, придавая ему значение постоянное и высокое, тем возводит его в мир искусства и спасает призвание художника» (262). В таком преобразении жизненного материала до высокой общечеловеческой мудрости Шевырев видит нравственное назначение художника, которое в самой большой степени было свойственно Пушкину.

Если область изображения поэзии и прозы Пушкина Шевырев четко разграничивал, то в поэтике их он находил одно общее и существенно важное — «эскизованье, недостаток полного развития в отношении к подробностям и целому» (243). Теперь причины этой особенности Шевырев объяснит свойствами самой русской жизни: «историей поэзии русской, характером нашего образования (ибо поэт зреет вместе с своим народом) и отношениями, какие существуют у нас между искусством и жизнью...» (244).. Теперь Шевырев расшифрует и понятие «эскиз». «Вся поэзия Пушкина, — пишет он, — как современная ему Россия, представляет чудный, богатый эскиз недоконченного здания, которое народу русскому и многим векам его жизни предназначено долго, еще долго строить...» (270). О таком значении Пушкина впоследствии скажут Ап. Григорьев и Н. Страхов.

В отличие от Белинского Шевырев не оставил отдельного и законченного исследования о Пушкине, глубоко связанного с историей русской литературы. Однако, предвосхитив Белинского, он проследил преемственность Пушкина с предшествующей русской поэзией, с русской жизнью. В статьях о Пушкине Белинский будет не только спорить с Шевыревым, отталкиваться от него, но и продолжать, что им уже было найдено.

То, о чем впервые сказал Шевырев, впоследствии отзовется у Достоевского, Ап. Григорьева, Страхова. Поэтому критические статьи, высказывания, заметки критика о Пушкине имеют не только исторический интерес, но и историческую ценность.

В. И. ШИРИНКИН
(Пермь)

А. С. ПУШКИН И СУДЬБЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ 1820—1830-х ГОДОВ

(заметка «О критике»)

Основоположник новой русской литературы А. С. Пушкин с напряженным вниманием следил за состоянием литературной критики, нередко и сам выступая в роли критика и теоретика литературы.

Критика была одним из призваний поэта. Многие теоретические раздумья возникали у него в процессе работы над собственными произведениями. Пролагая новые пути развития поэзии, драматургии и прозы, поэт жил в атмосфере напряженных эстетических раздумий, принимал активное участие в борьбе литературных направлений, что вызывало необходимость осмыслить ход и результаты этой борьбы, по достоинству оценить произведения современных авторов. Изменение общественно-политической ситуации после событий 14 декабря 1825 г., рост «торгового» направления в литературе, процесс профессионализации и журнализации литературно-критического дела не мог не повлиять на критику писателей пушкинского круга и самого поэта. В условиях резко изменившейся журнально-литературной среды возникла необходимость переосмыслить цели и задачи литературной критики.

Подтверждением этому служит датированная 1830 г. заметка «О критике». Напомним ее содержание.

«КРИТИКА ВООБЩЕ (курсив Пушкина. — В. Ш.). Критика наука.

Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы.

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений.

Не говорю о беспристрастии — кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими корыстными побуждениями.

Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть

знатоком в художествах? — говорит Винкельман. — Старайтесь по-любить художника, ищите красот в его созданиях»¹.

Правильное понимание пушкинского определения критики представляет сложность не в противопоставлении поэтом «критики — науки» «критике вообще», а в том отношении, какой смысл вкладывался им в слово «критика».

В словаре В. Даля, отразившем литературоведческие понятия пушкинского времени, критика определяется как «розыск, суждение о достоинствах и недостатках какого-либо труда, особенно сочиненья: разбор, оценка».

Н. Кошанский в своей «Частной риторике» (1832) выделяет три вида критической оценки: догматическую, историческую, эстетическую. Последняя (*Critic Aestetica vel Conjectiva*) — «гадательная», ибо, основываясь на вкусе, решая по собственному чувству, никогда решительна не бывает»².

Соответственно этой классификации исследователь лексики Пушкина С. Вайнтриб выделяет употребление поэтом слова «критика» в значении, указывающем, что «сферой его употребления является филология в широком смысле этого слова, история в особенности и собственно литературная критика»³.

Употребляя слово «критика» в последнем, собственно литературном значении, поэт не вкладывает в него понятия только лишь критики эстетической, «гадательной» (по терминологии Н. Кошанского). Для него существует критика в широком («вообще») и узком («наука») значении слова.

Под критикой «вообще» Пушкин, видимо, подразумевает современную ему оценочную критику, примеры которой дает в своих «Опровержениях на критики» (1830): «Критика в наших журналах или ограничивается сухими библиографическими известиями, сатирическими замечаниями, более или менее остроумными, общими дружескими похвалами, или просто превращается в домашнюю переписку издателя с сотрудниками» (209).

В рецензии на поэму Баратынского «Бал» Пушкин говорит об отсутствии у нас «истинной» критики, вследствие отсутствия более или менее высокохудожественных литературных произведений. «Наши поэты не могут жаловаться на излишнюю строгость критиков и публики — напротив. Едва заметим в молодом писателе навык к стихосложению, знание языка и средств оно, уже тотчас спешим приветствовать его титулом гения, за гладкие стишки — нежно благодарим его в журналах от имени человечества» (191).

Представляется верной точка зрения Я. Билинкиса, что до Пушкина «критика как особый самостоятельный род творческой деятельности не только в России не существовала, но и была не-

¹ А. С. Пушкин — критик. — М., 1978, с. 246. (В дальнейшем при цитировании этого издания страницы проставляются в тексте в скобках).

² Частная риторика Н. Кошанского. СПб., 1832, с. 153.

³ Вайнтриб С. Е. Литературоведческая и языковедческая терминология А. С. Пушкина. Автореф. дисс. канд. филол. наук. — Киев, 1967, с. 8.

возможна»⁴. В 1820—1830 гг. критика не оформилась (да и не могла сделать этого) в самостоятельный род литературного творчества, поскольку тогда еще не существовало развернутой художественной базы для ее развития — литературы реализма. В этом смысле следует понимать утверждение Пушкина о том, что «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще. Если приговоры журналов наших достаточны для нас, то из сего следует, что мы не имеем еще нужды ни в Шлегелях, ни даже в Лагарпах <...> Время их еще не пришло» (272).

Критика «вообще» носила подчиненный литературе характер, указывала на погрешности языка и формы, оценивала соответствие художественного произведения жизни с позиций внешней достоверности. Ее эстетическая, формальная направленность определила как главную свою задачу воспитание вкуса и регламентирование суждений читательской массы. Широко распространенный в 1820—1830-е гг. пересказ содержания произведения с небольшим литературно-критическим анализом превосходно служил этой цели. Полностью в духе времени и сам Пушкин считал воспитание вкуса, формирование верных понятий относительно произведений литературы главной и чуть ли не единственной обязанностью любого критика. Причем вкус этот должен приобрести объективное качество в результате усвоения определенных правил, которые подвели бы под оценочную, субъективную «критику вообще» научное, теоретическое обоснование. В этом смысле следует понимать определение Пушкиным критики как «науки», оценки которой основывались бы на строго утвержденных законах художественного творчества.

Необходимость таких правил чувствовали современники поэта, в частности, сотрудники журнала «Московский вестник», с которыми в 1820-е годы Пушкин находился в несомненной идейной близости. «Необходима здравая критика, которая свои решительные и ясные приговоры выводила бы из утвержденных законов словесности», — говорилось на страницах «Московского вестника»⁵.

«Основополагающим в объяснении Пушкиным сущности критики является утверждение, что критика — это наука»⁶, «критика представляется Пушкину прежде всего наукой»⁷, «по определению Пушкина, критика — это наука»⁸, «критику Пушкин определил как науку»⁹ — заявляют исследователи критического наследия

⁴ Билинкис Я. С. Пушкин и судьбы русской критики. — В кн.: Пушкинский сборник. — Л., 1977, с. 126.

⁵ Московский вестник 1827, ч. 7, с. 83.

⁶ Решидова Н. А. С. Пушкин и эстетическая позиция журнала «Московский вестник». — В кн.: Вопросы романтизма. Калинин, 1974, с. 24.

⁷ Филиппова Н. Метод Пушкина-критика. Канд. дисс. — М., 1954, с. 104.

⁸ Бурсов Б. Критика как литература. — Л., 1976, с. 10.

⁹ Асмус В. Пушкин и теория реализма. — Русская литература, 1958, № 3, с. 90.

поэта, не вскрывая при этом смысла понятия «критики как науки». Совершенно очевидно, что у Пушкина речь идет о критике не только как области научного исследования, но, главным образом, — об умении «открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы», т. е. способности научно обосновать это умение, критическую оценку¹⁰.

Критике «вообще» Пушкин не противопоставляет критику «науку». Для него это две стороны одного и того же явления. Употребляя слово «критика» в значении теории, истории литературы, эстетики, собственно литературной критики, поэт принципиально не разграничивает эти понятия, поскольку недостатки «эстетической» критики («гадательной»), критики вообще преодолевались и корректировались критикой «догматической» « исторической».

В условиях после подавления восстания декабристов на Сенатской площади 14 декабря 1825 г., когда в литературе начинает возникать буржуазно-демократическое направление, представленное реакционным рядом Булгарина — Греча — Сенковского и прогрессивным — Надеждина — Полевого (позднее Белинского), желание поэта увидеть современную критику свободной от мелочных придинок, вкусовщины и элементарной брани, заставило его возродить критическую традицию «Арзамаса» для того, чтобы приостановить процесс социальной изоляции писателей пушкинского круга, с одной стороны, и, с другой, установить былое литературно-политическое влияние дворянской литературы. Основной формой арзамасской критики являлась критика, близкая к эстетике, истории, теории литературы в современном представлении. К ней писатели пушкинской ориентации обращались ради уяснения общих принципов художественного творчества в целом и своего в частности.

Пушкин отдает дань арзамасской традиции, определяя критику как науку. Конечно же, подобный взгляд на критику — результат нормативного сознания в искусстве, но в конце 30-х гг. XIX в. норма понимается поэтом в аспекте идеологии Просвещения — как норма этическая, нравственная, политическая. По глубокому его убеждению, критике предстояло утвердить общественно-политические, эстетические, этические принципы своего круга, установить шкалу литературных и идеологических ценностей.

Обращаясь к вопросам теории, арзамасская критика преследовала не столько научные цели, сколько, по мере своих сил, пыталась выявить механизм вызревания литературной критики из эстетики и теории литературы. Процесс этот продолжается до сих пор. Каждый крупный критик не может не быть теоретиком литературы, но роль теоретических разысканий у разных критиков бывает различной. Так, у Белинского теория формирует концепту-

¹⁰ В 1937 году на эту особенность пушкинской формулировки обратил внимание А. Лежнев. Он отметил «ограниченный» характер ее, но свою мысль не аргументировал. См.: О Пушкине-критике. — «Красная новь», 1937, № 1, с. 186.

альный метод, Пушкин же обращается к теории для научного обоснования критической оценки. В этом смысле его критика завершает нормативную карамзинскую критику XVIII в.

Словом, по мысли поэта, теория должна утверждать критическую оценку в качестве некой нормы, призванной «исправлять вкусы и суждения читательской массы». Отсюда вполне естественно, что в заметке «О критике» Пушкин делает упор на этическую сторону вопроса и видит в критике не теорию литературы, а умение «открывать красоты и недостатки». Черновой вариант заметки подтверждает это: «Критика — искусство (разрядка наша. — В. Ш.) открывать красоты и недостатки в произведениях искусств», т. е. прием, мастерство, способ. Умение это, по мысли Винкельмана, у которого поэт и заимствовал такой принцип понимания критики, свойственно людям с развитым эстетическим вкусом и является своеобразным актом творчества. «Большинству людей, — говорит Винкельман, — не дано познать красоты потому, что они хотят быть критиками, без того, чтобы быть раньше художниками»¹¹. Пушкин также считает, что на принципиальную высоту критику в состоянии поднять только писатели, мастера слова, поскольку сделать это им легче, чем тем, кто стоит далеко от художественного творчества. Осознание невозможности «истинной» критики вовсе не снимало у Пушкина вопрос о ее необходимости. Поэт понимал, что развитие критики невозможно без роста самой литературы. Формирование критики и литературы представлялось ему единым процессом. Поэтому он утверждает право писателей на критику и вмещает им критику в прямую обязанность. «Если бы все писатели, заслуживающие уважение публики... взяли на себя труд управлять общим мнением, то вскоре критика сделалась бы не тем, чем она есть» (244). Кроме того, критик-писатель в силу специфики своей деятельности свободен от «корыстных побуждений» и в критике руководствуется одной «чистой любовью к искусству». Утверждая в художественном творчестве высокие нравственные идеалы, такой писатель и в критике руководствуется понятиями нравственной нормы. В представлении Пушкина критика носит, вернее, должна носить характер творческого самоосмысления, полемического самоопределения литературы. И это естественно, поскольку изучение творчества любого художника определяет рождение оригинальной литературной теории. В 1820—1830 гг. дать толчок для возникновения новой литературной теории и создать теоретическую художественную базу для ее развития в состоянии были, как справедливо считает поэт, только художники слова¹².

