

Болдинский музей-заповедник А. С. Пушкина
Горьковский государственный
ордена Трудового Красного Знамени
университет им. Н. И. Лобачевского

Болдинские Чтения

Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1979

Редакционная коллегия:

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

Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское
Б 79 кн. изд-во, 1979. — 175 с.

В основе статей сборника материалы докладов, прочитанных на традиционных Болдинских чтениях 1978 г. Поэтика Пушкина, проблемы изучения текста, литературных связей и творческих аналогий, проблемы пушкинского краеведения — таков круг вопросов, поднимаемых авторами книги.

Сборник адресован преподавателям литературы, студентам, любителям русской классики.

70202—091
Б **М140(03)—79**

8Р2

© Болдинский музей-заповедник А. С. Пушкина, 1979.

Поэтика
Пушкина
и проблемы
изучения
текста



„Пиковая дама“, „Анджело“
и „Медный всадник“

(К характеристике художественных исканий Пушкина
второй болдинской осени)¹

Вторая болдинская осень 1833 г. заслонена грандиозным образом осени 1830 г., несмотря на то что творческая активность Пушкина в это время едва ли уступала масштабам первой болдинской осени. В неполные шесть недель поэтом было создано, по его же словам, «пропасть всякой всячины» (XV, 87)², и среди этого несколько крупных эпических произведений: сказки о рыбаке и рыбке и о мертвой царевне, поэмы «Анджело» и «Медный всадник» и, наконец, повесть в прозе «Пиковая дама». Только два последних произведения, по праву называемые среди крупнейших творческих свершений Пушкина (к ним относится и написанное в то же время стихотворение «Осень»), показывают, насколько значительными были итоги второй болдинской осени. По справедливому утверждению Н. В. Измайлова, она «может считаться кульминационным моментом в творческой жизни Пушкина 1830-х гг.»³. Несмотря на это, художественные достижения второй болдинской осени еще не осмыслены

¹ В статье частично использованы наблюдения студентки Латвийского гос. ун-та В. В. Латышевой в написанной под руководством автора работе «Пиковая дама» и «Анджело».

² Цитаты из Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. и Справочный том. — М., 1937—1959. С указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими страницы.

³ Измайлов Н. В. «Осень» (отрывок). — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. История создания и проблематика. Л., 1974, с. 250.

в их целостности, обусловленной единством художественных исканий Пушкина середины 1830-х гг.

Плодотворное изучение, которому подвергались в отдельности наиболее значительные произведения из болдинских творений поэта 1833 г., особенно «Медный всадник», «Пиковая дама» и «Осень», не способствовало, однако, их пониманию как частей единого целого. Речь идет отнюдь не об искусственном построении, механически подтверждающем произведение по хронологическому признаку. Подобно болдинской осени 1830 г. вторая болдинская осень связана с реализацией ряда творческих замыслов, вытекавших из направления деятельности Пушкина начала 1830-х гг.: деревенское уединение сознательно использовалось поэтом для того, чтобы осуществить творческие планы, требовавшие сосредоточенности и спокойной творческой обстановки, которой он отнюдь не всегда располагал в Петербурге. Интенсивность творческой работы осенью 1833 года является следствием напряженной мысли Пушкина, подводившей итоги его художественным исканиям начала 1830-х гг. Написанные в Болдине произведения легко объединяются поэтому в определенный комплекс, что и должно учитываться при их изучении.

В литературе, посвященной произведениям Пушкина болдинской осени 1833 г., можно найти отдельные наблюдения, подтверждающие данную мысль. Касаются они и тех произведений, о которых идет речь в этой статье. И. М. Тойбину, например, принадлежат ценные замечания об особенностях связи «Медного всадника» и «Анджело», объясняемых одновременностью создания обеих поэм (исследователь, в частности, приходит к интересному выводу о значении для «Медного всадника» шекспировской традиции)⁴. Соотнесенность «Анджело» со сказочной традицией и, следовательно, с одновременно создававшимися поэтом сказками отмечает Ю. Д. Левин⁵. Наконец, частные наблюдения над сходством и различием художественной проблематики «петербургских повестей» — «Пиковой дамы» и «Медного всадника» — можно встретить в ряде исследований, посвящен-

⁴ См.: Тойбин И. М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. — Воронеж, 1976, с. 186—192.

⁵ См.: Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974, с. 81.

ных обоим произведениям Пушкина⁶. Но все это остается в пределах главным образом попутных замечаний, тема же болдинской осени 1833 года как целостного явления творческого развития Пушкина ожидает еще своего исследователя.

В краткой статье мы, естественно, ставим пораздо более скромную задачу: рассмотреть некоторые особенности трех эпических произведений 1833 г. — «Пиковой дамы», «Анджелло» и «Медного всадника», объединяющие их с точки зрения художественных исканий, определивших характер творчества Пушкина второй болдинской осени. Наши наблюдения могут оказаться полезными при решении той комплексной задачи, которую мы попытались наметить выше.

Болдинская осень 1833 г. охватывает краткий промежуток времени с 1 октября по середину ноября. Значительную часть его заняла работа над «Медным всадником», поддающаяся наиболее точной датировке. Поэма была начата 6 октября, а ее завершение относится к 31 октября (точнее, к ночи с 31 октября на 1 ноября) 1833 г. (на 29, 30 и 31 октября падают перебелка черновой рукописи, создававшейся с перерывами в течение почти всего месяца). В октябре 1833 г. создается и «Анджелло»: на время с 24 по 27 октября приходится интенсивная творческая работа, совпавшая с перебелкой поэмы. К сожалению, из-за отсутствия рукописи повести не поддается столь же точному хронологическому приурочению «Пиковая дама». Даже создание ее осенью 1833 г. в Болдине часто из осторожности считают предположительным, хотя повесть обычно датируется именно этим временем. Написание «Пиковой дамы» одновременно с «Медным всадником» и «Анджелло», таким образом, почти не вызывает сомнений, последовательность же работы Пушкина над этими тремя произведениями не мо-

⁶ См., напр.: Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкинский Петербург. Л., 1949, с. 31 и след.; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957, с. 254; Степанов Н. Л. Проза Пушкина. — М., 1962, с. 81; Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 6. Л., 1969, с. 169—170; Измайлов Н. В. Фантастическая повесть. — В кн.: Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 157; Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 7. Тарту, 1975, с. 135, 138—139.

жет быть точно установлена. Даже «Анджело» в Большом академическом издании сочинений Пушкина датируется временем с февраля по октябрь 1833 г., хотя исследователи в основном сходятся на том, что работа над поэмой целиком приходится на октябрь 1833 г.⁷ Можно лишь предположить, что, занятый почти одновременно работой над двумя поэмами (14 октября, кроме того, датировано окончание «Сказки о рыбаке и рыбке»), Пушкин едва ли в то же самое время писал еще и «Пиковую даму». Создание повести, таким образом, либо могло предшествовать 6 октября (начало работы над «Медным всадником»), что, впрочем, мало вероятно, либо же относится уже к началу ноября (после окончания 2 ноября работы над «Историей Пугачева» 4 ноября датируется завершение «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях»).

Убеждаясь в том, как тесно переплетается время создания «Медного всадника», «Анджело» и «Пиковой дамы», трудно не предположить существования объективных условий для этого. Очевидно, они заключены в близости художественных задач, решаемых в этих произведениях.

В основе нашего анализа лежит вопрос об особенностях художественного решения образов главных героев «Анджело», «Пиковой дамы» и «Медного всадника». Предварительно оговоримся о точках соприкосновения названных произведений. «Пиковую даму» с «Медным всадником» естественно объединяет петербургская тема; подзаголовок поэмы — «петербургская повесть» — с не меньшим основанием мог бы быть отнесен и к прозаической повести. Изображение Петербурга в «Медном всаднике» и в «Пиковой даме» решено во многом аналогичными художественными средствами; достаточно сравнить, например, описания петербургской природы, несущие на себе в обоих случаях дополнительную смысловую нагрузку.

«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло, улицы были пусты» (VIII, 239). Ср.: «Уж было поздно и темно; Серди-

⁷ См.: Якубович Д. П. «Анджело». — В кн: Рукописи А. С. Пушкина. Фототипическое издание. Альбом 1833—1835 гг. Тетрадь № 2374 Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Комментарий. М., 1939, с. 53—56. См. там же: Бонди С. М. История заполнения «Альбома 1833—1835 гг.», с. 19.

то бился дождь в окно, И ветер дул, печально воя»; «Мрачно было: Дождь капал, ветер выл уныло. И с ним вдали, во тьме ночной Перекликался часовой» (V, 138, 146).

Петербург в обоих случаях выступает как носитель определенного исторического содержания, в поэме воплощенного в Петре (Медном всаднике), а в «Пиковой даме» — в старой графине. Ее конфликт с Германном, как и конфликт Евгения с Медным всадником, при всей неравнозначности образов героев, тесно связан с противоречиями, рожденными «петербургским периодом» русской истории. Ориентация современности на историю, являющаяся следствием пушкинского историзма 1830-х гг., сама возможность решения современной темы как исторической также объединяет оба произведения. Глубина историзма в раскрытии петербургской темы, наиболее концентрированно выраженная в пушкинской поэме, находит соответствие и в «Пиковой даме», поставившей важнейшие социальные проблемы эпохи, несводимые, как и проблематика «Медного всадника», к однозначным определениям. Отмеченный В. Э. Вацууро «новый уровень обобщения» в поэме, при котором понятия и образы «возникают как символические обозначения уже целого комплекса социальных процессов»⁸, предопределяет во многом художественную структуру создававшейся одновременно прозаической повести.