¹¹ Винкельман И. И. История искусства древности. — М., 1933, с. 175.

¹² Стремление ориентироваться именно на критику писателей было свойственно и некоторой части современников поэта. Ср.: «Ничто не образует вкуса, как благоразумная критика произведений изящных и рассуждения об оных писателей, известных природным и опытностью образованным вкусом» (Выписка из протокола Комитета общества поощрения художников. 5 августа 1826 года).

Недостаточное внимание в советском пушкиноведении 30—60 гг. к писательскому характеру пушкинской критики привело к пониманию ее как критики эстетической. Так, вслед за Луначарским («Формула эта не выходит за пределы эстетической критики») ¹³, некоторые исследователи утверждали: «Определение истинной критики сливается у Пушкина с определением эстетики» ¹⁴, «Пушкин первым определил критику как «науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы» и уже этим связал критику с эстетикой» ¹⁵.

Определение некоторыми исследователями критики Пушкина как эстетической не учитывает синтетического начала в пушкинском критическом наследии и не проясняет сущности разбираемого явления. Ведь мы имеем дело с критикой художника, которой действительно свойственно обращение именно к вопросам формы в смысле словотворчества, глубочайшего проникновения в таинственный мир искусства. Понимание критики поэта только как эстетической неизбежно приводит ее к теории литературы. Пушкинское определение отразило эволюцию критика от камерной, теоретической, арзамасской к журнально-публицистической, идеологической, концептуальной критике буржуазно-демократического ряда Полевого — Надеждина — Белинского в литературе конца 1830-х гг., поскольку упор в нем сделан на этическую сторону критического труда, а сама критика мыслится уже не столько как наука (эстетика, теория литературы), сколько как умение, мастерство, искусство объективно обосновать критическую оценку в качестве нормы.

Какие же правила определяют пушкинские критические оценки, на чем основывается его умение «открывать красоты и недостатки в произведениях искусств»? — «На беспристрастии и любви к искусству», — отвечает поэт. И хотя беспристрастность и любовь, казалось бы, должны исключать друг друга, у Пушкина этого не происходит. Для него «чистая любовь» уже есть гарантия объективного подхода к анализу творчества любого художника, не предубеждение в его пользу, как этого требовал Винкельман, а синоним верной оценки.

Винкельман обосновал понятие «прекрасного» и дал практический совет как постичь его — «относись к произведениям искусства в их пользу», будь беспристрастным. Пушкин идет дальше. Он обосновывает критерий беспристрастности — суди о художнике, сообразуясь с природой его таланта. По мнению поэта, критика должна основываться «на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях». Иначе говоря, необходимо понять новаторство художника, его творческую систему и художественный метод. «Глубоко изучать

¹³ Луначарский А. В. Пушкин-критик. — В кн.: Литературное наследство. Т. 16—18. — М., 1934, с. 35.

¹⁴ Асмус В., с. 90.

¹⁵ Лежнев А., с. 184.

образцы и деятельно наблюдать за современными замечательными явлениями», т. е. выяснять причины достоинств классических произведений, рассматривать каждое отдельное произведение в историко-литературном контексте, соотносить его с требованиями общественной жизни. Словом, художника, его новаторство (в черновике «нововведения». — В. Ш.) необходимо оценивать с точки зрения соответствия потребностям дня.

Пушкин приблизился к современному научному определению критики. Здесь уже имеется элемент историзма, упор на полемичность, современность, что так необходимо критике. И все же определение не выходит за рамки творческих потребностей, современных поэту представлений о критике — это определение нормативной критики писателей пушкинского круга, кодекс принципов, служивший знаком объединения этого литературного сообщества. Пушкинская формула критики — сумма правил верного понимания достоинств и недостатков художественных произведений — отражает важнейший этап формирования русской критики и науки о литературе.

В связи с этим, несмотря на существование ряда интересных и содержательных работ о Пушкине-критике, еще требуется дальнейшее изучение и уточнение места и роли поэта в судьбах русской литературной критики.



И. В. ПОЛКОВНИКОВА
(Псков)

ВОСПРИЯТИЕ ЛИРИКИ ПУШКИНА В 7 КЛАССЕ

У каждого поколения свои привязанности к Пушкину, свое особое восприятие его произведений, свои вопросы, побуждающие обращаться именно к пушкинской поэзии. Если в 20-е гг. школьники больше читали «те произведения поэта, в которых ярко отразилась активность человека, его способность к мятежу, протесту»¹; то их сверстников 70—80-х гг. больше привлекает духовное и эстетическое богатство мира пушкинской лирики, ее высокий гуманистический пафос, глубина и острота мироощущения.

По сложившейся методической традиции жизненный и творческий путь А. С. Пушкина изучается в историко-литературном курсе 8-го кл. Но школьные программы предусматривают знакомство с пушкинской поэзией, начиная с 4-го кл. Постепенно входят школьники в мир поэта, учатся понимать язык его образов, осознают Пушкина как человека и художника. Это общение происходит на разных уровнях глубины и сложности восприятия, оно требует от учеников различных читательских умений. Изучение произведений и биографии поэта во многом опирается на научные достижения литературоведения и методики преподавания литературы.

Современный подход к задачам образования выдвинул идею соотнесенности обучения с проблемами возраста, с уровнем литературного развития учеников (Л. Г. Жабицкая, И. С. Кон, Л. И. Божович, Н. Д. Молдавская, В. Г. Маранцман). Именно на такой подход ориентирует действующая программа по литературе, предполагая при изучении и анализе произведений «привлечь внимание учащихся к волнующим их идейным и нравственным проблемам, расширить и углубить жизненные впечатления, формируя нравственные принципы и художественный вкус школьников»².

С этой целью был предпринят ряд изменений в программе преподавания литературы, коснувшихся, в частности, изучения творчества А. С. Пушкина в 7 кл. Были введены стихотворения «Во глубине сибирских руд» и «Анчар». Авторы программы объясняют

¹ Пантелева Л. О воспитании читательского интереса к произведениям Пушкина. — В кн.: Пушкин в школе. — М., 1978, с. 171.

² Программа восьмилетней и средней школы на 1983—1984 учебный год. — М., 1983, с. 5.

обращение к этим произведениям тем, что «в седьмом классе творчество Пушкина будет представлено не только прозой». Эта мотивировка не кажется в достаточной степени убедительной, особенно если учесть, что в 40—70-х гг. эти произведения изучались то в шестых, то в седьмых, то в восьмых классах, представляя вольнолюбивую пушкинскую лирику. Новые изменения должны соответствовать современным требованиям программы.

Насколько оправдан выбор именно этих стихотворений для изучения в 7-м кл.? В какой мере соответствуют они психолого-возрастным интересам учащихся? Что доступно их восприятию, а что затрудняет его, требует целенаправленного руководства учителя? Насколько подготовленными оказываются учащиеся к изучению центральной темы в 8 кл.? Ответы на эти вопросы важны для работы по развитию эмоциональности восприятия учащихся при изучении лирики, должны помогать в выборе верного пути анализа литературного произведения.

С целью выяснения особенностей читательского восприятия учащимся были предложены анкеты. Работа с ними проводилась в начале учебного года в 7 кл. до изучения лирики Пушкина и в конце учебного года. В том и другом случае вопросы анкеты должны были помочь выявить активность воображения, характер и силу эмоций, способность видеть и воспринимать художественную деталь, осмыслить форму, определять и чувствовать авторскую позицию. Временной разрыв между этапами эксперимента позволял не только проследить характер изменений в читательском развитии под воздействием школьного анализа, но и обнаружить сложившиеся стереотипы художественного восприятия семиклассников³. В данной статье рассматриваются результаты заключительной части эксперимента.

Стихотворение «Во глубине сибирских руд» (1827 г.) имеет цельный и ярко выраженный вольнолюбивый характер. Литературоведы отмечают в нем глубину проникновения в исторический факт, тесно связанный с определенными личными обстоятельствами, вследствие чего «каждое слово употреблено с тем оттенком значения..., который... вызывает определенные ассоциации, как, например, слово «труд» с эпитетом «скорбный...»⁴. Стройный композиционный подъем совпадает с непрерывным нарастанием чувств, где «смысловая кульминация опирается на кульминацию ритмическую»⁵. Язык стихотворения характеризуется как афористичный и полноречивый. Резкая антитеза, на которой построена каждая строфа, отличающаяся внутренней законченностью, создает ощущение постоянного драматического противоборства добра и зла, отчаяния и надежды, скорби и торжества, завершающегося

³ В эксперименте приняли участие ученики школ № 18 г. Пскова и № 237 Ленинграда.

⁴ Слонимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1963, с. 52, 165.

⁵ Тимофеев Л. Н. В кн.: Пушкин в школе. — М., 1951, с. 108.

победой высоких человеческих ценностей. Эти ценности утверждаются в ключевых словах, на которых держится композиция и музыка стиха. Написанное в жанре послания, стихотворение дает возможность представить образы как лирического героя, так и адресатов.

Глубина и определенность чувства, сам тон обращения, немногие, но емкие конкретные детали способны дать эмоциональный толчок творческому и воссоздающему воображению читателя. Чтобы сделать все это доступным семиклассникам, на уроке во вступительном слове учителя были использованы биографические сведения, история создания и пересылки стихотворения, репродукция с картины А. Моравова «Декабристы на каторге». Основными приемами анализа были аналитическая беседа и выразительное чтение.

Спустя некоторое время, учащимся были предложены следующие вопросы:

1. Как бы Вы определили интонацию при чтении этого стихотворения? Меняется ли она?
2. Отчего в этом стихотворении возникает чувство надежды?
3. Какими представляете Вы себе друзей Пушкина, которым адресовано это послание?
4. Какими видите Вы «каторжные норы»?
5. Как объясняете Вы следующие выражения: «гордое терпенье», «скорбный труд», «дум высокое стремленье»? Видите ли Вы здесь противопоставление?
6. «Свободный глас» — свободный голос. Равнозначны ли эти слова? Изменится ли настроение, содержание строфы от такой замены?
7. У стихотворения нет заглавия. Какое заглавие дали бы Вы этому стихотворению?
8. В какую по настроению минуту могут родиться (вспомниться) такие стихи?

Ответы семиклассников показали восприимчивость к интонационному богатству стихотворения. Первый вопрос требовал развернутого, обоснованного рассуждения, составления своего рода «партитуры чувств», по которым можно было бы судить о силе эмоциональной реакции и об освоении содержания и смысла произведения. Вопрос не вызвал затруднений. Вот наиболее характерные ответы:

— Я думаю, что вначале стихотворение нужно читать, как бы раздумывая о тяжелой доле каторжников, но затем все более призывно.

— ...вначале интонация грусти, надо читать медленно и как-то торжественно, затем сильнее звучит чувство надежды, а к концу больше радости и веры.

— Сначала Пушкин подбадривает декабристов, а затем, увлекаясь, он сам представляет, как это будет происходить...

— Первую строфу нужно читать медленно, скорбно, но уже с

затаенной надеждой. Здесь очень выразителен глагол в повелительном наклонении «храните». Затем эта надежда возрастает все больше, и читать нужно уверенней и громче. Последняя строфа звучит, как торжество веры.

В последнем ответе особенно заметна способность видеть оттенки и движение чувства.

Даже те ответы, в которых нет столь нужного здесь рассуждения, аргументации своего мнения, а названы лишь переходы интонации («сначала надо читать спокойно, затем призывно» или «интонация вначале грустная, но затем изменяется на более бодрую» и т. п.) говорят все же о самой способности откликаться на чувство, улавливать интонационные изменения. Думается, здесь можно говорить об имеющемся, но недостаточно развитом поэтическом слухе. Лишь 14% семиклассников не слышат изменений в интонации, не чувствуют лирического движения. Авторы таких ответов характеризует, в целом, стремление оценивать произведение только в социально-тематическом плане, речевая скованность в выражении чувств.

Проблемный по содержанию второй вопрос не был понятен 12% учеников. Их, равно как и тех, кто в ответе на этот вопрос просто сослался на 2, 3 строфы или процитировали их, затруднилась необходимость доказывать, мотивировать чувство, которое в стихотворении рождается и крепнет постепенно. Отчасти это и нежелание вчитываться в незаинтересовавшее стихотворение, и стремление «выхватить» из текста опорные слова, своим лексическим смыслом соотносящиеся с вопросом. Многие ученики говорят о том, что чувство надежды возникает у них в первой же строфе, и цитируют: «не пропадет ваш скорбный труд...».

Характерно, что подавляющее большинство, обращаясь к этой же стихотворной строке, не продолжает ее до слов: «и дум высокое стремление». Этот факт говорит не столько о неумении цитировать, сколько о неумении услышать антитезу, на которой строится все стихотворение. Сам же эпитет «скорбный» не раскрывается семиклассниками во всей своей глубине, а зачастую понимается и совсем неверно: «Это труд, который вызывает скорбь...», «тяжелый труд», «...это труд, который так просто не пропадет...», «...это слово говорит о том, что работать декабристам надо с утра до ночи» и т. д.

А вот ответы, свидетельствующие о непонимании глубинной идеи произведения:

«Скорбный труд — это труд тяжелый и никому не нужный...».

«Скорбный труд — это когда людям негде было работать и денег они получали мало, и нечего было есть, но надо было кормить семью, и они брались за самую грязную, непосильную работу...».

Второй ответ говорит о развитой способности воображения, но оно здесь работает настолько произвольно, вне контекста, что уводит ученика от основной мысли и идеи стихотворения.

У 22% учеников доминирующим осталось непосредственное

восприятие, не корректированное проведенным на уроке анализом, они подчеркивали, что чувство надежды «возникает от самой интонации стихотворения».

Степень конкретности зрительных представлений, активность работы творческого воображения мы стремились выяснить четвертым — пятым вопросами. Пушкин не рисует в стихотворении портретов своих друзей, и вместе с тем им создается обобщенный образ адресата. Выделить этот художественный образ позволяют и тон обращения, и интонация стихотворения, и выразительная, эмоционально-конкретно созданная картина каторги. Естественно, что четвертый вопрос потребовал больше читательских усилий и большей работы воображения.

Большинство учеников, отвечая на этот вопрос, обратились к исторической справке о декабристском восстании, о цели декабристов, которые «были грамотными по тому времени людьми» и «стремились к светлому будущему, хотели освободить народ», «взяли все муки на себя», которых «не сломила каторга и казнь друзей». Здесь очевидна прямая подмена читательского образа по-своему переосмысленными сведениями, известными из учебника истории и вступительного слова учителя на уроке. 75-ти % семиклассников, которые при ответе на 5-й вопрос показали развитое воссоздающее воображение, в данном случае помешали стереотипы читательского мышления, 24% учеников, эмоционально откликаясь на созданный автором художественный образ, смогли выразить свои впечатления более конкретно, представляя декабристов «худыми, оборванными людьми в кандалах», «измученными, но с мужественными лицами», «гордыми, несломленными людьми с выразительными глазами». При несомненной затрудненности в конкретизации, что понятно при чтении лирического несюжетного произведения, и сложности читательских обобщений для семиклассников, в ответах на этот вопрос заметно и эмоциональное равнодушие. Создается ситуация, при которой «эмоции материала» (Л. С. Выготский) вызваны характером события, лежащего вне контекста произведения.

Пытаясь выявить степень осмысления материала на уровне художественной детали, мы предлагали следующие вопросы: «Как вы объясните выражения «скорбный труд», «гордое терпенье», «дум высокое стремленье»? Ученикам предлагалось также ответить, видят ли они здесь противопоставление. О неадекватности восприятия эпитета «скорбный» уже говорилось. Ни один ученик не увидел моральной стороны такого, как определили они, «тяжелого, очень грязного» труда. 36% семиклассников вообще отказались от объяснения этого слова.

Вот наиболее типичные объяснения остальных эпитетов:

— Гордое терпенье — это большие трудности, которые декабристы гордо выносят.

— Это декабристы гордятся, что борются за свободу...

— Они переносят все лишения, голод, тяжелый труд, тоску по родным гордо и с достоинством. И т. п.

Ученица П., эмоционально восприняв стихотворение, произвольно создает образ, говорящий о разобщенности авторского и читательского представлений: «Гордое терпенье я понимаю так, что люди были закованы в железо, их зверски избивали на допросах, но они никогда не выдавали друзей».

Заметно, что создавая свой читательский художественный образ, ученица стремится домыслить его сюжетно. Это черта психолого-возрастной потребности. Характерно, что семиклассники не видят противопоставления. Ответы показывают, что оказались невоспринятыми «сигналы» формы, переданные в деталях, композиции этого стихотворения.

Об этом же говорит и попытка обратиться к стилистическому анализу, сделанная в 7-м вопросе: «Свободный глас — и свободный голос» — равнозначны ли эти слова? Изменится ли настроение строфы от такой замены?

42% опрошенных ответили, что разницы они никакой здесь не видят. «Ведь эти слова означают одно и то же», — считают ученики. 18% семиклассников разницу чувствуют, но признаются, что не могут ее объяснить. Ученик Г. выразил свою мысль так:

— Свободный глас — более звучно и торжественно. Это уже не просто голос человека, а что-то более значительное. У меня именно здесь появляется уверенность, что декабристы услышат поэта.

Судя по ответам, восприятие семиклассников еще не отражает единства образного содержания и языковой формы. Здесь во многом сказывается и недостаточный опыт чтения лирики, и небольшой опыт стилистического анализа художественного текста, возможности которого пока мало используются на уроках языка и литературы.

Чтобы проверить способность семиклассников к художественному обобщению, к осмыслению идеи произведения, им было дано задание предложить свой вариант заглавия. Были предложены следующие названия: «В Сибирь», «Сибирь», «Послание в Сибирь». Эти названия отразили уровень обобщения на тематической основе, но не выразили отклика на идею произведения.

Значительно реже встретились попытки передать в заголовке общее чувство стихотворения, эмоционально воспринятое и осознанное как свое, читательское. Это заметно в таких названиях: «Гордый народ», «Надежда в мрачном подземелье» или «Надежда». В ответах учеников чувствовалось постоянное внимание к морально-нравственной проблеме, желание именно с этой позиции конкретизировать для себя образы. Эстетические достоинства стихотворения остались для восприятия закрытыми, не возбудив «эмоций формы». Этому препятствовали сложности лексики и отсутствие теоретических знаний, небольшой опыт лирического чтения и затрудненность в соотношении авторских чувств с собственными. Прямое присоединение к авторскому сознанию для семи-

классников очень сложно, и ответы на последний вопрос, где ученики полностью игнорировали вариант «вспомниться» в применении к данному стихотворению, доказали это еще раз.

Учитывая особенности восприятия этого произведения в 7 кл., необходимо строить анализ так, чтобы в центре внимания оказались нравственные вопросы, волнующие учеников этого возраста: в чем высокое проявление «дружества», мужества гражданского и человеческого.

Несколько иную картину восприятия дало возможность выявить стихотворение «Анчар», также изучающееся в 7 кл.

Одно из «задушевных созданий» Пушкина, как считал Белинский⁶, стихотворение «Анчар» соединяет в себе глубину и сложность мысли с лаконичностью и образностью словесного выражения. Лиро-эпический характер, сюжетность, ярко выраженный конфликт делают его особенно интересным для семиклассников.

Д. Д. Благой считает основной поэтической идеей «Анчара» «гуманистическое неприятие» зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком»⁷. Но вместе с тем, как отмечает Е. А. Маймин, стихотворение не замкнуто «в едином смысловом значении: оно и злободневное, и вневременное, и социальное, и философское, оно и таинственно-неопределенное, и глубокое, и повсюду ясное»⁸. Глубина обобщения, символический характер, значительность интонации — все это создает определенные трудности для восприятия четырнадцатилетнего читателя.

Мы предложили спустя несколько месяцев после изучения стихотворения семиклассникам вопросы, которые позволили увидеть глубину и эмоциональность различных сфер восприятия:

1. Какие картины представляются вам при чтении? Какую из них избрали бы вы в качестве иллюстрации к стихотворению?

2. Каким представляете вы древо яда?

3. Почему такое подробное описание анчара дается в центральной части стихотворения?

4. Опишите, каким вы видите раба в момент возвращения к владыке?

5. Почему автор называет царя то «человек», то «непобедимый владыка»?

6. Можно ли обнаружить в стихотворении отношение автора к царю? к рабу?

7. Заглавие стихотворения сопровождается примечанием Пушкина: «древо яда». Не лучше ли эти слова сделать заглавием?

Сила читательских представлений, образность и конкретность воображения, сила эмоционального отклика сказались в картинах, представляемых семиклассниками при чтении стихотворения «Анчар». Читатели с более развитым эмоциональным и творческим

⁶ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. — М., 1954, т. V, с. 49.

⁷ Благой Д. Д. Душа в заветной лире. — М., 1977, с. 191.

⁸ Маймин Е. А. Пушкин. Жизнь и творчество. — М., 1981, с. 118.

воображением рисуют три картины. Подчиняясь сюжетному и композиционному построению стихотворения, все школьники прежде всего называют картину, изображающую анчар «в бесконечных песках раскаленной пустыни, где нещадно греет солнце», где нет «ни одной живой души», «черным, кривым деревом», которое стоит «грозно и величественно», «стоит один-одинешенек». Ученики обязательно подчеркивают, что вокруг него «нет ничего живого, ни одной травинки, ни былинки, ни даже самого маленького зверька», только, «сколько видит глаз, все тянется одна пустыня и голый раскаленный песок». Читательский образ сохраняет емкие, но выразительные детали, которые вдохновляют воссоздающее и творческое воображение учеников: «с коры и листьев каплет яд», «ветерок боится шевелить его отравленную листву, и только черный вихрь налетает на анчар иногда» и т. д.

Затем называются картины, изображающие, как «властный и гордый, грозный, как анчар», сидящий в великолепных покоех, где «много ковров, хрусталя и золота», владыка на «высоком и украшенном троне» указывает рукой вдаль, куда со страхом смотрит стоящий перед ним на коленях раб. И третью картину можно назвать «Возвращение и смерть раба». Образное видение учеников здесь так же отчетливо и конкретно. Те ученики, у которых менее развитое творческое воображение (а их 46,6%), называют 1 и 3 картины, но их ответы дают также представление о конкретности и адекватности читательского восприятия. Правда, здесь больше желания подменить свое описание строками стихотворения.

Предлагая аналогичную описательную работу для изображения раба в момент возвращения к владыке (вопрос 4), мы рассчитывали выяснить «эмоции формы» на уровне осмысления авторской позиции. Учащиеся заинтересованно отнеслись к выполнению этого задания и подчеркнули контрастность в изображении «непобедимого владыки» и обессиленного, измученного долгим и тяжелым путем раба. Около 80% читателей сочли необходимым подчеркнуть покорность в фигуре и в выражении лица раба и равнодушные владыки.

Мы видим, что при сдержанности поэтического языка и скупости художественных деталей образность и эмоциональная сила их такова, что практически все семиклассники откликаются на них активно работающим творческим и воссоздающим воображением. В ответах чувствуется живое участие в судьбе раба, возмущение царем и осуждение его, гнетущее впечатление от смертоносного дерева. Такой живой читательский отклик говорит прежде всего о заинтересованности, взволнованности чувств.

Проблемный характер пятого вопроса выявляет умение синтезировать художественные детали, помогает увидеть сам путь к постижению авторской мысли.

Создавая образ «владыки», Пушкин рисует внешнее проявление чувств скупое, но психологически точно. А. Слонимский видел в этой «замечательной особенности» поэта умение «находить са-

мые нужные для данной ситуации... жесты, движения, мимические детали»⁹.

Ученики прежде всего обращают внимание на определения, которые использует автор: «непобедимый» означает для них жестокость, воинственность, стремление к могуществу; обращаясь к слову «владыка», по сложившемуся стереотипу они предполагают несправедливость и жадность. 85% эмоционально откликаются на выразительнейшую художественную деталь «властный взгляд». Именно она сообщает строфе энергичное действие, выражает авторскую концепцию образа. Труднее оказалось объяснить слово «человек» в шестой строфе, в «трагической антитезе», по определению В. В. Виноградова¹⁰.

73% учеников не смогли увидеть здесь философской и авторской мысли. Лишь в 26% ответов чувствовалось внимание к авторской концепции.

Ученик М. пишет, что не случайно Пушкин «как бы противопоставляет эти слова «человека — человек», ведь человек — «это самое умное и сильное на земле, но он должен по-доброму распоряжаться своей силой». Ученица П. отмечает, что именно в этом слове слышит трагизм стихотворения, ведь здесь человек «порождает зло еще страшнее, чем анчар». Эта же ученица считает, что представить и понять характер царя помогает его раб (верно и немногими почувствованный художественный контраст).

Полноту восприятия в значительной мере отражает умение видеть часть в составе целого. Композиционное построение «Анчара» при первоначальном чтении осознается слабо, т. к. учеников увлекает само движение действия. Но они выделяют смысловые части стихотворения: описательную и повествовательную. Мрачная сила картины, изображающей анчар, очень сильно воздействует на воображение учеников, эмоциональность восприятия чувствуется в их ответах: «Анчар — это зловещий образ смерти», «описание «древа смерти» нагнетает ужас и делает стихотворение напряженным» и т. п. Вместе с тем не все семиклассники (около 60%) почувствовали здесь силу аллегории и сопоставления, заставляющих увидеть не только сходство владыки и анчара, но и философски осмысленную разницу.

По мнению 35% учеников, столь яркое, выделяющееся интонационной значительностью описание анчара дано с тем, чтобы показать, «что все зло от него». Такой читательский конфликт с авторским замыслом требует от учителя особого внимания к композиционному построению стихотворения.

Интересно, что размышляя о названии стихотворения, ученики единодушно выбирают пушкинский вариант, объясняя свой выбор самим звучанием этого слова, в котором «слышится что-то страшное, мрачное». Их привлекают краткость и выразительность названия.

⁹ Слонимский А. Мастерство Пушкина. — М., 1963, с. 82

¹⁰ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941, с. 422—426.