В свою очередь «Медный всадник» и «Анджело» объединяет постановка гуманистической проблемы. В конфликте Клавдио и Анджело, воплощающем в себе бездушную силу формального «закона», угадывается общность с конфликтом Евгения и «кумира» в «петербургской повести» Пушкина. «Утверждение высшей законности прав человека на свободную жизнь, на счастье, на человечность», как формулировал проблематику «Анджело» А. В. Македонов⁹, входит и в проблематику «Медного всадника», усложненную в условиях историко-философской поэмы. По-своему преломляется в «Медном всаднике» и лежащая в основе «Анджело» мысль о гуманности власти, столь актуальная для Пушкина в середине 1830-х гг.

Можно отметить также и точки соприкосновения «Ан-

⁸ Вацууро В. Э. Указ соч., с. 169.

⁹ Македонов А. Гуманизм Пушкина — Литературный критик, 1937, № 1, с. 67.

джело» с «Пиковой дамой», главным образом, в решении проблемы характера. Восходя к драме Шекспира «Мера за меру», поэма Пушкина способствовала расширению возможностей эпоса, сближая его с драматургической системой. На решение Пушкиным этой задачи в «Анджело» обратил внимание еще П. В. Анненков («Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится на повествовании»¹⁰). Мысль Анненкова развил Б. В. Томашевский, высказавший суждение о стремлении Пушкина «присвоить своему эпосу <...> приемы психологического развертывания образа героя»¹¹. Аналогичная задача стояла перед Пушкиным и при создании «Пиковой дамы», психологическая проблематика которой и способы ее воплощения неоднократно были предметом внимания исследователей.

Опирающееся на драматургические приемы психологическое решение образа главного героя в «Анджело» оказалось близким тому, которое мы находим в «Пиковой даме» и отчасти в «Медном всаднике». Можно было бы даже сказать, что в «Анджело» Пушкин предвосхищает путь, которым он пойдет в двух других своих эпических произведениях осени 1833 г., если бы возможно было с уверенностью говорить о том, что замысел и начало работы над этой поэмой предшествовали их созданию. Бесспорно, однако, что интерес Пушкина к «Мера за меру» Шекспира действительно предшествовал работе над «Пиковой дамой» и «Медным всадником». Первое упоминание о драме относится еще к середине 1820-х гг. В заметке «О народности в литературе» она упомянута в очень характерном контексте: «Но мудро отъять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и проч. достоинства большой народности» (XI, 40). Исследователи обратили внимание на то, что «Мера за меру» стоит здесь в одном ряду с великими трагедиями Шекспира, что показывает, насколько высоко ценил эту драму Пушкин. Об этом свидетельствует и то, что, по-видимому, в начале 1833 г. поэт обратился было к переводу «Мера за меру», довольно точно воспроизведя начало

¹⁰ Анненков П. В. А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, с. 381.

¹¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. Материалы к биографии (1824—1837). — М.—Л., 1961, с. 408.

шекспировской драмы. Создание «Анджело» рассматривается как следствие отказа Пушкина от этой попытки, таким образом, истоки замысла поэмы восходят ко времени, предшествовавшему болдинской осени 1833 г. (набросок перевода «Мера за меру» датируется январем — сентябрем 1833 г.).

Исследователи по-разному объясняли интерес Пушкина к шекспировской драме, стремясь понять, почему именно она, традиционно воспринимаемая как второстепенная, оказалась предметом его устойчивого внимания¹². Была подвергнута критике точка зрения Анненкова и Томашевского, связанная будто бы с недооценкой поэмы Пушкина и ограничивающая ее чисто художественными целями¹³. Думается, однако, что высказанное обоими пушкинистами мнение, указывая на реальный источник замысла «Анджело», отнюдь не противоречит ссылке на идейную близость гуманистической концепции драмы Шекспира мировоззрению Пушкина 1830-х гг. О том, что психологические проблемы применительно к этой драме действительно привлекали внимание Пушкина, свидетельствует и его позднейшая характеристика главного героя «Мера за меру». Это очень известный, часто цитируемый текст. Пушкин сопоставляет здесь метод Шекспира и Мольера, указывая, в частности, на различие в решении ими образа лицемера (Анджело сравнивается с Тартюфом): «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160).

Оценка Пушкина ретроспективно освещает и его собственный подход к образу Анджело. В частности, как на это обратил внимание Ю. Д. Левин, Пушкин в своей заметке «последовательно выделяет положительные черты Анджело». Такое понимание способствовало тому, за-

¹² См., напр.: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир: Движение во времени. — М., 1968, с. 137—148.

¹³ См.: Мейлах Б. Загадочная поэма. — В его кн.: Талисман. Книга о Пушкине. М., 1975, с. 42; Левин Ю. Д. Указ. соч., с. 80—81.

мечает далее исследователь, что Пушкин «возвысил и нравственно очистил» заимствованный у Шекспира образ¹⁴. Действительно, целью Пушкина было не столько осуждение, сколько объяснение своего героя, порочность которого оказывалась следствием противоречий, изнутри раздражающих Анджело. В этом смысле обращает на себя внимание формулировка, которой Пушкин завершает характеристику шекспировского Анджело: «Анджело лицемер — потому, что его гласные действия противуречат тайным страстям» (курсив наш. — Л. С.). Внутреннее борение явного и тайного в натуре своего героя Пушкин и кладет в основу интерпретации Анджело в поэме. Психологический рисунок образа строится именно на обнаружении этой раздвоенности, точнее даже, двуединой сущности героя как причины его трагедии.

Размышлять, молиться хочет он,
Но мыслит, молится рассеянно. Словцом
Он небу говорит, а волей и мечтами
Стремится к ней одной. В унынье погружен,
Устами праздными жевал он имя бога,
А в сердце грех кипел. Душевная тревога
Его осилила... (V, 114)

Положение всемогущего правителя, поставленного вне суждения и осуждения, толкает Анджело на преступление. Уверенность в безнаказанности способствует тому, что «тайные страсти» вырываются наружу, и Анджело обнаруживает себя, пытаясь заставить Изабеллу купить жизнь брата ценою позора. В ответ на ее угрозу изблечить его Анджело говорит:

И кто же станет верить?
По строгости моей известен свету я;
Молва всеобщая, мой сан, вся жизнь моя
И самый приговор над братней головою
Представят твой донос безумной клеветой,
Теперь я волю дал стремлению страстей,
Подумай и смиришь пред волею моей... (V, 119)

В своем саморазоблачении Анджело, таким образом, действует наверняка, понимая, что при его положении ложь и истина способны поменяться местами: «Всю истину твою низвергнет ложь моя».

Мы отвлекаемся в нашей статье от других сторон характера Анджело, не пытаемся более глубоко рассмат-

¹⁴ Левин Ю. Д. Указ. соч., с. 82.

ривать проблематику пушкинской поэмы, в которой на первый план выдвигаются иные качества героя. В данном случае нас интересует то, что оказалось для Пушкина принципиально важным при создании других его произведений. Если мы присмотримся к решению в «Пиковой даме» образа Германна, то увидим, что в основу и этого характера кладется противоречие «гласных действий» и «тайных страстей», которое Пушкин считал основным в характере Анджело.

«Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал. Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти. ...Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости. Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, — а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (VIII, 235).

Напомним, что в этой авторской характеристике дословно повторяется реплика Германна в ответ на первое же упоминание о нем в разговоре гостей конногвардейца Нарумова: «— Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее.

— Германн немец: он расчетлив, вот и все! — заметил Томский» (VIII, 227).

Так с самого начала в повести возникает коллизия, обнаруживающая в Германне, по удачному определению Ю. М. Лотмана, «человека двойной природы»¹⁵. «Сильные страсти и огненное воображение» Германна до времени скрыты под броней рассудочности и благоразумия. Он пытается бороться против соблазна поверить в истинность рассказа Томского, в первый же момент резко отвергнутого: «— Сказка! — заметил Германн» (VIII, 229). Возникшему соблазну герой стремится противопоставить то, на чем держалась его явная добродетель. («Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что упрощит, усмерит мой капитал и доставит мне

¹⁵ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 134.

покой и независимость!» (VIII, 235). Однако, дав волю «тайным страстям», Германн уже не останавливается ни перед чем на пути к верному, как он думает, обогащению. Именно уверенность в успехе, как уверенность Анджели в безнаказанности, руководит теперь Германном, снимающим с себя личину, которую он вынужден был так долго носить.

Таким образом, в методе разработки героев двух произведений Пушкина осени 1833 г. наблюдается некоторая общая принципиальная схема. Поиски психологического решения характера героя в эпосе в «Анджело» дали свои плоды в «Пиковой даме». Они способствовали выявлению глубины и многозначности образа Германна, через который в современном «анекдоте» раскрываются социальные конфликты исторической значимости. Способствовал этому и фантастический колорит «Пиковой дамы», в последнее время вновь ставший предметом активного обсуждения, придающего подчас этой проблеме преувеличенное значение¹⁶. Думается, что фантастика в «Пиковой даме» — прежде всего средство заострения и углубления конфликта повести, мотивировка же ее психологией Германна обнаруживает неоднозначность его образа, вытекающую из противоборства мотивов, определяющих поведение героя.