Глубину постижения пушкинской мысли, умение чувствовать авторское «я» в лирическом стихотворении помогает определить вопрос, требующий читательского осмысления: «Каково, по-вашему, отношение автора к царю? К рабу?». В сопоставлении «бедного раба» с «непобедимым владыкой» основная мысль стихотворения о противоестественности и антигуманности деспотизма приобретает трагический характер; при внешней бесстрастности, эпичности повествования оно содержит особенно сильный протест автора.

В ответах на этот вопрос можно выделить несколько характерных вариантов:

Семиклассники, в соответствии с наивным читательским стереотипом (раз царь — плохой, злой, несправедливый; раб — бедный, значит, хороший), не вдумываясь в оттенки авторского чувства или, точнее, не обнаруживая его в стихотворении вообще, формулируют свой вывод следующим образом: «Поэт относится к царю плохо, потому что царь не пошел сам, а послал раба» или «Поэт царя презирает (ненавидит), а раба жалеет». Авторы этих ответов обнаруживают недостаточное общее читательское развитие, для них проще увидеть и назвать только крайние проявления чувств, не присоединяясь к ним, на что указывает преувеличение «ненавидит, презирает» или равнодушие: «К царю у автора отношение плохое, а к рабу хорошее».

Меньшее количество учеников смогли прочувствовать сложность, неоднозначность отношения автора к рабу. Эти читатели видят прежде всего особенность стилистической окрашенности слова «раб» в данном контексте, соотносят с ним мысль о покорности, которая принижает человека, вызывает не только чувство жалости, но и боли, горечи. Пытаясь выразить эти чувства, семиклассники ищут слова, продельывают такую лексическую работу, которая обогащает их читательский опыт и в то же время опирается на него. О более высоком общем и читательском развитии можно судить по таким ответам: «Автор относится к рабу с жалостью, но в то же время покорность его вызывает и какое-то пренебрежение». «Раба автор и жалеет, но и казнит за то, что «тот послушно в путь потек...». «Я думаю, что к рабу автор относится даже хуже, чем к царю, его будто оскорбляет это рабское послушание».

Анализируя ответы учеников, видим, что внешняя, содержательная сторона стихотворений воспринимается семиклассниками прежде всего и в некоторых случаях остается единственно освоенным пластом лирического произведения. Характерно при этом, что, хотя стихотворение «Анчар» более полно отвечает тяготению семиклассников к сюжетности, конкретности и наглядности образов, именно при чтении этого произведения появляется потребность идти «вглубь», желание читателей осмыслить, объяснить свои чувства. Обращение к стилистическому анализу ученических описаний «древа яда» позволяет обнаружить стремление выражаться более образно, «поэтически». Эти детали позволяют говорить о большей

эмоциональности восприятия, о больших возможностях для эмоционального восприятия семиклассников стихотворения «Анчар».

Композиция прозведения подростками не воспринимается при самостоятельном чтении, так же как и структура художественных образов, своеобразие поэтического языка. Но пониманию семиклассников это доступно и требует педагогического внимания и руководства учителя при анализе стихотворения.

Незнакомые с родовыми и жанровыми особенностями лирического произведения, слабо чувствующие своеобразие авторского стиля, семиклассники ждут при встрече с лирикой привычного повествования, что затрудняет и зачастую искажает восприятие.

Вместе с тем именно сюжетный характер и ярко выраженный драматизм делают стихотворение «Анчар» более предпочтительным при изучении лирики в 7 кл.

Представляя трудности восприятия при изучении данных литературных произведений, учитель выберет более оптимальный вариант анализа, т. к. «одна из основных задач преподавания литературы состоит в управлении восприятием, в освобождении его от произвольности, в приближении читателя к авторскому смыслу произведения искусства»¹¹.

¹¹ Маранцман В. Г. Читательское восприятие как комплексная проблема науки. — В кн.: Развитие творческой активности школьников в процессе преподавания литературы. — Л., 1977, с. 20.

А. И. ГОЛЫШЕВА

(Псков)

АМЕРИКАНСКАЯ ПУШКИНИАНА 70-х И НАЧАЛА 80-х гг.

Творчество Пушкина по-прежнему вызывает у американских ученых живой интерес¹. Это тем более знаменательно, что в наши дни, когда агрессивные силы США ставят под сомнение развитие культурных связей между народами, само обращение к творчеству Пушкина говорит о растущем мировом признании русского поэта. Об этом свидетельствуют как возросшая требовательность к переводам Пушкина; так и критические работы, посвященные самым различным аспектам его жизни и творчества.

Не все в этих исследованиях равноценно. Отражая сложность политической обстановки в стране, резкую конфронтацию сил мира и сил войны, американское пушкиноведение становится полем ожесточенной борьбы идей, ведущейся в Соединенных Штатах. Наряду с искренним желанием ученых раскрыть еще неизвестные американским читателям грани пушкинской поэзии встречаются и такие работы, в которых антиисторическая методология и односторонность оценок творчества Пушкина мешают созданию цельного и правдивого облика поэта. Но лучшее в работах американских пушкинистов, связанное с постижением жизни и творчества Пушкина, служит благородной цели сближения народов.

Наглядным свидетельством этого является то внимание, с которым американские пушкинисты относятся к советской науке о Пушкине. Так, с рецензией на книгу С. М. Бонди «Черновики Пушкина» выступил известный американский пушкиновед Томас Шоу². Он отметил, что «одной из самых привлекательных черт современного развития советского книгоиздательства является появление собраний избранных трудов, написанных большими учеными в течение их жизни». Шоу указывает на издание трудов М. А. Цявловского, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, М. П. Алексеева и теперь С. М. Бонди. «Последняя половина века, — говорит Шоу, — дала много выдающихся советских пушкинистов

¹ Настоящая статья является продолжением тех моих библиографических заметок об американской пушкиниане, которые были опубликованы в псковском «Пушкинском сборнике» за 1972 год.

² Chernoviki Pushkina. By Bondi. Y. Thomas Show. "Slavic Review", Sept. 1974, vol. 33, N. 3, p. 605.

и много выдающихся исследований о Пушкине». Но самым большим вкладом он считает появление текстологического исследования пушкинских произведений, опубликованных в 1937—1949 гг. с приложением тома, вышедшего в 1959 г. Рецензент подчеркивает, что «ни одна область советской науки не является более сложной и более плодотворной, чем текстология — развитие и применение технических приемов для получения окончательного достоверного текста литературных произведений». Многие дореволюционные издатели, продолжает ученый, пытались преуспеть в публикации пушкинских черновиков, но только после издания труда Бонди «Новые страницы Пушкина» стало возможным восстановить неразборчивые записи путем чтения многих черновиков поэта и промежуточных вариантов поэм, которые были позже завершены.

Шоу подробно останавливается на композиции книги Бонди. Раскрывает специфику метода исследователя, использованную им систему чтения и понимания черновиков Пушкина. «Для каждого ученого, — заключает Шоу, — кто будет писать о Пушкине, эта книга необходима».

Обстоятельная рецензия Шоу дает высокую оценку научно-методологическому уровню работ Бонди. Знакома с умением советского исследователя раскрыть самый процесс рождения пушкинских произведений, Шоу вводит достижения советского пушкиноведения в обиход американских славистов.

Этому же посвящена и другая рецензия Шоу, знакомящая американских ученых с книгой Н. Л. Степанова «Лирика Пушкина»³. Рецензент указывает, что книга Степанова включает статьи о Пушкине-журналисте и критике, работы «Лирика Пушкина» и «Проза Пушкина». Шоу дает высокую оценку трудам советского ученого, квалифицирует их как скорее критические и синтезирующие, чем аналитические, видит их ценность в том, что они ставят целый ряд важных для творчества Пушкина вопросов: о природе пушкинской лирики и ее месте в поэзии Пушкина, об образе автора в ней и ряд других.

Рецензии подобного рода помогают американским ученым и студентам быть в курсе достижений советской науки о Пушкине.

Творчеству русского поэта посвящены работы американских ученых, опубликованные на страницах журнала «Русская литература»⁴.

Так, о вольностях языка в эротических произведениях Пушкина говорится в статье А. Кросса⁵.

О пародии как элементе реализма на примере произведения Пушкина «Путешествие в Арзрум» говорит в своей статье А. Ол-

³ Lirika Pushkina by N. L. Stepanov. 1974. J. Thomas Show. "Slavic review", N. Y. 1975, vol. 34, N. 3, p. 653.

⁴ Russian Literature triquarterly. 1974, N 10.

⁵ Pushkin's Bawdy by Anthony Gross, p. 203.

котт⁶. Свидетельством, дающим право рассматривать произведение Пушкина как реалистическое, является для автора наличие в нем обыденных деталей. Кроме того, «реализм» в этом произведении, говорится далее, очень напоминает позднейшие реалистические зарисовки Кавказа. Отмечается и своеобразно иронически переработанные клише и мифы Кавказа. Это подтверждается сравнением «Путешествия» с южными поэмами. Заложенный в них романтический взгляд пародируется Пушкиным, о чем свидетельствует образ черкеса. Взятый из «Кавказского пленника», он по-другому дается в «Путешествии в Арзрум». Меняется и местный колорит. Экзотический и волнующий в «Цыганах», он представлен в «Путешествии» нарочито не романтическим, а с банальными и обыденными деталями повседневной жизни. Автор ссылается на картину Тифлиса, на использование Пушкиным описания Дарьяла Плинием. Олкотт отмечает, что в «Путешествии» Пушкин пародирует самого себя. В качестве примера приводится описание его поездки в горы. Одной из главных проблем пушкинского метода в «Путешествии», продолжает автор, является косвенное описание, когда каждый эпизод рождает в сознании читателя знакомые темы, данные ранее в романтическом ключе и в этом произведении спародированные писателем.

Статья Олкотт интересна наблюдениями автора над особенностями складывающегося реалистического метода Пушкина, в прозе которого автопародия играет важную роль, раскрывая отношение поэта к ранее созданным им романтическим произведениям.

В статье И. Уейла «Онегинское эхо»⁷ дается история любви Татьяны к Онегину как модификация легенды о нимфе Эхо и Нарциссе. Указывая, что исследователи сходятся во мнении о быстром и неуловимом движении пушкинских литературных аллюзий, автор ссылается на эпитафию Пушкина к III главе, предваряющей отказ Онегина от любви Татьяны. Эпитафия взята из поэмы Мальфилатра «Нарцисс на острове Венеры» и гласит: «Она была девушка, она была влюблена». Полемизируя с Б. В. Томашевским, который считал, что Пушкин знал из поэмы французского поэта только строчку, послужившую эпитафией, Уейл путем сравнительного анализа пытается доказать обратное. Проводится параллель между чувством нимфы, безответно влюбленной в Нарцисса, и чувством Татьяны к Онегину. При этом дается ссылка на XXIV строфу III главы: «За что ж виновнее Татьяна?». Вывод, к которому приходит автор, сводится к тому, что «Онегин — пленник чувств, обранных на самого себя. Он не способен на ответное чувство — он Нарцисс, захваченный созерцанием своего отражения. Пушкин использовал классическую тему для создания важного аспекта произведения, который концентрирует страсть и силу любви интенсивно и ясно, как немногим художественным произведениям удалось это сделать».

⁶ Parody as 'Realism: The Journey to Arzrum by Anthony Olcott, p. 251.

⁷ Onegin's Echo by Irwin Weil, p. 260.

Статья А. Класс посвящена выяснению авторства рецензии на «Мнемозину»⁸. Автор пытается разгадать тайну псевдонима «Р» или «R», которым была подписана рецензия. Так, Класс, ссылаясь на статью М. К. Константинова (М. К. Азадовского) в 59 томе «Литературного наследства», посвященную декабристам и доказывающую, что рецензентом мог быть К. Ф. Рылеев, не соглашается с этой точкой зрения, полагая, что скорее всего за «Р» скрывается не имя. Это просто аббревиатура, заменяющая слово рецензент «Р», «R». Эта надпись, говорится далее, принадлежит Благонамеренному, под которым подразумевается издатель, критик А. И. Измайлов. Этот вывод Класс подтверждает довольно шаткой аргументацией, сводящейся к тому, что советские критики не жалуют Измайлова за его нападки на декабристов и поэтому проходят мимо этого факта.

Статьи, собранные в журнале «Русская литература», посвящены частным проблемам творчества Пушкина. Poleмика, в которую пускаются отдельные авторы с советскими учеными, не всегда достаточно аргументирована и мало добавляет к фактам, известным науке о Пушкине.

В 1976 г. Нью-Йоркский университет выпустил сборник статей, посвященный 175-летию со дня рождения А. С. Пушкина⁹. Материалы сборника, написанные на русском и английском языках, представляют собой доклады авторов на симпозиуме, состоявшемся в честь Пушкина в Нью-Йоркском университете 16—17 ноября 1974 г. Сам факт появления специального сборника, посвященного творчеству Пушкина, явление знаменательное. Оно находится в тесной связи с тем растущим интересом к классической литературе и нравственным человеческим ценностям, который дал себя знать в американском искусстве 70-х гг. в связи с крахом авангардизма. Великий русский поэт, прославлявший разум, высокие чувства любви и уважения к человеку, органически вписывался в контекст этих литературных исканий.