Близким, но во многом и совершенно отличным путем идет Пушкин в «Медном всаднике» при создании образа героя. То, что в «Анджело» и «Пиковой даме» представало как двойственность героев, вызванная противоречием явного и тайного в их характере, теперь оборачивается неоднозначностью героя в другом плане. Философско-историческая глубина «Медного всадника» определяется тем, что противостоящие друг другу силы оказываются неравными себе в разных положениях, хотя именно взаимоналожение разных «ликков» героев создает условия для понимания проблематики поэмы. Этим объясняется пресловутая «загадочность» «Медного всадника», по-прежнему соблазняющая исследователей «разгадкой» якобы зашифрованного смысла поэмы. Вместе с тем отмеченный Б. В. Томашевским «синтетизм» «Медного всадника», придающий «конкретным вещам силу абст-

¹⁶ См.: Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия. — Русская литература, 1977, № 3, с. 220—225; е е же: Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 8, Л., 1978, с. 62—69.

рации»¹⁷, препятствует такому подходу к поэме Пушкина. Единственно верным подходом к «Медному всаднику» может поэтому оказаться такой, который будет исходить из представления о том, что «загадочность» не что иное как внутреннее свойство поэмы¹⁸. В самом замысле ее, таким образом, заключена неразрешимость для поэта социальных конфликтов, нашедших свое художественное выражение в конфликте Евгения и Медного всадника. Указанием на это как раз и является то «духовное раздвоение» Евгения, о котором как о «страшной реальности» писал Г. А. Гуковский¹⁹. Раздвоение это реализуется как противоречие социального статуса героя — «маленького человека» — и его способности на протест, благодаря чему Евгений вырастает, как на это обратил внимание Н. В. Измайлов, до «человека, во всем значении этого понятия»²⁰. Таким образом, и здесь путь раскрытия образа героя в принципе совпадает с тем, который представлен в «Анжели» и «Пиковой даме», меняется только аспект, в котором эта проблема решается Пушкиным.

Впрочем, сходство с «Пиковой дамой» можно увидеть и в решении в «Медном всаднике» темы безумия. Пушкин идет здесь аналогичным, хотя и не тождественным прозаической повести путем. И в «Пиковой даме» и в «Медном всаднике» фантастика неразрывно связана с темой безумия, хотя в обоих случаях Пушкин далек от прямолинейного, рационального истолкования фантастических явлений, оставляя возможность восприятия их как действительно бывших. В противном случае они лишились бы того значения, которое способствует раскрытию проблематики обоих произведений. В «Пиковой даме» такому решению препятствовала и сложность выражения авторской позиции, колеблющейся между разными точками зрения. Важно отметить, что и в «Пиковой даме» и в «Медном всаднике» словесно совпадают мотивировки чудесных событий в сфере сознания героев, представляющих как реальные. Ср. в «Пиковой даме»: «В эту минуту *показалось ему*, что мертвая насмешливо

¹⁷ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2, с. 408.

¹⁸ См.: Годдес Е. А. К изучению «Медного всадника». — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1968, с. 93.

¹⁹ Гуковский Г. А. Указ. соч., с. 397.

²⁰ Измайлов Н. В. Забытая старина (Из наблюдений над текстом «Медного всадника»). — В кн.: Замысел, труд, воплощение... М., 1977, с. 136—137.

взглянула на него, прищуривая одним глазом»; «В эту минуту *ему показалось*, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (VIII, 247, 251; курсив наш. — Л. С.) и в «Медном всаднике»:

*Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось... (V, 148)*

Правда, в прозаической повести подобных объяснений лишены важнейшие из фантастических событий, однако именно в невозможности разделить реальное и ирреальное, полностью мотивировать последнее заключено художественное решение фантастики в «Пиковой даме». «Медный всадник» отличен от нее в этом отношении. Фантастика в пушкинской поэме занимает более подчиненное положение, однако прямолинейное истолкование ее как галлюцинации Евгения снимало бы во многом философскую глубину решения конфликта поэмы. В обоих произведениях фантастика вытекает из самой природы поставленных проблем. Являясь следствием многозначности образов героев, она препятствует однозначному истолкованию конфликтов, за которыми стоят сложные явления современной Пушкинскому действительности.

Итак, нам представляется, что в путях раскрытия характеров главных героев «Пиковой дамы», «Андже-ло» и «Медного всадника» прослеживается принципиальная общность. В пределах краткой статьи мы имели возможность дать лишь самую общую наметку решения поставленной проблемы, не рассматривая генезиса отмеченных явлений, их соотношенности с прошлым и будущим в пушкинском творчестве. Свою задачу мы видели лишь в том, чтобы наметить некоторые возможные пути обнаружения единства художественных исканий Пушкина в трех произведениях, созданных им во время короткой болдинской осени 1833 г.



Образ стихии в поэме „Медный всадник“

(Тема Невы и наводнения)

Трактовки «Медного всадника» — многочисленные и разные — спрячаты обычно как толкования двух фигур — Петра-монумента и Евгения. Смысл поэмы, как бы его ни определяли, выводится из «беспрестанного столкновения несчастного с гигантом на бронзовом коне»¹. Описание наводнения, образ «Невы мятежной» замечается, в лучшем случае, как «трагическая завязка»², «фон действия». Наблюдения над ролью этого «фона», порою значительные и интересные, почти не входят в состав общих идеологических выводов о поэме³. Исключений немного. Среди них прежде всего — известная статья Валерия Брюсова «Медный всадник».

Прочитав поэму как произведение иносказательное, Брюсов ввел в созданную им систему идеологического «шифра» и образную линию наводнения. Петр «Медного всадника», считает он, воплощает идею самодержавия, наводнение — стихийный бунт массы, угроза Евгения «кумиру» — мятеж, зреющий в душе мыслящего человека. В статье даже проецируются прямые пушкинские выводы. «Пушкин будто говорит, — пишет Брюсов: — Я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. — М.: Изд-во АН СССР, 1955, с. 545.

² Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 2 — М. — Л., 1961. с. 408.

³ Показательно, что обзоры истории изучения «Медного всадника» (раздел в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., Наука, 1966, с. 398—406; монография Г. В. Макаровской «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения». Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1978) вообще не фиксируют трактовок этого мотива.

мятежа. Я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен кумир с медною главою. Свобода возникает в глубине человеческого духа, и опражденная скала должна будет опустеть»⁴.

В истории изучения «Медного всадника» статья В. Брюсова — явление, несомненно, значительное, позитивное. Сегодня, однако, вызывает возражения не только смысл авторских выводов. Неприемлем сам подход, тот метод «расшифровки», при котором пушкинская образность упрощается до аллегории, а герои подменяются абстракциями, подсказанными убеждениями исследователя. Возможно, именно отталкивание от этого метода приводило к противоположной крайности. «Пушкинское наводнение, — читаем в работе М. Аронсона, — это «несчастье невских берегов», «злое бедствие» без всякого отвлеченного толкования»⁵.

Однако отказаться начисто от «отвлеченностей» при анализе пушкинской поэмы не удастся. Тенденция «расширительного» ее понимания растет из текста. Исключенные темы стихии из идеологического комплекса «Медного всадника» облегчает в конечном итоге именно то, чего мы стремимся избежать — произвольность субъективных домыслов. Снимается спасительное «сопротивление материала»: за пределами концепции остается большая часть сюжета поэмы.

Критикуя некоторые произвольные толкования «Медного всадника», С. М. Бонди на конференции в канун 125-летия со дня смерти Пушкина поговорил о необходимости целостного изучения поэмы⁶. Им же замечено «применение в «Медном всаднике» почти музыкального строения образов», «проведение через всю поэму в разных изменениях одного и того же тематического мотива — дождя и ветра, Невы — в бесчисленных ее аспектах и т. п.»⁷

Задача настоящей работы — выяснить сюжетную и

⁴ Брюсов В. Мой Пушкин — М—Л, 1929 с 82

⁵ Аронсон М. К истории «Медного всадника» — В кн. Пушкин Ерменник Пушкинской комиссии № 1 М—Л, 1936 с 225

⁶ Изложение доклада С. М. Бонди см. Известия АН СССР. ОЛЯ, т 21, вып 3, с 289

⁷ Бонди С. М. Примечания — В кн. Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. Т 3 М. Худ. литература, 1975, с 488

идеологическую роль именно этого мотива. Она обнаружится яснее, если на время отвлечься от ставшего уже привычным сопоставления Петра и Евгения.

Наводнение в «Медном всаднике» — ядро поэтического сюжета, стержень, определяющий судьбу главного героя — Евгения. Его описанию отведена треть стихотворного пространства в самом центре поэмы⁸. По сути же место, отведенное наводнению, еще значительнее: «излучения» катастрофы пронизывают весь текст «петербургской повести».

Только «Вступление» — с его высокой и светлой патетикой — не связано прямо с историей «злого бедствия». Но и оно в конце смыкается с темой бунтующей природы. Слова о «побежденной стихии», не вытекающие как будто бы из смысла пушкинской «оды Петербургу», не воспринимаются как неожиданность: читатель «предупрежден» авторским «Предисловием»⁹.

«Происшествие, описанное в сей повести, — читаем здесь, — основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом» (IV, 273)¹⁰.

Прозаическая речь выносит за скобки поэтического текста жизненную его основу. «Предисловие» говорит обо всей поэме сразу, «действительно» оно и для «Вступления». Сознание, настроенное на рассказ о катастро-

⁸ Д. Д. Благой в ранней работе о «Медном всаднике» отметил, что из 465 стихов поэмы 183 отдано описанию наводнения, но объяснил этот факт «необходимостью всячески затемнить главное в поэме, «занавесить» ее истинный смысл (Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. — М., 1931, с. 270).