Сборник состоит из трех частей, каждая из которых соответственно посвящена лирике Пушкина, прозе, поэмам и драматургии. В ряде случаев статьи, включенные в сборник, содержат замечания авторов, что предлагаемая работа не даст нового материала или новой его интерпретации, а просто в несколько ином плане повернет известное. (Таковы статьи В. Эрлиха «Моральный реализм Пушкина»¹⁰; У. Виккери «Арион», пример последекабрьской семантики»¹¹; статья У. Арндта о «Руслане и Людмиле»¹²). В сборнике встречаются и статьи, авторы которых претендуют ли-

⁸ "P" or "R": who wrote the Mnemosyne Review by Antonia Classe, p. 274.

⁹ A. Pushkin. A Symposium on the 175-th Anniversary of His Birth. Editors: Andrej Kodjak, Kiril Taranovsky. N. Y. 1976.

¹⁰ Pushkin's Moral Realism as a structural Problem by Victor Erlich.

¹¹ Arion; An example of post—Decembrist semantics by Walter Vickery, p. 71.

¹² Ruslan I Ljudmila: Notes from Ellis Island by W. Arndt.

бо на новизну выдвигаемой ими гипотезы, либо на новое прочтение произведения. Однако сам подход к материалу этих авторов, дающий себя знать в интерпретации избранных ими произведений Пушкина, вызывает серьезные возражения.

Так, статья Р. Пиккио «Данте и Мальфилатр, как литературные источники эротического сна Татьяны»¹³ (заметки о третьей главе пушкинского «Евгения Онегина») представляют собой сравнительный анализ стихотворения Мальфилатра со строчками из пятой песни «Ада» Данте, взятой эпиграфом в рукописи третьей главы «Евгения Онегина». Указывается, что аллюзии в эпиграфе можно рассматривать, как тематический ключ к «Евгению Онегину», как дополнение к «Нарциссу». В свете этого предположения, отмечает автор, следует вывод, что эротический сон Татьяны навеян нарциссизмом Онегина. «Если это критическое предположение заслуживает внимания пушкинистов, — говорит Пиккио, — дальнейшее изучение значения «Нарцисса» Мальфилатра, как литературного источника, может стать необходимым».

Сомнение вызывает сама постановка вопроса исследователем. Свести сон Татьяны к «эротическому» — это значит снять сложность проблемы, с ним связанной. Не случайно есть специальное примечание Пушкина к строфе 20-й V главы, отвергающее эротическое толкование данного в ней эпизода. В советском литературоведении принято толкование сна Татьяны как «вещего», имеющего непосредственное отношение не только к судьбе Татьяны и образу Онегина, но и к исторической ситуации, связанной с декабрьской трагедией.

Первоисточнику пушкинской трагедии «Пир во время чумы» посвящена статья В. Терраса¹⁴. Автор начинает с заявления, что у русских критиков есть тенденция игнорировать или принижать тот факт, что «Пир во время чумы» не оригинальное произведение, а перевод драмы Джона Уилсона «Чумный город». Эту мысль он пытается подтвердить сравнением двух произведений. Суждения Терраса свидетельствуют о его плохой осведомленности в научной литературе, посвященной данному вопросу. Советское пушкиноведение не отмечает интереса Пушкина к драме Уилсона. Но за точностью совпадений отдельных деталей, которые без труда обнаруживают сходство драмы Уилсона и Пушкина, не следует забывать и существенное различие, существующее между ними. Оно заключается не только в наличии в трагедии Пушкина песни Мери и гимна Вальсингама, что само по себе внесло в бытовую драму Уилсона новый штрих, превратив ее в маленькую трагедию. Но главное состоит в том, что русский поэт внес в этот сюжет сильное нравственное начало, которое он воплотил в своих героях. Об-

¹³ Dante and J. Mali Feast as Literary Sources of Tat'jana's Erotic Dream by Riccardo Picchio, p. 51.

¹⁴ Pushkin's "Fast during the Plague" and Its Original: a structural confrontation by Victor Terras.

общающая сила их образов далеко увела произведение от конкретных характеров Уилсона.

В духе не лучших традиций компаративизма выдержана публикация Е. Стенбок — Фермор «Французская средневековая поэзия как источник вдохновения Пушкина»¹⁵. В ней говорится о том, что одним из требований подлинно средневекового жанра является использование только двух или трех рифм в стихотворении. Исходя из этого положения, автор берет ряд стихотворений Пушкина и сопоставляет их со средневековой традицией. Далее следует вывод, что средневековая традиция проявляет себя в лирике Пушкина в экономии рифм, в чередовании строк и фраз. При таком анализе стихотворений русского поэта, когда берется во внимание только формальная сторона, пропадает то живое, жизненное впечатление, которое легло в основу многих лирических шедевров Пушкина и, в частности, его знаменитого произведения «Я помню чудное мгновенье».

Прозе Пушкина посвящена статья А. Кодьяка «Пиковая дама» в контексте легенды о Фаусте»¹⁶. Автор отмечает, что по мере анализа «Пиковой дамы» можно обнаружить несколько групп знаков, каждая из которых образует систему, соотносящуюся с другими системами следующим образом: в первой группе читатель сталкивается с рядом знаков, они не ограничиваются игрой, мыслями и желаниями Германна, но воплощают полноту жизни. Вторая система знаков основывается на роли повествователя, как очевидца, который обнаруживает определенное знание, не доступное простым смертным. Третья система знаков — знаки привидения, утверждающие сверхъестественный аспект рассказа и связанные в основном с появлением привидения в квартире Германна. Четвертая и последняя системы состоят из знаков легенды о Фаусте.

Отдавая дань структурализму, статья Кодьяка рассматривает произведение Пушкина как некую организованную, замкнутую в себе систему. Пытаясь осмыслить «Пиковую даму» в контексте легенды о Фаусте, Кодьяк начисто лишает произведение Пушкина связи с творчеством писателя и с живой действительностью, его породившей. Формалистический подход автора к произведению Пушкина не обогащает науку новыми открытиями.

В духе «новой критики», освобождающей литературное произведение от социальных связей и специализирующей на так называемом «внимательном прочтении» текста, выдержана работа Р. Грегга. Она посвящена теме эвдемонизма в пушкинских «Маленьких трагедиях»¹⁷. Автор воспринимает каждую пьесу как пример различного жанра, прослеживая развитие темы эвдемонизма в каждой из них. «Скупой рыцарь» — сатира. «Моцарт и

¹⁵ French medieval poetry as a source of inspiration for Pushkin by Elisabeth Stenbock — Fermor, p. 69.

¹⁶ "The Queen of Spades" in context of the Faust Legend by A. Kodjak, p. 89.

¹⁷ The Eudaemonic theme in Pushkin's "Little tragedies" by R. Gregg.

Сальери» — мелодрама. «Каменный гость» — трагедия. (Исследователь указывает на существующую связь между эвдемонизмом, который описывает пьеса «Каменный гость», и особенностью жанра трагедии). «Пир во время чумы» — маска. Поясняя, Грегг говорит: «всемирный факт (чума) вызвал одинаковое настроение всеобщей активности (ритуал пира), определившей характер обряда. Взаимодействуя, эти два элемента, чума и пир, создают такую атмосферу необычного, которая ассоциируется с маской». Взятые в целом, считает Грегг, «пьесы образуют прогрессию подъема и спада трагического накала».

Правомерность обращения Грегга к теме эвдемонизма не вызывает сомнения. Интерес Пушкина к человеческим страстям, среди которых важное место занимает и стремление к счастью, пронизывает «Маленькие трагедии», определяя характер тех философских задач, которые поэт в них ставил. Но решение этой темы в статье Грегга вызывает сомнение. И прежде всего потому, что при произвольности жанрового деления пьес Пушкина пропадает трагическая глубина поставленных в них проблем. Само стремление героев к счастью в пушкинских пьесах столь многолико и сложно, так неразрывно связано с явлениями пушкинской эпохи, что без учета всего этого трудно разрешить заявленную в статье тему.

В краткой заметке от издателя, предваряющей статьи этого сборника, отмечается, что работы, представленные в нем, посвящены художественному (artistic) аспекту произведений Пушкина. Вот почему в них отсутствуют проблемы биографического и текстуального характера. Однако эта оговорка не спасает положения. Глубокое и основательное решение ряда вопросов, поставленных в статьях, не может быть освещено в должной мере вне контекста социальных, жизненных, биографических событий, определивших возникновение того или иного произведения в творчестве Пушкина. Отрыв художественной формы от породившего ее содержания не способствует плодотворному решению порой интересно поставленных в статьях сборника проблем.

Предки Пушкина (в частности, биография А. П. Ганнибала, прадеда поэта) становятся предметом внимания Р. Панхерста в его статье «Африканские предки Пушкина: вопрос о корнях»¹⁸. Автор отмечает, что русские давно знают об африканских предках своего национального поэта, но вопрос о том, из какой части Африки они произошли, хотя и привлекал внимание русских и советских ученых, становится предметом исследования только сейчас. Мешало получению окончательного ответа, как полагает Панхерст, отсутствие должных знаний по истории и географии Африки. Далее излагается история Абрама Петровича Ганнибала и указываются источники, из которых черпаются те или иные сведения.

¹⁸ Richard Pankhurst. Pushkin's African Ancestry: A Question of Roots. "History today", USA, 1980, Sept., vol. 30, p. 44.

Научно-популярная статья Панхерста может представлять интерес для тех, кто мало знаком с жизнью и происхождением русского поэта, но она не содержит ни новых сведений, ни новых документов, которые бы расширяли или углубляли данную тему.

Фрейдистскому толкованию сна Гринева, героя повести «Капитанская дочка» Пушкина, посвящена статья К. Эмерсон¹⁹. Автор ставит перед собой задачу исследовать природу и миссию «пророческого» сна Гринева. При этом он опирается на Фрейда, указывая, что «Фрейд и Пушкин в одинаковой мере интересуются этой проблемой». Поскольку, считает Эмерсон, сон Гринева имеет отношение к конфликтам, развивающимся внутри индивидуального сознания, а это является и областью интересов Фрейда, то и рассматривать «пророческий» сон нужно в системе взглядов Фрейда, изложенных им в V главе работы «Интерпретация снов».

«Капитанская дочка» Пушкина основательно исследована советскими пушкинистами. Не обойден вниманием и «пророческий» сон Гринева. Проблема индивидуального сознания никогда не связывалась Пушкиным со сферой подсознания, не отрывалась от сложных конфликтов социальной действительности. Пушкин дает реалистическую мотивировку сну Гринева и толковать ее на фрейдистский манер совершенно бессмысленно.

Мы далеко не исчерпали всего написанного в США о Пушкине в минувшее десятилетие. Не коснулись и тех работ, которые уже получили оценку в советской критике. Даже беглый обзор американской пушкинианы дает возможность заключить, что в нынешних общественных условиях, сложившихся в США, с резкой поляризацией демократических и антисоветских сил, засилье в работах ряда американских ученых фрейдизма, структурализма и эпигонского компаративизма не только ограничивает суть их исследований, но теряет свой безобидный характер, выходит далеко за пределы чисто академических штудий творчества Пушкина. Дает это себя знать и в переводах произведений Пушкина на английский язык.

Так, в 1972 г. вышел сборник переводов У. Арндта²⁰, включающий 74 стихотворения, написанных Пушкиным в период с 1817 по 1836 гг., поэмы «Царь Никита и его сорок дочерей», «Цыганы», «Граф Нулин», «Медный всадник», а также «Сказку о царе Салтане» и 22 строфы из ранее опубликованного перевода «Евгения Онегина». В этом сборнике впервые предпринята попытка дать каждое из переведенных произведений Пушкина в трех вариантах: в оригинале, в буквальном прозаическом переводе и в стихотворном, воспроизводящем по возможности своеобразие оригинала. В предисловии говорится, что предлагаемое издание будет доступно и полезно для читателя, не знающего или плохо знающего

¹⁹ Caryl Emerson. Grinev's Dream "The Captain's Daughter" and a Father's Blessing. "Slavic Review", 1981, Spring, v. 40, N 1, p. 60—76.

²⁰ Pushkin Threefold. By Walter Arndt. N. Y., 1972.

русский язык. Излагаются принципы, из которых исходит автор в своих переводах русского поэта.

Признанный переводчик Пушкина, чей перевод «Евгения Онегина» для своего времени был шагом вперед и получил заслуженное признание в США, Арндт не преуспел в создании полноценных переводов в этом сборнике, что и определило неодобрительное отношение критики. Так, с отрицательной рецензией на сборник выступил Г. Даниельс²¹. Его не устраивает сам метод подачи материала: «создание для каждого стихотворения трех различных текстов — оригинала, подстрочника и перевода, который иногда называется «метрическим», а иногда «рифмованным». В рецензии ставится вопрос и об адресате этой книги. Для кого она? Если она рассчитана главным образом на студентов, отмечает критик, то почему многое в ней дается без примечаний? Еще более курьезным считает Даниельс тот «факт, что многие моменты, связанные с информацией, помогающей понять стихотворение, отсутствуют, тогда как имеется ряд ненужных заметок, которые прямо глупы». В частности, критик язвительно оценивает «искусство перевода», пространное предисловие, в котором Арндт изложил свою методику перевода. Не красит Арндта и то, говорит рецензент, что перевод произведения Пушкина «Царь Никита и его сорок дочерей» был опубликован в журнале «Плейбой». Судит критик переводчика и за то, что из антологии выпали наиболее известные стихотворения Пушкина, приводит примеры тяжелых, неудачных переводов, как бы подтверждая ими заглавие своей статьи: «Найдет ли здесь кто-либо Пушкина, русского гениального поэта?».

Критический тон статьи неслучаен. Он вызван успехами англоязычной славистики в освоении творческого наследия Пушкина. Русский поэт творил в разных поэтических жанрах, и каждый из них несет на себе печать поэтической индивидуальности Пушкина. Ощутить ее, схватить и передать в переводе неповторимое своеобразие пушкинского гения — труднейшая задача, стоящая перед переводчиком.

Это подтверждается и той полемикой, которая развернулась на страницах «New York times book review» в связи с выходом переводов Д. М. Томаса²². Книга включает поэмы Пушкина «Медный всадник», «Цыганы», «Гавриилиада», «Жених», «Граф Нулин»; пьесы «Каменный гость», «Русалка», «Моцарт и Сальери»; «Сказку о царе Салтане» и 38 стихотворений. Достоинством сборника является то, что многие из включенных в него произведений впервые появились на английском языке не в прозаическом, а в стихотворном переводе. «Мои переводы, — говорит Томас, — пытаются сохранить в себе поэзию, найти эквивалент словесной музыке. Они могут и не быть успешными, кто может преуспеть полностью в

²¹ Guj Daniels. Anybody Here Seen Pushkin, Russian Poet of Genius? "Nation", N. Y. 1973, Mar 5, vol. 216, N 10, p. 309.

²² A. S. Pushkin: The Bronze Horseman: Selected poetry. Transl. by Thomas D. M. N. Y., 1980.

переводе Пушкина? Но это то, что они пытаются сделать. Они не проза»²³.

Перевод Томаса вызвал большую полемику. Так, С. Карлинский²⁴ упрекает Томаса в том, что, переводя произведения Пушкина, он пользовался не оригинальными текстами русского поэта, а адаптированными переводами его произведений на английский язык, сделанными Джоном Фенеллом в его антологии «Пушкин» (1964), которая содержит русский текст, и переводами Уолтера Арндта в его сборнике «Pushkin Threefold», который тоже содержит оригинальный текст Пушкина. Свои замечания рецензент подкрепляет целым рядом примеров. Сопоставляя произведения Пушкина с их переводами, сделанными Томасом, Карлинский показывает их несостоятельность. Закljučая, критик приходит к выводу, что «этот том ни в коей мере не приблизил нас к Пушкину».

Несостоятельность переводов Томаса из Пушкина отмечает и другой рецензент — Генри Гейм²⁵. Он начинает с фразы Томаса, взятой из предисловия к его переводам Пушкина. «Пушкин более живой для русских, чем Шекспир или Вордсворт для нас». Это утверждение дает право Гейму поставить вопрос: «Преуспел ли Томас в том, чтобы ввести русского поэта XIX века в жизнь читателей XX века?» Интересует критика и другой вопрос: «В чем Томас превзошел своих предшественников-переводчиков? — В чем его подход отличается от их?». Отвечая, Гейм говорит, что особенно важно уяснить, насколько переводы Томаса представляют собой «поэзию». И сделать это нужно потому, что сама популярность поэзии Пушкина в России («Они учат его стихотворение за стихотворением наизусть в школе и вне ее») накладывает на переводчика большую ответственность. Она усугубляется еще и притягательностью человеческих качеств Пушкина для русских писателей. «Пушкинская личность, — говорит Гейм, — и пушкинская поэзия неоднократно появляются на страницах Достоевского, Толстого, Чехова и в советской русской литературе. Сегодняшние русские читают его, как своего современника». Вот почему, считает критик, переводчик Пушкина «должен сделать его современным, не заходя так далеко, чтобы не превратить его в осовремененного поэта...».

Как удачу Томаса Гейм отмечает искусно переведенные им две вступительные строфы стихотворения «Фонтану Бахчисарайского дворца».

Fountain of love, you living source,
Two roses as a gift I bring.
Dear to me is your murmuring voice
That never fails, your tears that
spring.

²³ D. M. Thomas on His Pushkin. "New York times book review" 1982, Oct. 24, p. 15.

²⁴ S. Karglinsky. Pushkin re — English. "New York times book review, 1982. Sept. 26, p. 11, 25—26.

²⁵ Michael H. Heim. Pushkin Englished. "The Nation", N. Y., 1982, vol. 235, Oct. 9, N 11, p. 340—343.

Poetically. With light cool rain
Your silver dust is sprinkling me
Tell me your tale; enchantingly,
Jojously, babble! Pour on, pour
on...

«Томас, — говорит рецензент, — сохранил лексику, но, играя рифмой больше, чем это имело место в пушкинские дни (source (voise, gain), on me (enchantigly) и, соединяя две строфы путем переноса слова в следующий стих, он создал нечто приемлемое для современного восприятия и в то же время пушкинское». Наряду с этим Гейм приводит примеры неудачных мест, показывает совпадение переводов Арндта и Томаса, отмечает общее в переводах Фенелла и Томаса. В рецензии указывается на плохое знание Томасом русского языка и, как следствие, его стремление использовать при переводе не оригинал, а прозаический английский перевод.

В 1977 г. вышел перевод трех поэм Пушкина, сделанный Уильямом Харкинсом²⁶: «Гавриилиады», «Графа Нулина» и «Домика в Коломне». Отметив трудности, которые встают перед переводчиком поэзии Пушкина, Харкинс полагает, что пушкинская «шуточная поэзия более переводима, чем другие произведения его поэтического наследия». Указывая на недостаточное внимание критики к комическому таланту Пушкина, переводчик говорит, что его можно было бы считать величайшим среди русских юмористических поэтов.

Сборник переводов Пушкина предваряется очерком «Пушкин как комический поэт», в котором дается представление о своеобразии его комического дарования. Харкинс основывается не только на трех переведенных им поэмах, но и на сатирических отступлениях в «Евгении Онегине», отмечая, что все вместе они образуют значительную и весьма существенную линию развития пушкинского творчества. Эта линия, продолжает он, возможно, не так важна или глубока. «Но все же она существенна... «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» представляют собой попытку найти поэзию в довольно фривольном юморе, в повседневной русской действительности (по контрасту с романтическим бегством, которое все еще дает себя знать в «Цыганах»)». Харкинс указывает, что написанные в предельно продуктивный период творчества поэта (1821—1830) переведенные им произведения сыграли роль своеобразной комической разрядки для Пушкина. Шутки, насмешки и пародии снимали напряжение и помогали ему переходить к созданию более серьезных вещей.

Харкинс останавливается на своеобразии пушкинской иронии, выделяет такой важный элемент юмора Пушкина, как пародия, говорит об умении поэта строить свои произведения на комическом анекдоте. В очерке отмечается серьезность, с какой Пушкин

²⁶ A. Pushkin. Three comic poems. Transl. and edited by William E. Harkins, 1977.

относился к своему поэтическому таланту, поднимается вопрос о литературной полемике, в которую поэт был вовлечен в конце 1820-х и в начале 1830-х годов, указывается на качественно новый этап в развитии творчества поэта, который открывал собой «Граф Нулин». Касаясь «Домика в Коломне», Харкинс отмечает: «поэзия может быть извлечена поэтом из ничего, даже из фривольного, тривиального и банального». В заключение он останавливается на особенностях пушкинского стиха.

Переводу каждой поэмы предшествует небольшая справка о самом произведении. Так, касаясь «Гавриилиады», Харкинс дает историю создания произведения, говорит о литературных традициях, на которые опирался в своем творчестве Пушкин, подчеркивает, что оно было не только естественным выражением негодования поэта на те обязанности, которые он вынужден был выполнять по отношению к церкви, но и ко всей официальной системе, державшей его в ссылке на юге. «Гавриилиада» рассматривается переводчиком как классический образец эпико-комической или бурлескно-пародийной поэмы. Останавливаясь на языке произведения, Харкинс говорит о своей манере перевода, отмечает, в частности, что относительно длинная стихотворная строка «Гавриилиады» сделала для него возможным придерживаться схемы оригинала и он «всюду рифмовал те же строчки, что и в оригинале, и сохранял различия между мужской и женскими рифмами. Только в одном случае (строфа 330 оригинала) я опустил строчку, — говорит переводчик, — ...В результате мой перевод на одну строчку короче, чем пушкинский оригинал».

Харкинсу в ряде строф удалось довольно точно передать насмешливую игривость пушкинского оригинала. Примером может служить описание битвы между Сатаной и Гавриилом:

The devil's gaining, jubilant Hell
quivers,
But luckily the cunning Gabriel
Found with his teeth a sport quite
unprotected —
That weapon which in battle is
neglected —
The very member through which
Satan fell.

Заслуживает одобрения сама попытка переводчика познакомить американского читателя с этим своеобразным произведением поэта. Тем более, что оно практически было недоступно англоязычному читателю. Первый перевод Макса Истмана (Max Eastman) был сделан много лет назад и давно стал библиографической редкостью. Харкинсу так и не удалось его получить.

Перевод поэмы Пушкина «Граф Нулин» начинается кратким вступлением, в котором говорится, когда, при каких обстоятельствах создавалось произведение. Касаясь своей техники перевода, Харкинс указывает, что он изменил рисунок рифмы, чтобы он соответствовал требованиям его собственной рифмовки. Это помогло

ему сохранить «свежий, живой и часто разговорный тон произведения. Следует добавить, — говорит он, — что я сохранил основные модели рифмы Пушкина (аавв, авав, авва, а также более длинные образцы, использованные в утроенных рифмах), я пытался изменить их отчасти, как это делает поэт. Я так же разрешил себе свободную перестановку мужских и женских рифм в своем переводе».

Харкинс сумел сохранить живость разговорного тона, своеобразие интонации Пушкина. Примечателен эпизод, где перечисляются повседневные обязанности Натальи Павловны в отсутствие мужа.

What chores performs his wife at home,
Abandoned there and quite alone?
Don't fancy she'll have any peace;
Her tasks are set: to feet the geese,
Mushrooms to salt, meals to prepare;
Her sharp eye should be everywhere
In barns and cellars she should spy
To see if anything's awry.

Перестановка отдельных фраз не нарушает общей картины домашних дел хозяйки поместья. Наряду с этим перевод отдельных строк тяжеловат, пропадает предметность описания, столь важное для Пушкина внимание к художественной детали. Так, лишен легкости перевод эпизода, в котором описываются удовольствия, выпадающие на долю охотника в ненастные сентябрьские дни.

В предисловии к «Дому в Коломне» Харкинс полемизирует с советскими критиками, которые определяют зрелый период поэтического развития Пушкина, как «реалистический». И хотя «имеется много свидетельств реализма в выборе деталей», — говорит переводчик, — как в «Графе Нулине», так и в «Домике в Коломне», а также в «Евгении Онегине», он не согласен с таким определением творческого метода поэта, утверждая, что при такой постановке вопроса игнорируется наличие в произведении Пушкина таких элементов, которые несовместимы с реализмом. К ним он относит частые авторские отступления, служащие для того, говорит Харкинс, «чтобы снять реалистическое предположение о повествовании», ссылаясь он и на «Медного всадника», указывая, что «поэтический стиль Пушкина можно назвать скорее символизмом, чем реализмом».

Трудно согласиться с подобным утверждением Харкинса. Точка зрения советских ученых на реализм поэмы «Домика в Коломне» настолько обоснована, что нет необходимости к ней возвращаться. И дело здесь не в отдельных деталях, а в общем направлении развития творчества Пушкина в начале 1830-х гг., отмеченном новым мировосприятием поэта — реализмом. Это дает себя знать и в последующем творчестве Пушкина, в том числе и в «Медном всаднике», символика которого не только не снимает вопроса о реализме Пушкина, но подтверждает суждение Белинского о том, что по произведению Пушкина «можно следить за

постепенным развитием его не только как поэта, но вместе с тем как человека и характера»²⁷.

Касаясь стихотворного размера, переводчик отмечает, что ему удалось осилить его формальную сложность, сохранить рифмованное двустушие. «Я произвольно выбрал лучшую рифму, которую мог изобрести, мужскую или женскую, чередуя их в строфе, как это делает Пушкин». И действительно живая интонация повествовательного стиля Пушкина в ряде случаев удачно передана Харкинсом. Примером может служить IX строфа, в которой дается описание места, где стояла лачужка бедной вдовы.

... Time to begin. Eight years are now complete
Since this took place. A poor but honest widow
Dwelt with her daughter on a narrow street
Close by Pokrov; a sentry box stood vigil
These. The house I see as'twas before;
A parlor, porch, three windows and a door.