⁹ М. Еремин в статье «В гражданстве северной державы...» (Из наблюдений над текстом «Медного всадника») «называет строки о «побежденной стихии» стилистическим парадоксом». Для объяснения ученый использует метод «расшифровки» подтекста, когда Пушкину навязываются убеждения новейшего времени — вроде вывода, что Петербург «будет стоять и тогда, когда императорский строй безвозвратно отойдет в прошлое. И, может быть, тогда стихия будет побеждена окончательно» (сб. «В мире Пушкина». М., Советский писатель, 1974, с. 202).

¹⁰ Цитаты из произведений А. С. Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М., Наука, 1977; с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).

фе¹¹, легко ловит в торжественном и праздничном приметы будущей беды.

Посмотрим с этой точки зрения на привычные строки: «На берегу *пустынных волн...*», «*широко /Нева неслася...*», «...*стать при море*»; «...*по новым им волнам...*», «...*в пранич оделася Нева...*», «...*Невы державное течение...*»; «...*вдоль Невы широкой...*». И наконец:

. *взломав свой синий лед,*
Нева к морям его несет
И, чуя вешни дни, *ликует*¹².

Одушевлением Невы, картиной бурного ее освобождения ощущение мощи природных сил уже задано. Интересно, что Пушкин отказался от тех вариантов текста, где тема стихии вводилась более постепенно.

В черновой редакции значитсЯ:

Красуйся, юный град! и стой
Неколебимо, как Россия —
Но побежденная стихия
Врагов доселе видит в нас.
И волны финские не раз
На грозный приступ шли, бунтуя,
И потрясали, негодуя,
Гранит подножия Петра¹³.

В беловом тексте:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! (IV, 276)

Эпическая интонация отвергнута ради своеобразного заклинания. Новый вариант не только экспрессивнее. С ним в поэму входит сложная проекция времени, балансирование между реальным и желаемым.

¹¹ Особенно сильной эта настроенность была у читателя пушкинского времени. Об этом см.: Ленобль Т. М. История и литература. 2-е изд. М., 1977.

¹² Курсив наш. — И. А.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1948. — Т. 5, с. 440.

Рассказ о реальном открывают финальные строки «Вступления»:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ (IV, 276).

Будущее авторского «обещания» корреспондирует с будущим заклатья стихии. Но совпадение это внешнее, условное. Ведь «происшествие», о котором предстоит узнать читателю, уже совершилось. Горестного его итога поколебать нельзя. Заклинание в этом контексте **двоится** между категоричным приказом и тщетной мольбой. Через голову «бедного Евгения» оно обращено вдаль, к возможным повторениям случившегося. История Евгения оказывается лишь частным случаем, проявлением какого-то неписаного закона. Так намечается расширительное понимание фактов, не колеблющее их конкретной подлинности. Ее гарантия в исторической истине центрального события повести — наводнения.

Как было уже сказано, наводнением определены главные повороты судьбы героя. Предпосылки катастрофы заданы в первых строках первой части — еще до появления Евгения. Они первичны как коренные условия бытия «петербургского человека».

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.
Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной
Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя. (IV, 277)

Мрак, «беспокойство» Невы, плеск шумной ее волны, «сердитый» стук дождя, печальный вой ветра — Евгений не видится вне этого фона. Думы о том, что «погода не унималась, что река все прибывала», легко входят в общие невеселые его размышления. «Унылый» вой ветра, «сердитый» стук дождя (детали первого описания повторены почти точно) контрастно сопровождают его мечты.

Разлив Невы — непосредственная причина всех дей-

ствий героя. «Потопом» прикован он к тому месту, где впервые замечает «кумира на бронзовом коне». «Через волны страшные» плывет несчастный навстречу своей судьбе. Даже к самому бунту против «державца полумира» Евгений подвигнут новым взрывом ненастья, рождающим воспоминания о роковом дне катастрофы. (И вновь повторяются отмеченные детали: «плещущий, мрачный вал», дождь, «унылый вой ветра»).

Описание бунта и смирения «безумца» — вне тематического мотива наводнения. Но финал вновь возвращает к сюжетному стержню «повести». Труп Евгения найден на острове, у порога ветхого домика. Домика Параши — считают многие. Пушкиным, однако, об этом не сказано. Сказано другое:

Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свели на барке . (IV, 287)

Герой уходит из жизни (и из поэмы) вместе с последними следами «злого бедствия». И могила его — почти в волнах: остров «малый», «пустынный».

Намечая перипетии судьбы Евгения, наводнение как бы вписывается в эту судьбу. Но одновременно имеет и собственный сюжет. Картины катастрофы рисуются вне сознания героя, объективно, как то, что касается многих, всех. В том же ключе и авторские указания на историческую верность изображения.

Так, упоминая в «Примечаниях» к поэме «одно из лучших стихотворений Мицкевича» — «Олешкевич», Пушкин «ловит» автора на неточности: «Снегу не было, — замечает он. — Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта».

Деталь может показаться мелочной. Как бы восполняя предмет спора, литературоведы не раз писали о политическом подтексте пушкинской полемики с Мицкевичем (в частности и этого примечания)¹⁴. Не ставя под

¹⁴ См.: Тархов А. Е. Три примечания Пушкина к поэме «Медный всадник». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977. с. 57.

сомнение наличие такого подтекста, думаю, что ради него все же не стоит пренебрегать и прямым значением текста. Точность деталей — в глазах Пушкина — дело немаловажное, знак определенного творческого метода. Фантазии романтического поэта он противопоставляет убедительность достоверного. Яркости художественного произвола — динамику реальной катастрофы.

Основа пушкинского описания наводнения — точная передача потока событий. По сути своей оно повествовательно, создается иерархией сменяющихся состояний, «действий» Невы.

Буйство реки в пределах берегов, «нападение» на город, зрелище плывущего скарба (тоже выдержанное иерархически — от «лотков под мокрой пеленой» до «гробов с размытого кладбища»), вид города, поглощенного водой, с балкона царского дворца, медленный спад Невы и, наконец, утро, когда «в порядок прежний все вошло», — вот вехи того сюжета наводнения, который помещен в центр повествования о Евгении. Сюжет предполагает героя: «Нева», «река», «волны» одушевляются. Действия их представлены как результат злой воли. Впечатление поддерживают «оживляющие» сравнения. Их целая цепь. Нева уподобляется беспокойному большому, зверю, свирепой шайке, коню, прибежавшему с битвы. Волны — вору. «Мрачный вал» — «челобитчик у дверей ему не внемлющих судей».

Образы мелькают. Быстрая их смена — выражение общей динамики происходящего. Некоторые из них так ярки, что почти «просятся» на роль символа, приоткрывающего общий смысл повести (иногда такой символ видели в описании «свирепой шайки»). Но нельзя забывать, что самой конструкцией сравнения каждое уподобление вводится в текст как образ поясняющий, дополнительный. В роли самостоятельного субъекта он выступает лишь на локальном, замкнутом пространстве сравнения отрезке текста. В цепи сопоставлений несопадающие предметные значения сталкиваются, погашая друг друга, создается «ореол» дополнительных смысловых оттенков — общее ощущение тревоги, предельного напряжения, буйной и губительной растраты сил. Так возникает контекст, в котором особым эмоциональным содержанием наполняется пушкинское слово «стихия».

В «Медном всаднике» оно повторено дважды: «побежденная стихия» — в конце «Вступлений», на вводе в

повествование; и «божия стихия» — в речи царя Александра¹⁵. Двойственность эпитетов характерна. Первый выражает сферу желаемого; второй намекает на изначальную неподчиненность природных сил человеку.

Определить смысловой объем, который Пушкин вкладывал в понятие «стихия», нелегко. В его художественном мире с этим понятием связывается целый круг явлений природы и разнообразие «природных» страстей человека: море и чума, анчар и метель, любовь «вольной девы», вдохновение певца, упорство старинного боярства, мятежный разгул пугачевщины.

Своевольная и неодолимая, стихия у Пушкина редко отождествляется с изначальным, абсолютным злом (как анчар — дерево яда¹⁶). Скорее она близка «родимому хаосу» в понимании Тютчева, «дионисийству» Блока. Мятеж Невы — картина, напоминающая библейский потоп, — не лишена у Пушкина устрашающей красоты. Разгулявшаяся стихия прозит гибелью, но сообщает тем, кто соприкасается с нею, энергию и восторг наивысшего самовыявления. Не поэтому ли —

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане —
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы (V, 356).

Герои «Медного всадника» «заражаются» стихией. Но идет этот процесс сложно, почти парадоксально. И Евгений, и Петр-Всадник вовлекаются в него как бы вопреки их «запрограммированной» жизненной функции.

Мелкий чиновник, не думающий «ни о почтующей род-

¹⁵ Не могу согласиться с исследователями, которые видят в изображении Александра скрытую иронию (до предела доведена эта точка зрения в статье А. И. Гербстмана «О сюжете и образах «Медного всадника» — Русская литература, 1963, № 4). Думается, прав Л. В. Пумпянский, трактующий этот эпизод в духе высокой традиции одической поэзии XVIII в. (см. Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в. — В кн. Временник Пушкинской комиссии Т. 4—5 М.—Л., 1939, с. 1091).

¹⁶ На связь проблематики «Анчара» и «Медного всадника» указал Н. В. Измайлов в статье «Из истории пушкинского текста. «Анчар, дерево яда» — Пушкин и его современники Вып. 31—32, 1927, с. 14.

не, ни о забытой старине», вовсе не стремится единоборствовать с роком, он хотел бы «умолить» судьбу:

Так он мечтал. И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито... (IV, 287)

Потеряв свое «бедное богатство»¹⁷, герой становится воплощенной жертвой стихии. Ведь, в отличие от остальных, он не в силах вернуться к «прежнему порядку» жизни.

Но в доведении до предела лежит, как известно, путь в противоположное качество. Евгений выпадает из системы человеческих связей, перестает быть частицей упорядоченного мира («...лишь зверь, ни человек...»). Не умея и не желая перешагнуть случившееся, он задерживается в сфере наводнения:

Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах (IV, 284).

И ниже:

Он оглушен
Был шумом внутренней тревоги (IV, 285).

Двойное это настроение — буйство Невы и хаос внутренней тревоги¹⁸ — и выплескивает «безумец» в лицо «державцу полумира». Разумеется, бунт Евгения — не чистый «рецидив» наводнения. На природное накладывается человеческое. Герой в мгновения мятежа становится почти величественным, хотя величие это и связано с «силой черной». В утробе —

«Добро, строитель чудотворный!..
Ужо тебе!..»

звучит и ненависть обездоленных низов, и месть старинного боярства, сломленного монаршей деспотией. Авто-

¹⁷ Выражение гоголевского Поприщина.

¹⁸ Связь бунта Евгения с бунтом Невы отмечена В. Брюсовым (см.: Брюсов В. Мой Пушкин. М.—Л., 1929, с. 78). Среди новейших работ о ней же говорится в статье Г. В. Краснова «Поэма «Медный всадник» и ее традиции в русской поэзии». — В сб.: Больдинские чтения. Горький, 1977, с. 101.

ру не нужна социальная конкретизация¹⁹. «Безумец» (как Юродивый в «Борисе Годунове») — «голос» общего чувства. Но именно поэтому важна связь мятежа Евгения с отзвуками буйства Невы.

Наводнение в пушкинской поэме — самое яркое воплощение стихии как таковой. Важно, что зна́ком причастности к нему мечен не только Евгений, но и сам Медный всадник²⁰.

Петр — «строитель чудотворный» — несомненный антагонист разрушительных сил природы. Это декларировано «Вступлением», развертывающим панораму «стройного» города. Но в последней прети поэмы происходит неуловимый сдвиг. Вопреки обычной логике, мыслью безумца «кумир на бронзовом коне» объединяется с бунтующими волнами. Причем подается это не как «чистый», ни к чему не обязывающий бред, — мысль тщательно разработана, мотивирована автором.

Ее начало — зрительная ассоциация. В день катastroфы, прикованный потолком к каменному льву, Евгений смотрит на Медного всадника, объединяя его с «возмущенною Невой» «кадром» единого впечатления. Вторая его встреча с «кумиром на бронзовом коне», воскresшая прежнюю картину, переводит ее в несколько иной план. Всадник связывается уже не с конкретным зрелищем бушующих волн, но с наводнением в целом — во всем объеме принесенных им бедствий. Зрительный образ переходит в сферу «думания», в сознательное обвинение

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался.

Последние слова даны как бы на скрещении «голов» автора и героя — тем самым за ними признана толика объективности. «Догадкой» Евгения намечено представление о возможной сопричастности Петра к разгу-

¹⁹ Об этом см.: Тойбин И. М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, изд-во Воронеж. ун-та, 1976, с. 157.

²⁰ В. Комарович в статье «О «Медном всаднике» (к вопросу о творческом замысле)» находит тот же художественный мотив в произведении, которое считает одним из литературных источников поэмы, — в «Начезах» Шатобриана. При этом нельзя согласиться с выводами исследователя, трактующего скачку Всадника как аллегория торжествующей революции. (См.: Литературный современник, 1937, № 2, с. 216—220).

лу стихии. Возможность реализуется в том, как отвечает «властелин судьбы» на угрозу безумца. Происходит мгновенное преображение. Евгений смотрит на «лик державца полумира», говорит с «горделивым истуканом», но обращивается к нему, «мгновенно гневом возгоря», «лицо» «прозного царя». В монументе пробуждается человек; безудержность его гнева недалеко от неистовства бунтующей Невы.

Это обнаружится яснее, если сопоставить выделенный эпизод с аналогичными ситуациями в «Каменном госте» и «Капитанской дочке».

Статуя Командора, уверен Лепорелло, «глядит» на Дон Гуана и «сердится». В ответ на приглашение, переданное слугой, «статуя кивает головой в знак согласия». Устрашающе, но без следа непосредственного чувства. Дерзкие слова Дон Гуана вызывают то же движение: «Статуя кивает опять». Нет градации. Все реплики «каменного гостя» не случайно предварены словом «Статуя» — женский род отводит признак пола. В дом к Донне Анне является не ревнующий супруг, а носитель внеличной карающей силы.

Живые ведут себя иначе.

В парке Царского Села Маша Миронова разговаривает с неизвестной дамой и слышит от нее нелестное мнение о поведении Гринева.

«—Ах, неправда! — вскрикнула Марья Ивановна.

— Как неправда! — возразила дама, вся вспыхнув» (VI, 358).

А теперь припомним, что Евгений видит краску гнева на лице у прозного царя не при утреннем свете (как Марья Ивановна), а ночью, при «бледной» луне, когда это лицо еще не повернуто к нему полностью. Пользуясь общей фантастичностью ситуации, автор нарушает правдоподобие ради детали, которая являет в его глазах точный признак неожиданно нахлынувшего чувства.

Деталь эта связывалась у Пушкина с личностью Петра и до «Медного всадника». Мазепа так вспоминает о ссоре с царем на пиру:

Я слово смелое сказал
Смутились гости молодые..
Царь; вспыхнув, чашу уронил
И за усы мои седые
Меня с угрозой ухватил (IV, 212).

Склонность исторического Петра к скорому гневу была широко известна. В ней видели природную силу природы, сказывающуюся в самом ритме эпохи. В «Полтаве», поэме великих битв и великих характеров, стихия увлекает, как страсть Марии, как месть Кочубея, отвага Карла. Низменно вероломство. Открытая, необузданная мощь личности Петра выливается радостно, победно, великодушно — «Он весь как божия проза!»

В контексте «Медного всадника» стихия разрушительна, как бы она ни проявлялась. В буйстве Невы она бунтует против стеснительных оков «стройного» города. С безумным Евгением — против строителя чудотворного. С Медным всадником — против бедного безумца.

Наводнение — при таком прочтении поэмы — не только ее сюжетный узел. Оно воплощает определенные стороны жизненного процесса как такового.

В отличие от руссоистов и романтиков, Пушкин не считал природу и общество абсолютно полярными сферами, соотносенными как плюс и минус. Стихийные явления в его художественном сознании — сгустки природной силы, концентрированной энергии бытия. Они таят в себе повышенные возможности любого рода, в том числе и разрушительные. Дисгармония человеческого мира во многом сродни природному хаосу. Конфликт Евгения и Медного всадника, отражающий противоречия общественного развития, вырастает на основе общих потенций природной дисгармонии.



О сюжете в стихотворных повестях Пушкина

(«Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»)

Пушкин, обозначая жанр большого стихотворного произведения, употреблял обычно два термина: «поэма» и «повесть». Это отразилось и в наиболее полном прижизненном издании поэм, двухтомнике 1835 г., названном «Поэмы и повести». Принципы, которыми поэт при этом руководствовался, не были им эксплицированы, в пушкиноведении же вопрос о специфике жанра стихотворной повести не только не прояснен, но, строго говоря, и не поставлен.

Жанр этот уже в предварительном определении следовало бы отграничить не только от жанра романтической поэмы, но и от шуточной поэмы XVIII в., стихотворной сказки, сопоставить с романом в стихах и повестью в прозе в русском и европейском романтизме¹. Решение этой задачи вывело бы нас далеко за рамки статьи, поэтому мы ограничиваемся лишь констатацией самого факта существования данного жанра.

Из двенадцати законченных поэм повестями Пушкин называл шесть: «Кавказский пленник» (1821), «Граф Нулин» (1825), «Медный всадник» (1833) — в печатных изданиях; «Полтава» (1828), «Домик в Коломне» (1830), «Анджело» (1833) — в письмах и заметках. Три из них — «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник» — обладают сходными структурными чертами. Об этих произведениях, которые мы в дальнейшем

¹ В связи с названной проблемой см.: Соколов А. Н. Жанр и генезис шуточных поэм Пушкина — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969.

будем именовать «стихотворными повестями», и пойдет речь в нашей работе.

Характер и степень изученности данных произведений различны. «Медный всадник» — одно из самых популярных в пушкиноведении произведений — анализируется обычно на фоне чисто содержательном; с конца XIX в. по сей день не прекращаются попытки дать наиболее полное и точное истолкование смысла «петербургской повести» в связи с анализом исторических, социологических, политических, философских воззрений Пушкина². Другое — с шутливыми повестями. Они рассматривались главным образом с точки зрения формы, в связи с проблемой «заимствований», интересом Пушкина к бытописанию, проблемой формирования образа «маленького человека»³. Были попытки увидеть серьезное и даже трагическое содержание «Домика в Коломне», но они не были признаны удачными. В оценке повестей преобладали критерии натуральной школы. Мы попытаемся взглянуть на «повести» с точки зрения художественной системы Пушкина, ограничив предмет рассмотрения сюжетикой стихотворного эпоса поэта.