Харкинс не следует буквально за каждой строчкой пушкинского оригинала. Пропала в переводе «смирная лачужка», нет здесь и «бедной старушки». Введена в переводе «узкая улица», на которой живет «честная вдова». И тем не менее, обойдя эти трудные для перевода на английский, а порой для сохранения стихотворного размера слова, переводчик сумел передать присущую произведению «поэзию действительности». С этим мы встречаемся и в XVI строфе, где автор представляет нам Парашу.

Our beauty, it would seem, was named Parasha
And of the household had the total care:
She sewed and knit, she did the family washing,
And had the month's accounts all to prepare.
She supervised the boiling of the kasha
(Their old cook Fyokla also had a share
In this grave task; and did it very well,
Though she had long since lost her sense of smell).

Критические оценки вышедших в минувшее десятилетие переводов из Пушкина — наглядное свидетельство роста требовательности американских славистов к переводческому искусству страны. Ставя и решая задачи, типологически близкие переводчикам других стран, они стремятся уяснить себе, насколько соответствует уровень художественного перевода подлинной сущности пушкинских произведений. Почему порой соблюдение метра и строфики поэта не приводит к желаемому результату, лишая перевод очарования, присущего оригиналу? Эти и подобные вопросы в равной мере волнуют и советских переводчиков применительно к переводу произведений иноязычных литератур. Вписываясь в мировой контекст творческих исканий переводчиков различных стран, деятельность американских пушкинистов убеждает в том, что перевод — это путь к взаимообогащению литератур, что каждая нация «может и должна учиться у других»²⁸.

²⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 271.

²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 10.

Е. А. МАЙМИН
(Псков)

БОРИС ВИКТОРОВИЧ ТОМАШЕВСКИЙ

(Очерк — воспоминание)

Было время, когда слово «пушкинист» заключало для некоторых людей не положительный, а отрицательный смысл. Говорили «пушкинист» — и имели в виду схоласта, мелочного исследователя, копающегося в ненужных частностях, человека, глухого к поэзии и далекого от жизни. Это и тогда было несправедливо, но так иные думали.

Сейчас уже никто так не думает. Может быть, оттого что настоящих ученых-пушкинистов осталось совсем немного. Их можно перечислить по пальцам. И теперь слово «пушкинист» стало для всех нас высоким словом.

Пушкинист для нас — это ученый, который не только хорошо знает Пушкина и плодотворно занимается изучением его творчества, но и много знающий человек. Человек энциклопедических познаний, ученый универсального типа, самого широкого кругозора.

Именно таким был один из самых замечательных советских пушкинистов — Борис Викторович Томашевский.

Я знал его. У меня даже есть некоторое право называть его своим учителем. А главное — я часто вспоминаю о нем и никогда не смогу его забыть.

Знания его были поистине огромны. И в русской литературе и в западной. И в музыке. И в точных науках. Анна Андреевна Ахматова, которая дружила с Томашевским и очень ценила его, назвала его где-то (не помню точно — где) самым образованным человеком во всей Европе. И эта оценка Анны Ахматовой совсем не кажется преувеличенной. С нею легко соглашаешься. Она представляется справедливой и заслуженной.

В начале 50-х годов Борис Михайлович Эйхенбаум (у него я тоже учился) работал над изданием «Записок современника» Жихарева. Научным редактором книги утвердили Б. В. Томашевского. Не знаю, просил ли о том Борис Михайлович, но хорошо знаю и помню, что он был очень доволен. «Он все знает, все помнит, — говорил Б. М. Эйхельбаум. — Удивительное дело. Необыкновенная память. Необыкновенно широкие познания. Он не даст ошибиться»

ся. По-человечески мы с ним не очень близки. Но как хорошо, что мне дали его в редакторы. Как это мне сейчас помогает!».

По образованию Б. В. Томашевский был «технарем», математиком. В 1912 году он окончил Льежский университет с дипломом инженера-электрика. Мне рассказывали, что когда в 30-е годы его на короткое время, за принадлежность к формальной школе в литературоведении, уволили из Ленинградского университета, он был сразу же принят на работу в один из ленинградских технических институтов — преподавать математику.

Увольнение из университета было нелепостью, ошибкой, и уже через полгода ее постыдили исправить. Но замечательно, что тут «взбунтовались» студенты технического института. Они написали коллективное письмо в свой наркомат с просьбой вернуть им их «лучшего преподавателя математики».

То, что Б. В. Томашевский был математиком по образованию, не могло не сказаться на складе его ума и на его методологии в литературоведении. Он всегда иронически и даже нетерпимо относился ко всякого рода «вольным» прочтениям Пушкина. Признавал только факты. Его интересовало лишь то, что подлежало проверке и доказательству, что вытекало непосредственно из самого литературного текста.

Однажды при мне — дело было в Пушкинском доме — к нему подошел молодой литературовед из Новгорода и спросил у него совета:

— Борис Викторович, как вы думаете, стоит ли мне заниматься поэмой Пушкина «Домик в Коломне»?

Борису Викторовичу вопрос явно не понравился. И по многим причинам. Он спросил в свою очередь:

— А что именно в поэме вас интересует? О ней уже многое написано.

— Я хочу предложить новую интерпретацию поэмы, — сказал молодой литературовед.

Лицо Томашевского сделалось совсем сухим и жестким:

— Ах, новую интерпретацию! — сказал он. — Предлагайте. Предлагайте.

И он тут же отвернулся от своего собеседника и больше уже с ним не разговаривал.

На филологическом факультете Ленинградского университета, где я учился во второй половине 40-х годов, Б. В. Томашевский читал два спецкурса. Один — о Пушкине. Другой — «Стилистику и стихосложение». Второй спецкурс я слушал регулярно. Спецкурс о Пушкине посещал с пропусками, чего позднее не мог себе простить.

Свои спецкурсы Томашевский именно читал, а не вел беседы со слушателями. Читал почти уткнувшись очками в кафедру, перебирая большими веснушчатými руками листочки с записями. Голос у него был негромкий, глуховатый.

А лицо в очках серьезное, чаще всего без улыбки. Лицом он

мне напоминал интеллигентного бухгалтера старого закала. И еще напоминал — поэта Николая Заболоцкого, как я его знал по портрету, помещенному в одной из его книг. Кстати, позднее мне стало известно, что Томашевский с Заболоцким были близко, дружески знакомы.

Нельзя сказать, чтобы на своих лекциях Б. В. Томашевский никогда не оживлялся. Он становился весьма оживленным и едким, когда спорил, полемизировал. Полемизировал он со многими. Преимущественно с теми, кто фантазировал за счет Пушкина, кто выискивал в пушкинских текстах идеи и смыслы, неведомые прежде ни читателям, ни критикам.

Б. В. Томашевский был человеком одновременно и тонкого, и трезвого ума. Он часто повторял: литературные произведения пишутся не для литературоведов, а для читателей. Те мысли и идеи, которые литературоведы отыскивают в произведениях через сто и более лет после их написания, очень часто оказываются плодом досужей фантазии.

Мне эти слова на всю жизнь запомнились. Я поверил в них — и теперь верю.

Многие слова и высказывания, многие его острые замечания запомнились. И, конечно, не только мною. Когда ему что-то сильно не нравилось, когда его чем-то всерьез раззадоривали, он бывал быстр на мысль, блестящ и незабываем словами.

Уже после его смерти, на одном из вечеров, посвященных его памяти, кто-то из выступавших сказал: «Борис Викторович никогда не занимал высоких официальных постов. Но его боялись больше, чем боятся большого начальства. Боялись его острого слова».

По поводу остроумия Томашевского еще при его жизни ходили легенды. То есть не легенды в точном смысле слова, а доподлинные рассказы, которые становились как легенды. Вот один из таких рассказов.

Томашевский очень не любил юбилейных докладов. Слушая один из таких юбилейных докладов о Пушкине, он хмурился, всячески выражал свое недовольство и, наконец, выговорил его словами:

— Я где-то это уже слышал. Удивительное дело. Все так знакомо.

И, выдержав небольшую паузу, Томашевский добавил:

— Вспомнил, где слышал. В прошлом году докладчик это говорил на юбилее Лермонтова.

То, что я посещал его спецкурс о Пушкине нерегулярно, объяснялось не отсутствием у меня интереса к лекциям, а моей тогдашней разбросанностью. Мне хотелось и того, и другого, и третьего. Но за всем мне было не угнаться.

А лекции Томашевского о Пушкине были очень интересными. Не внешне, не формой, а своими идеями, содержанием. Мысли Томашевского о Пушкине и его произведениях были всегда проз-

рачно-ясными, по виду простыми, порой слишком простыми — и всегда оригинальными и неожиданными в этой своей простоте. Главное же — они побуждали слушателя к собственной мысли.

И у меня под влиянием этих лекций появились кое-какие свои идеи о Пушкине. И поскольку они были вдохновлены Томашевским, мне захотелось поделиться с ним ими, рассказать ему о том, что я думаю.

Именно этим объяснялось мое решение сдавать ему зачет не только по спецкурсу о стилистике и стихосложении, но и по пушкинскому спецкурсу. Несмотря на то, что спецкурс я прослушал далеко не в полном объеме. И несмотря также на то, что зачет мне было сдавать совсем не обязательно.

Одновременно со спецкурсами Томашевского я слушал спецкурс по «Слову о полку Игореве» Игоря Петровича Еремина и спецкурс по Толстому Бориса Михайловича Эйхенбаума. По этим предметам зачеты я уже сдал. Так что с точки зрения формальной у меня было уже все в порядке. Но очень уж мне хотелось побеседовать с Томашевским о Пушкине.

От студентов старшего курса я узнал, что Томашевский на зачете по Пушкину предлагает отвечать на вопросы по выбору самого отвечающего. На такой вариант я и рассчитывал. Хотя и познакомился на всякий случай с полным содержанием пушкинского спецкурса по записи лекций моего приятеля.

На зачете, когда дошла до меня очередь отвечать, Томашевский спросил меня — спросил, как я и ожидал:

— Ну-с, о чем будем говорить?

— О маленьких трагедиях, — сказал я, ибо как раз о маленьких трагедиях Пушкина у меня и появились свои собственные идеи.

— Слушаю вас, — сказал Томашевский.

И он стал слушать.

А я говорил, волновался, спешил высказаться — и при этом время от времени позволял себе заглянуть ему в лицо. Мне хотелось узнать, понять, интересно ли ему то, о чем я говорю.

Лицо его было спокойно и ничего особенного не выражало. Ни любопытства, ни тем более восторга. В какой-то момент мне даже показалось, что ему скучно. Но когда я кончил, он неожиданно для меня встал со своего места, улыбнулся — улыбнулся не губами, одними глазами — и протянул мне руку.

— Благодарю за ваш ответ, — сказал он. — Желаю вам успехов.

Не знаю, может быть, он не только мне жал после ответа руку и благодарил. Не знаю. Все может быть. Но память моя сохранила его движение, его улыбку глазами, его одобрение как самый высокий для меня знак отличия.

Мое отношение к нему было всегда особенное. Не такое, как к другим моим учителям. С Борисом Михайловичем Эйхенбаумом мне бывало просто. С ним я испытывал больше всего непосредственную радость общения. К Игорю Петровичу Еремину, с его не-

обыкновенными, прекрасными добрыми глазами, я чувствовал постоянную нежность.

Бориса Викторовича Томашевского я не то чтобы боялся — я робел перед ним. Всегда. В каких бы условиях и при каких обстоятельствах я с ним не встречался.

С третьего курса я стал бывать у него дома. На канале Грибоедова, в его просторной квартире, на самом высоком этаже. Дома я у него бывал, потому что был товарищем его сына. Он учился на том же курсе, что и я, хотя и на другом отделении.

Помню свой первый приход в этот дом. Точнее сказать, плохо помню подробности, частности, но общее воспоминание у меня осталось сильнее. Была тогда масленица. На масленицу меня и пригласили. Ирина Николаевна пригласила — жена Бориса Викторовича.

Осталось у меня больше всего в памяти ощущение необыкновенности и торжественности того, что было. Ощущение это шло и от яркого света люстр. И от праздничного стола, достаточно, впрочем, скромного. И от хода застольной беседы, в которой велась речь о вещах самых простых и обычных и делалось это спокойно и несуетно.

Помню, поразило меня тогда, что Борис Викторович, обращаясь к жене, говорил не «ты», а «вы». Что-то было в этом старомодное и опять-таки торжественно-величавое. И Ирина Николаевна говорила мужу «вы» и называла его и прямо и в третьем лице «Борисом Викторовичем».

Потом мне рассказывали, что Борис Викторович был со всеми на «вы». На «ты» он позволял себе быть только с одним человеком — с Тыняновым. До тех пор, пока Тынянов не стал писать романы. Обращения Тынянова к романам, вообще к беллетристике Томашевский не одобрил.

В доме Томашевского я бывал не однажды. Видел там Ахматову. Еще тоненькую, стройную, хотя уже и не молодую. Видел Рихтера. Все это мельком, меня с ними не знакомили, но я рад был и тому, что близко и домашне увидел этих замечательных людей.