Сюжеты стихотворных повестей обладают морфологическим сходством с сюжетами южных поэм⁴ и романа «Евгений Онегин». В основе их общей сюжетной схемы можно видеть оппозицию «экзотический мир» — «мир наш» (культура, хорошо знакомая автору и читателю).

² Именно этот аспект в изучении «Медного всадника» исследован в кн.: Макаровская Г. В. «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978. Назовем также не учтенные в книге статьи: Тоддес Е. А. К изучению «Медного всадника». — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1968; Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6. Л., 1969.

³ См. главу о поэмах Пушкина, написанную Сандомирской В. Б. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., 1966, с. 381—384, 392—394; а также: Сидяков Л. С. Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века. — В кн.: Пушкинский сборник Псков, 1968; его же: «Колорит» в произведениях Пушкина рубежа 1830-х годов. — В сб.: Болдинские чтения. Горький, 1976; Вольперт Л. И. Пушкин и Альфред де Мюссе (О пародийности «Домика в Коломне»). — Там же; Сидяков Л. С. О роли образа автора в поэме «Домик в Коломне». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977; Хавев Е. С. О стиле поэмы «Домик в Коломне». — Там же.

⁴ Обзор литературы о южных поэмах см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966. Из многих новых исследований назовем кн.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

В южных поэмах действие происходит в «чужом» мире. Он обладает внутренним единством, замкнутостью, «дикий» гармонией. Основное событие, организующее повествование, — соприкосновение двух нравственно чуждых миров — катастрофично и для героя, пересекающего «семантический рубеж»⁵, и для мира, в который он вторгается. Точка зрения на героя изнутри чужого мира «остраняет» его образ, высвечивая в нем таинственное и странное и в то же время делая его интимно близким и «узнаваемым» для «своего» читателя.

Таким образом создается идеологическое единство «герой — автор — читатель», ориентированное на образ молодого человека XIX века, как он сложился в русской общественной жизни того времени. Образ романтического героя элитарен и демократичен одновременно: он создается с установкой на то, что его узнают «все, то есть очень немногие» истинные читатели, которым и адресован текст. Это декларировано в «Посвящении» к «Кавказскому пленнику»: читатель — это «друг», который сумеет найти в поэме «Мечты знакомые, знакомые страданья, И тайный глас души» автора.

Семантически отмеченной здесь оказывается способность «нашего» героя к разрушению нравственной целостности чужого мира. Выражается это прежде всего в отчуждении от «своего» мира «экзотического» героя и уподоблении его «нашему». Дочь «дикого» (то есть не испорченного цивилизацией) народа, Черкешенка узнала «пламень безотрадный» безответной любви, одиночество, тоску (чувства рефлектирующего героя, несущего в себе гордость и проклятие цивилизации). Уход Пленника увлекает за собой и героиню.

В «Бахчисарайском фонтане» противопоставлены Европа и Азия, христианство и магометанство. Духовный мир «нашей» героини остается неуязвимым и даже более выраженным именно там, где он мог бы нивелироваться. Зарема и Гирей, напротив, поддаются духовному воздействию Марии. Зарема вспоминает и узнает в чужом нечто родное:

Все звуками забытых дней
Невнятно вдруг заговорило

.

⁵ Термин Ю. М. Лотмана. См. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 288.

... (хоть я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней;
Но вера матери моей
Была твоя...).

Уход Марии из чужого мира («Что делать ей в пустыне мира? Уж ей пора, Марию ждут И в небеса, на лоно мира, Родной улыбкою зовут») оставляет Гирея с его романтической, странной для «татарина буйного», но понятной для европейца любовью, с тоской по недостижимому, с поэтической жаждой соединить несоединимое. Символическое выражение разрушенной нравственной целостности экзотического мира — фонтан Бахчисарайского дворца:

Над ним крестом осенена
Магометанская луна...—

есть одновременно символ новой, странной, дерзкой романтической целостности, соединившей несоединимое (как это возможно для романтика в любви и в искусстве). Символ этот интенсивно воздействует на всю поэму, каждая деталь которой «значит» и может быть трактована. Сквозной лиризм повествования опирается на странное уподобление ситуации «Мария в гареме» — «сердцу» (автора, Гирея, человеческому сердцу вообще):

И между тем, как все вокруг
В безумной неге утопает,
Святую строгую скрывает
Спасенный чудом уголок.
Так сердце, жертва заблуждений,
Среди порочных упоений
Хранит один святой залог,
Одно божественное чувство .

Такую почти протескную трактовку приобретает в поэме характерный романтический мотив «потанной любви». В смысле чисто литературном это уподобление соединяло несоединимое в творчестве Пушкина: образ автора — «героя романтического стихотворения» — с образом «повесы вечно праздною» и т. п. «Свой читатель» получал право через эту аналогию осмысливать жизнь самого поэта, что создавало предпосылки для создания в творчестве Пушкина синтетического образа, многоликого и в то же время единого: «...Поддерживало это внутреннее единство, постоянно напоминая о нем читателю, присутствие в пушкинской поэзии биографически конкретного

образа самого Пушкина, к которому отнесено все многообразие стилистических перевоплощений автора»⁶.

Возвращаясь к сюжетной схеме, еще раз обратим внимание на то, что первые южные поэмы написаны с позиции превосходства «нашего» мира над экзотическим. В соответствии с этим нравственная победа европейца и христианки находит подтверждение в нарисованной автором исторической перспективе победы россиян над «племенем Батыя» и «Кавказом». Параллель с еще не написанным «Бахчисарайским фонтаном» предсказана в «Кавказском пленнике»:

Подобно племени Батыя,
Изменит прадедам Кавказ,
Забудет алчной брани глас,
Оставит стрелы боевые.

В крымской поэме автор переносит читателя из прошлого в настоящее (с точки зрения сюжета и времени героев—из настоящего в будущее). Автор-европеец посещает развалины дворца, бродит «там, где бич народов, Татарин буйный пировал»:

Кругам все тихо, все уныло,
Все изменилось...

В эпилоге «Пленника» он бросает взгляд в будущее и намечает программу («быть может, воспою...») будущих поэтических произведений на основе новых преданий (то есть слухов, легенд, рассказов, бытующих на Кавказе), в которых уже не русские, а кавказцы окажутся страдательными героями:

К ущельям, где гнездились вы,
Подъедет путник без боязни,
И возвестят о вашей казни
Преданья темные молвы.

Отметим, что эта программа была активно воспринята русской поэзией. М. Ю. Лермонтов выполнил ее в «Мцыри» — поэме о пленнике-кавказце, но еще раньше, в 1828 г., заключительные строки «Кавказского пленника» им взяты как эпиграф к поэме «Черкесы».

Сюжетная схема, созданная и закреплённая в двух сюжетных поэмах Пушкина, надолго утвердилась в созна-

⁶ Гинзбург Л. Я. О лирике — М—Л, 1964, с. 208

нии эпохи в качестве образца, на который ориентировалась русская романтическая поэма: подражательная — воспроизводя схему и варьируя мотивы, оригинальная — воспроизводя, но и нарушая схему, свободно играя мотивами или отменяя их. Эта схема имела важнейшее значение основы, к которой притягивался и от которой отталкивался русский романтический эпос. Она вошла как содержательный элемент (как элемент, выполняющий смыслообразительную функцию) во многие стихотворения и прозаические произведения и самого Пушкина.

В «Цыганах» эта схема воспроизводится со значимыми изменениями. Понятие «наша» культура чрезвычайно расширяется введением фигуры Овидия Назона. Мир цыган на фоне легенды об Овидии предстает как неизменный, вечный, что подтверждается и сюжетным планом, поскольку Алеко не в силах изменить «простую» жизнь цыган. Характеристики «миров» сильно изменяются, оставляя, однако, само противопоставление. Из характеристики экзотического мира исчезает признак силы и воинственности (как мы видели, и в первых южных поэмах этот признак — временный), остается «дикость», «живость», привносится простота и «убогость».

Сюжет «Евгения Онегина» можно рассматривать как удвоение данной схемы (такое удвоение было обозначено, но без семантической отмеченности уже в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане»). Герой, близкий «нам», представитель культуры, в которой творится роман, вторгаясь в иное культурное пространство (литературность «Онегина», как и «Графа Нулина», делает русскую деревню более экзотическим местом действия, чем «отдаленные страны», уже освоенные романтическими героями и массовым романтическим читателем), вносит в него разрушение (смерть Ленского) и, уходя, увлекает героиню в свой мир (книжный и реальный). **Миры героев** попеременно становятся то «странными», то «нашими» («мы» успеваем освоить культуру Татьяны и вместе с ней, ее глазами видим Онегина и Петербург). Появление героя обязательно меняет что-то в чужом мире, меняется и сам герой. Однако побывав в роли и «в образе» друг друга, в конце романа герои все-таки уходят к «себе», демонстрируя романтическую «неразрывность и неслиянность». Судьбы их недосказаны (как и судьбы Пленника и Гирея), но сюжет на фоне романтической схемы прочитывается как вполне заверченный.

В сюжетах стихотворных повестей усматривается та же система оппозиций, но сильно усложненная. Романтические потенции доводятся до логического конца, приобретаемая черты вторичности, романтическая схема накладывается на иные культурные парадигмы. Неизменным остается само противопоставление и соприкосновение двух несовместимых миров, один из которых несет приметы европейской цивилизации. Иначе говоря, в данных произведениях Пушкина — поэта «истинного романтизма» — «мифологический» аспект сюжета⁷ остается тем же, что и в южных поэмах (в основе их лежит европейский «руссоистский» «миф» о природе и цивилизации, цивилизации и культуре и т. д.), но подвергается многократному пародированию, имея в виду самую «сущность пародии, ее двойной план — определенный, ценный прием»⁸, в котором не является обязательным не только осмеяние, но и сам комизм: «внутренняя тождественность — вот природа пародии в ее чистом виде»⁹.

Наиболее явно пародийное начало выражено в «Графе Нулине», многоплановый сюжет которого создается наложением друг на друга трех семантических планов. Один из них («романтический») прекрасно почувствовали современники поэта: не случайно Н. И. Надеждин напал на поэму, видя в ней «наиболее полное выражение характера творчества Пушкина»¹⁰ и современной (романтической) литературы. Два других оставались скрытыми, «пока П. В. Анненков не опубликовал в 1855 г. пушкинскую заметку о поэме»¹¹. Приведем ее полностью.

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Луcretию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Луcretии пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Луcretия б не зарезалась, Публикола не взбе-

⁷ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 258—259.

⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977, с. 214.

⁹ Фрейденберг О. М. Происхождение пародии. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 6 Тарту, 1973, с. 496.

¹⁰ Сандомирская В. Б. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения, с. 27—28.

¹¹ Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974, с. 79.

сился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения».

Целью этой заметки, конечно, не было специально указать на пародийность «Графа Нулина». Она появилась в связи с тем, что История и Случай «дописали» поэму, привнеся в нее содержание, неожиданное для автора и поразившее его

Эксплицируя эту семантику, Пушкин делает явными для читателя и пародийные планы текста, которые в ином случае оставались бы скрытыми

Ю. Н. Тынянов предполагал существование большого количества художественных произведений, второй план которых, «пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт»¹². Он писал: «Тот факт, что пародийность «Села Степанчикова» не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий?»¹³. В пушкинском творчестве, безусловно, должно быть скрыто много возможностей «художественной актуализации того или иного источника» его текстов. Об актуализации неявного плана «Бориса Годунова» заботился Пушкин, когда требовал от своего читателя «Я требую, чтобы прежде прочтения вы пробежали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков на историю того времени, вроде наших киевских и каменных обвиняков. Надо понимать их — это *Sine qua pop*»¹⁴. Использование «домашней», пародийной, «подтексто-

¹² Тынянов Ю. Н. Указ соч., с. 212

¹³ Там же, с. 226

¹⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. — М. 1958 — Т. 7, с. 732

вой» семантики невозможно без выявления фона, вне которого не могут быть восприняты «славные намеки», то есть чисто художественные эффекты. «Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выдвинулось»¹⁵. Здесь могут иметь значение еще такие вопросы, как наличие в стихах Пушкина «тайнописи», смысла, который адресует он самому себе. «А тайнопись, — как писала А. А. Ахматова, — у Пушкина была. Не знаю, довольно ли сказано в науке о величайшем поэте XIX века... про эту его особенность и так ли легко довести эту мысль до рядового читателя, воспитанного на ходячих фразах о ясности, прозрачности и простоте Пушкина. Зачем она была ему нужна? Во-первых — говорит ли он сам с собой»¹⁶; во-вторых, Пушкин вправе был ожидать от своего читателя большой чуткости ко второму плану — ввиду узости и интимности литературного круга своей эпохи, «тесноты» читательского и писательского «рядов». «А с другой стороны, какую степень внимания должен поэт подозревать в читателе (такими и были читатели ранних прославленных поэм и первых глав «Онегина») и каким солнечным доверием к читателю нужно обладать, чтобы применять этот метод («голововокружительный» лаконизм. — Э. Х.)... Тем более странно, что, начиная с «Полтавы» (1829), Пушкин не прочел в печати ни одного похвального слова о себе...»¹⁷. Это доверие к читателю — органический и существенный элемент поэтики Пушкина.

Итак, Пушкин назвал, и мы действительно различаем в «Графе Нулине» два пародийных плана. Первый из них — история. Она пародируется уже тем, что у Пушкина нет события. В финале повести сводятся к «нулю» обе части исторической легенды о Лукреции: «соблазнительное происшествие» как «мелкая причина великих последствий» и само историческое событие (возмущение римского народа и изгнание царей из Рима). «Подвиг» графа Нулина не только не удается ему, но имеет и «нулевые» последствия: граф уже наутро весел и «чуть ли снова не влюблен»; муж (предводитель охотничьего войска), возмущенный поведением графа, только грозит, что

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 226.

¹⁶ Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Публикация Э. Герштейн. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 203.

¹⁷ Там же, с. 159.

«псами он его затравит», но никаких «сюжетных» последствий из этой угрозы не следует. Пародийный «мир и история мира» остались неизменными. Появление Лидина подчеркивает событийную «пустоту», намекая читателю, что не там искал он вместе с мужем «историю» и возможную сюжетность.

В «историческом» плане повести становятся отмеченными такие детали, как титул гостя (патриархальное «царь» и на его фоне жеманное «граф»); воинственные занятия мужа (воин и охотник); появление в финале доселе неведомого персонажа (Брут, сбрасывающий с себя *шутовское* обличие, и *смеющийся* Лидин), его особая роль в сюжете; его «правильная» реакция на рассказ героини «всему соседству» о случившемся (и неслучившемся); имена: вместо знаменитых и «важных» в своей простоте римских имен здесь — «Нулин» (эквивалент отсутствия имени, как и героя), домашнее «Наташа» и иронически-галлантное «Наталья Павловна» и, наконец, вместо перегруженного героическими аллюзиями имени «Брут» — условное имя героя-любownika, дамского угодника (поскольку мы ничего не знаем о Лидине, кроме намека на какие-то его отношения с Натальей Павловной, имя оказывается тавтологическим, то есть никаким).

«Шекспировский» план «Графа Нулина» — пародия на метафизическую трактовку исторического сюжета в поэме Шекспира. «Нетрудно понять, — замечает Ю. Д. Левин, — почему Пушкин считал «The gaze of Lucresse»... слабым произведением. Поэтические произведения Шекспира в отличие от драматических принадлежали к книжной поэзии Возрождения... Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедная действием наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 20-х годов. К тому же, читая поэму не в оригинале, а во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха»¹⁸

¹⁸ Левин Ю. Д. Указ соч., с 77. Поскольку нас интересует общий строй поэмы Шекспира, не обязательно обращение к переводу, которым пользовался Пушкин

К данному краткому, но точному описанию особенностей «Лукреции» следует сделать одно добавление, существенное для нашего анализа. Поэма в самом деле «бедна действием», если считать единственными участниками его исторических героев, но одновременно поэма перенасыщена действием. У Тарквиния есть «помощники» и «враги»; подобно Макбету и Отелло, этот доблестный герой обманут и завлечен в ловушку. Системой тропов Шекспир вводит в действие огромное количество персонафицированных представителей сил и свойств Природы. Все в ней находится в смутном, тревожном состоянии: визжит хорек, в двери что-то скрежещет; ветер задует факел, вновь разгорающийся от жаркого дыхания Тарквиния; замки и двери сторожат, пытаются задержать его; пол скрипит, предупреждая об опасности; игла в перчатке Лукреции впивается герою в руку, напоминающая: «Здесь даже вещи честь ее хранят»¹⁹. Но состояние войны — вечное состояние Природы, в ней все сражается со всем: день с ночью, весна с морозами, жизнь со смертью, румянец на лице красавицы — с белизной, чистота с пороком, сорняки побеждают пшеницу, сон борется с любовными мечтами и т. д. На таком метафизическом фоне историческое событие оказывается частным фрагментом равновесия сил Добра и Зла, эпизодом в их вечной схватке. Основное событие как бы отражается во множестве (метафорических, риторических) зеркал, одно и то же действие повторено много раз.

Мотивируется событие путаницей Добра и Зла в самой Природе, возможностью перехода одного в другое (эта диалектика на самом общем уровне выразилась так: Случай — слуга Времени, а Время — слуга Вечности). В Природе все «говорит» и «значит», но иногда происходит путаница знаков и значений, совпадение которых характерно, но не обязательно. Причина катастрофы открывается Лукреции, когда она рассматривает картину, изображающую Троянскую войну. Ей понятен язык картины: по облику воинов она судит об их доблести, даже вещь может характеризовать своего владельца, замещающая его на картине. Но одно лицо — предателя Синона — кажется ей нарисованным неверно. Она уверена: «Дух зла не может быть в прекрасном скрыт», пока не

¹⁹ «Лукреция» цитируется в переводе Б. Томашевского (Уильям Шекспир. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1960)..

вспоминает обманувший ее облик Тарквиния. Но и Тарквиний обманулся, дав ложное толкование облику Лукреции (война румянца с белизной), ее поведения (пожатие руки) и знаков, подаваемых ему Природой:

Препятствия злодея не смущают,
Им даже смысл он придает другой.

Тарквиний обманут Природой, Лукреция — обликом Тарквиния, римляне — шутовским облиkiem Брута («Была здесь хитрость — вот и вся причина»).