Хотя я и стал вхож в дом Томашевских, сам Борис Викторович далеко не сразу удержал меня в своей памяти. Как-то я встретил его на улице, на Невском, близ Дома книги. Поспешил поздороваться с ним, поклониться ему. В ответ он приложил руку к шляпе, хотел было уже пройти мимо, но вдруг остановился и, с интересом разглядывая меня сквозь очки, сказал:

— Знаете, ваше лицо мне показалось знакомым. Мы где-то встречались? Вы москвич или ленинградец? Мы не встречались с вами в Москве?

Я смутился и сказал что-то невнятное в ответ. Я не сказал, где именно мы с ним встречались.

Постепенно, однако, Томашевский запомнил меня.

Однажды я оказался с ним рядом на концерте Рихтера в Боль-

шом зале Ленинградской филармонии. Это было уже в ту пору, когда он меня помнил и знал.

На концерты Рихтера и в те давние времена было очень трудно, практически почти невозможно достать билеты. Это касалось всех, но не Томашевских. Рихтер дружил с Томашевским, когда приезжал в Ленинград на гастроли, часто останавливался в доме Томашевских. Естественно, что Томашевские всегда могли попасть на его концерты. Билеты, и на самые лучшие места, им вручал либо сам Рихтер, либо его жена Нина Дорлиак.

В тот раз Ирина Николаевна Томашевская имела три билета на концерт Рихтера. Не знаю подробностей, но в последний момент один билет оказался лишним. Она позвонила мне по телефону:

— У меня есть свободный билет на Рихтера. Вы не хотели бы пойти?

Я, конечно, хотел.

Место мое оказалось в первом ряду партера. Рядом с Ириной Николаевной. Рядом с Борисом Викторовичем.

Помнится, в первом отделении концерта Рихтер исполнял прелюдии Баха. Второе отделение было посвящено Бетховену. С Бетховеном у меня было все в порядке. С Бахом же случилось непредвиденное и для меня очень неприятное.

Почти сразу же, как только Рихтер начал играть, на меня напал приступ кашля. Я кашлял непрерывно и в течение долгого времени. Чем больше сдерживался, тем сильнее кашлял. Это было, наверное, что-то нервное. Я очень мучился. И больше всего — от стыда.

Ирина Николаевна делала вид, что она ничего не замечает и моего кашля просто не слышит. А Борис Викторович, должно быть, и в самом деле не слышал. Он был весь в музыке. Весь в Бахе. Это было видно по его лицу, по выражению лица: глубоко сосредоточенному, отрешенному.

Это было в конце 1953 года. Время для меня особенное. Прошло три года, как я окончил университет, и я завершил работу над диссертацией. Однако, чтобы защитить ее, мне предстояло преодолеть некоторые формальные трудности.

Дело в том, что в аспирантуре я не учился, работал в Ломоносовском мореходном училище — преподавал там русский язык и литературу. И хотя я окончил Ленинградский университет, для университета я был как бы и не совсем своим.

После окончания того концерта Ирина Николаевна спросила меня, как мне понравился Рихтер. И тут же, не дожидаясь моего ответа, обратилась к мужу:

— Борис Викторович, вы не могли бы помочь Жене поскорее поставить диссертацию на защиту? Диссертацию он написал.

Борис Викторович поднял на меня свое серьезное, строгое лицо. На какое-то мгновение помолчал. А потом, засветившись через очки глазами, сказал:

— Зачем же помогать? Он сам себе поможет.

Я и тогда не был огорчен этими его словами. А теперь, спустя много лет, вспоминаю их с великою благодарностью. В них не было равнодушия. Не было нежелания помочь. В них было уважение ко мне.

Незадолго до моей защиты Борис Викторович попросил у меня экземпляр диссертации. Захотел познакомиться с ней. Потом уже, кажется, накануне защиты, позвал меня к себе.

Возвращая диссертацию сказал:

— Писать вы умеете. Есть у вас кое-что стоящее. Не волнуйтесь. Все пойдет.

И после этого стал напутствовать, наставляя меня перед защитой.

Был Борис Викторович во всем человеком сурово-честным и глубоко серьезным. Серьезным и по отношению к диссертационным работам. Но к обряду защиты относился он с известной долей не то что легкомыслия, но юмора. Это и сказалось в его наставлениях.

— Вступительное слово не говорите слишком долго, — учил он меня. — Семь-десять минут — и вполне достаточно. Все равно мало кто вас будет слушать. А если станете говорить долго, многие могут на вас рассердиться. Помните, что члены совета — люди в большинстве не молодые. Они легко устают. И все хотят поскорее уйти домой.

— Отвечая на замечания рецензентов, — продолжал он, — не забудьте о вежливости. И не показывайте, что вы умный. Слишком умных члены совета не любят. И некоторые из оппонентов — тоже.

Заключительное слово должно быть пространнее, чем вступительное. К нему члены совета относятся с большим вниманием. Но и его не слишком затягивайте. И не спорьте много со своими оппонентами. С некоторыми замечаниями не соглашайтесь, но в основном соглашайтесь. И благодарите. Больше благодарите. Это все любят.

На моей защите Борис Викторович присутствовал как член ученого совета. Пришла на защиту и Ирина Николаевна. Пришла по доброте своей, из сочувствия ко мне.

Мой первый оппонент хвалил диссертацию. Второй — тоже в общем хвалил, но в одном месте не удержался от искушения побить меня с помощью эффектной цитаты из классика. Это могло быть для меня, пожалуй, и опасным.

Впрочем, эффектную цитату вполне могли бы и не заметить, если бы ее не заметил Томашевский. Она ему не понравилась. Он не дождался конца цитаты, встал и громко застучал каблуками своих ботинок, направляясь к выходу. Он открыто протестовал.

Защита прошла для меня благополучно: «Против» не было. Все были «за».

После объявления результатов голосования одной из первых

поздравить меня подошла Ирина Николаевна. Она сказала мне теплые и сердечные слова, а за нею стоял, нетерпеливо переминаясь с ноги на ногу, Борис Викторович. Когда Ирина Николаевна отошла от меня, он протянул мне руку и сказал без тени улыбки:

— Поздравляю. Хочу только предупредить вас. Если вы думаете, что у вас теперь лучше будет с пищеварением, то вы ошибаетесь.

Через несколько месяцев после моей защиты на ученом совете филологического факультета состоялось обсуждение спецкурса Томашевского «Стилистика и стихосложение». На обсуждении меня не было, но вечером того дня, когда состоялось обсуждение, мне позвонила по телефону Ирина Николаевна:

— Хочу сообщить вам новость. Она имеет к вам самое непосредственное отношение. Думаю, что она будет вам приятна.

И Ирина Николаевна рассказала мне, как проходило обсуждение текста спецкурса, как все одобряли и предложили в итоге издать лекции отдельной книгой. Борис Викторович принял предложение, но поставил при этом условие, чтобы ему официально дали помощника. Когда его спросили, кого он хотел бы в помощники, он назвал мое имя. Возражений со стороны членов совета не было.

— Вы-то сами не возражаете? — спросила меня Ирина Николаевна.

— Что вы, — сказал я. — Для меня это такая честь — работать с Борисом Викторовичем!

— Я рада, что вы так сказали, — заметила Ирина Николаевна. — Признаться, иного ответа я от вас и не ожидала. Работать с Борисом Викторовичем действительно большая честь. И это будет очень полезно для вас.

При первом нашем деловом свидании Борис Викторович вручил мне толстую папку с напечатанным на машинке текстом лекций и стенограмму их обсуждения на совете. Имея в виду стенограмму, он сказал:

— Познакомьтесь. Прочтите внимательно. Все замечания Бориса Александровича Ларина непременно учтите. Все без исключения. Они по делу. Ларин — очень знающий человек, настоящий ученый. Замечания остальных выступавших на обсуждении — на ваше усмотрение.

И еще добавил:

— В отношении текста лекций будьте смелее и решительнее. Все, что вам не понравится или покажется неясным, вычеркивайте, исправляйте, заменяйте. И вставьте обязательно примеры из советской литературы. Меня об этом на обсуждении просили. А я, знаете ли, современных авторов знаю плохо. Можно сказать, почти не читаю. Из поэтов читаю Анну Андреевну Ахматову, Заболоцкого. С прозаиками у меня еще хуже. Я весь в XIX веке. Не устаю читать и перечитывать Достоевского. Он мой любимый

писатель. Вы знаете кого-нибудь из современных советских писателей, кто любит Достоевского?

— Кажется, Леонид Леонов, — сказал я.

— В таком случае берите побольше примеров из Леонида Леонова.

Я делал работу частями и, закончив редактирование очередной главки, приносил ее Томашевскому. Он принимал меня в своем кабинете, снизу доверху уставленном книгами. Бегло просматривал принесенное мною. Обещал внимательно посмотреть потом. И уводил меня в большую комнату, одновременно и столовую и гостиную, где Ирина Николаевна ожидала нас с чаем.

За чаем Борис Викторович оживлялся. Рассказывал забавные истории. Больше всего истории из литературной жизни. Охотно приводил он различные казусы из литературоведческой практики. Таких казусов он знал великое множество.

Однажды я пришел к нему, когда Ирина Николаевна была в отъезде. Он стоял в кабинете за письменным столом, а я стоял перед ним, хотя и несколько поодаль от него. Он сам не садился, и меня не приглашал сесть. Мне было неловко. Я понял, что мне нужно уходить. Я спросил его, когда мне прийти в следующий раз.

От моего вопроса — так мне показалось — Борис Викторович повеселел. Живые искорки забегали в его глазах:

— Вы не обижайтесь, — сказал он мне. — Приходите тогда, когда вернется Ирина Николаевна. Она знает, как усадить, как чаем напоить. А я всего этого не умею, не знаю.

За мою работу Борис Викторович меня никогда не хвалил и не порицал. Но по некоторым признакам я понимал, что он мною как помощником не был доволен. Он ждал от меня решительных правок и смелого вторжения в текст. А я с увлечением читал и перечитывал написанное им. Все мне было и знакомо по лекциям и как бы вновь, и все необыкновенно интересно. И я почти ничего не исправлял, позволял себе вставлять только дополнительные примеры.

Редактор из меня был никудышный. Да и как бы я посмел, как я мог исправлять Томашевского!

За смертью Бориса Викторовича моя работа над его рукописью так и не была закончена. Да и шла она, признаться, последнее время вяло, и Борис Викторович едва ли не потерял к ней интерес.

Его книга «Стилистика и стихосложение» вышла посмертно, стараниями Ирины Николаевны.

Ирина Николаевна была не просто женой Томашевского, но и известным ученым, талантливым литератором. Ею написана прекрасная книга о Екатерине Семеновой, работы-исследования о «Горе от ума», о Баратынском и многое еще другое. Она активно помогала мужу в издании Пушкина.

Но одним из самых больших дел ее жизни было издание произведений Томашевского. После его смерти, благодаря ее трудам и заботам, вышел второй том монографии Томашевского о Пуш-

кине. Вышел сборник его замечательных статей по поэтике. Вышла и его книга «Стилистика и стихосложение».

Она вышла в первоначальном своем виде, без вставок и дополнений, отпечатанная прямо по текстам его лекций. Так решила Ирина Николаевна. И это было мудро и справедливо.

У меня на память о моей работе остался экземпляр книги «Стилистика и стихосложение», подаренный мне Ириной Николаевной и с ее же надписью: «Первому редактору книги...». И еще осталось — и это самое главное — ощущение хотя и самой малой, но такой живой и значительной для меня самого причастности большому делу и большому человеку.

Борис Викторович Томашевский умер 24 августа 1957 года в Гурзуфе, где была у него дача и где он проводил ежегодно летние месяцы отпуска. Он умер в море.

Каждое утро он, прекрасный пловец, до завтрака, делал далекие заплывы в море. И вот 24 августа его не дождалось к завтраку. Обеспокоенная Ирина Николаевна направила на поиски сына. Сын нашел отца в море. Мертвого. Ему встретился в море рыбацкий баркас, на котором рыбаки везли мертвое тело Томашевского. Он умер во время заплыва, внезапно, от сердечного приступа.

Об этом рассказала мне Ирина Николаевна. Спустя несколько месяцев после кончины Бориса Викторовича. Она сказала тогда:

— Страшно произносить эти слова, но если что-то и может меня утешить в моем горе, в моей беде, так это то, что умер он в Гурзуфе, вдали от всего суетного, и на его похоронах были только близкие и были рыбаки, к которым он всегда относился с большим уважением. Вот бы и мне послала судьба такую смерть!

Ирина Николаевна Медведева-Томашевская, большой и прекрасный человек, умерла и похоронена, как сама того хотела, тоже в Гурзуфе. Спустя 16 лет после мужа.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник научных трудов
Тематический план ЛГПИ им. А. И. Герцена
1986 г., позиция 34(221)

Редактор Т. Ю. Уша

Сдано в набор 15.06.86 г. Подписано к печати 22.09.86 г.
М 27785. Объем 10 уч.-изд. л. Формат бум. 60×90¹/₁₆. Бумага газетная.
Печать высокая. Гарнитура литературная. Тираж 1000 экз. Цена 1 р. 10 к.

Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени государственный педагогический институт им. А. И. Герцена, 191186, Ленинград, наб. р. Мойки, 48

Великолукская городская типография управления издательств,
полиграфии и книжной торговли Псковского облисполкома,
гор. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12