Борьба и интрига разворачиваются не только в мире нравственном и физическом, но и интеллектуальном. Тогда война превращается в тяжбу (для средневекового сознания понятия достаточно близкие): выслушиваются прения «сторон», умозаключения «побивают» или обходят друг друга с помощью сложных схоластических маневров.

В поэме нет описаний, не несущих идейной нагрузки. Создается стиль, доминантой которого можно считать самую фиксированность связи между знаком и значением, самую возможность трактовки каждого элемента текста.

Именно эту особенность текста Шекспира и пародировал Пушкин в «Графе Нулине». Со свойственным ему лаконизмом Пушкин воспроизводит ход и метафизику «Лукреции», некоторые характерные детали ее. Композиционно поэмы во многом совпадают. Вот общие места «плана» поэм: приезд гостя; впечатление от красоты хозяйки; разговор героев; расставание на ночь; ночные колебания героя; путешествие в потемках по дому; борьба с вещами или отмеченное отсутствие ее (Нулину «дверь тихо, тихо уступает» — на шекспировском фоне отмеченной оказывается «уступчивость» двери); созерцание спящей хозяйки при свете ночника (факела); «речи выписные» героя (эта характеристика Пушкина пародийно освещает длинные «ученые» речи Тарквиния) и ответы (у Пушкина — действием) героини; решительный жест героя (у Пушкина — возможность жеста: «коснуться хочет одеяла», действие «нулевое»); победа (антипобеда, посрамление) героя; бегство и проклятия его; описание того, как герои и служанка-наперсница «проводят остальную ночь» (у Пушкина — нулевое: «воображайте, воля ваша, Я не намерен вам помочь»); утро, прибытие мужа; рассказ героини «всему соседству» о ночном происшествии; поведение мужа: у Пушкина оно дано как параллель к поведению Брута, с той разницей, что муж Натальи

Павловны намеревается совершить поступок («Он говорил... что если так, то графа он визжать заставит; что псами он его затравит»), но не совершает его: речи «трибуна» охоты остаются без последствий; заключает обе поэмы мораль (ложный вывод пушкинской повести еще раз отсылает нас к истории: «...в наши времена Супругу верная жена, Друзья мои, совсем не диво»). Пародируя ход поэмы Шекспира, Пушкин аннулирует шекспировскую символику. Если в «Лукреции» все приметы быта и бытия нагружены значением, повернуты к читателю символической стороной, то Пушкин, воспроизводя те же детали (огонь, тьма ночи, скрипение пола, «поведение» двери, халат, заменивший боевой плащ, даже сравнение героя с хищным зверем), возвращает их в быт, все они ничего «не значат», они просто «существуют».

Шекспировская оппозиция Добро — Зло не только снимается Пушкиным, но и заменяется романтической оппозицией Город — Деревня. О романтическом плане «Нулина» мы уже говорили. Сейчас указанная оппозиция интересует нас именно в связи с заменой одних знаков на другие. В этом смысле следует подчеркнуть описание естественной, «прямо женской» красоты Натальи Павловны, бытовую и «руссоистскую» трактовку ее румянца («Лица румянец деревенский: Здоровье краше всех румян»), в то время как румянец Лукреции (о нем много говорит Шекспир) — знак добродетели героини.

«Руссоистская» оппозиция многократно создается и уничтожается, чтобы быть заново пародийно восстановленной. Она возникает в самом общем виде в противопоставлении Парижа и русской деревни: быт графа несет на себе печать моды («Щипцы с пружиною, будильник», Вальтер Скотт и т. д.), быт Натальи Павловны — печать деревенской жизни. Затем патриархальность героини снимается («не в отеческом законе она воспитана была») рассказом о ее воспитании, чтении, описанием «убора», кокетливости, а цивилизованность «нашего» героя — его простодушием.

Все названные планы, взаимодействуя, создают неожиданные смысловые эффекты. На фоне «Лукреции» высвечивается ничтожность Нулина и обыкновенность Натальи Павловны. Но и героиня Шекспира проитрывает рядом с Натальей Павловной в естественности, то есть романтической, «истинной» добродетели. Характеристика речей Нулина оборачивается критикой риторического

книжного стиля речей Тарквиния и Лукреции, а верный и действенный ответ Натальи Павловны «компрометирует» героиню Шекспира. Образ Натальи Павловны восстанавливается как образ истинной добродетели, и тогда делается понятным поведение шпица: он — часть Природы (как у Шекспира — огонь, ветер, предметы быта) и справедливо вступает за героиню, прекрасную своей естественностью. Само кокетство ее в этом контексте становится знаком добродетели.

Таким образом, в «Графе Нулине» создается сложная семантическая структура, каждый элемент которой может пародийно трактоваться. При этом семантика его либо снимается низведением «вещи» в быт, либо невиданно усложняется, «огоньки» смысла перебегают с необычной скоростью, текст становится беспредельно многозначным, что в конечном итоге уничтожает семантику, оставляя в сознании читателя лишь факты, а не трактовку их. Сюжет низводится до уровня «анекдота» с его установкой на эмпирическую «правду».

Внимание к анекдоту как к странному, но реальному происшествию характерно для «истинного романтизма» Пушкина (как и вообще для романтизма)²⁰. Возможно, этот интерес был в какой-то мере спровоцирован странной судьбой рассмотренной нами поэмы, о чем и рассказал Пушкин в приведенной заметке о «Графе Нулине».

Как давно уже замечено исследователями, она «обрывается на несколько загадочной фразе: «Бывают странные сближения». Ю. М. Лотман, показав, что сама эта фраза — «реминисценция из одного из писем Л. Стерна», связал «постоянный интерес Пушкина к приметам с повторяемостью сцеплений «мелких» и «великих» событий», замеченной Плутархом, Стерном, Байроном²¹.

Объясняя смысл заметки, исследователи обычно обращаются к историческим размышлениям Пушкина. Но нас интересует сейчас именно этот добавочный смысл, который Случай (о котором так много рассуждает шекспировская Лукреция) вписал в поэму. Изложить его можно следующим образом: 13 и 14 декабря 1825 г. Пушкин пишет поэму о том, как новому Тарквинию не удалось обесчестить новую Лукрецию, а в это время в

²⁰ См. в связи с этим: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 454 и др.

²¹ Лотман Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии, 1974. Л., 1977, с. 89—90.

Петербурге новым Брутам не удается изгнать русского царя, Россия не стала республикой и т. д. Этот «нечаянный» содержательный план повести прекрасно вписывается в структуру поэмы.

Тяготение к анекдоту и установка на «правду», как и дальнейшая эволюция романтической сюжетной схемы, особенно значимы в структуре повестей «Домик в Коломне» и «Медный всадник».

В них противопоставляется Петербург — символ европейской культуры и новой русской государственности — и чужой, неведомый свету мир, находящийся рядом и даже в самом Петербурге.

В «Домике в Коломне» структура анекдота создается разрушением романтического единства автора с героем и читателем, демонстративным разрывом с ними. Читатель здесь — представитель «толпы», ибо он не имеет ничего общего с образом друга, ненадолго появляющимся в поэме (строфы X—XI). Он назван: «один знакомый», «товарищ». С ним вдвоем автор смотрит «косо» на высокий дом, появившийся на месте лачужки Параши, «товарищу» понятна грусть и озлобленность автора. Но читателю, лишённому доверия поэта, непонятно, какие мысли держит автор «на привязи», какую «змею» «усыпляет» он в своем сердце:

Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость:
Оставим это, — сделайте мне милость!

«Странные сны», приходящие «на ум, когда бредем Одни или с товарищем вдвоем», могли бы составить лирическое содержание повести. Автор дает понять, что у него есть лирический повод вспомнить «о старушке, о невесте», есть какая-то не объясненная читателю близость к миру героини. Но «нам» сообщают об этом ровно настолько, чтобы мы поняли, что в тексте нет главного, что он как бы не рассчитан на коммуникацию и в конечном итоге эквивалентен молчанию. Автор со своей музой

(Усядся муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!)

готовы надеть любую маску, засыпать читателя шутками, лишь бы не проговориться. Возникает парадоксальная ситуация текст создан, образ читателя тоже, но смысл сказанного читателю не адресован. Сюжет совершенно демифологизируется (он рассказан «просто так»,

чтобы еще раз подразнить читателя), смысл его известен только автору (его мог бы знать «один знакомый», но текст написан *не для него*).

Сюжет «Медного всадника» строится по принципу «странного сближения», то есть хотя и случайной, но удивительной, напрашивающейся на объяснение связи вещей. Во время наводнения, погубившего Парашу, Евгений случайно оказался на «площади Петровой» один на один с Медным всадником. В помутненном сознании Евгения, как видно, осталась память лишь о самых ярких деталях катастрофы: вое ветра и Невы, всаднике, доме, которого он не нашел и продолжает искать (а найдя — тот или другой, не важно — умирает, может быть, до конца осознав свою потерю). В момент, когда «прояснились в нем страшно мысли», «странное сближение» закрепляется в сознании Евгения как смысл. Оно истолковано, но трактовка принадлежит безумию.

Возникает целая система двусмысленностей. Прозаическое «Предисловие» уведомляет: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине». Впрямую под «происшествием» подразумевается наводнение. Но ответ «истины» ложится и на другие эпизоды поэмы, и читатель невольно гадает, насколько «истинно» могла быть гибель семейства, жившего на берегу залива, сумасшествие человека, внезапно потерявшего все, чем он жил, жест безумца, сулящего статуе близкую расплату, двигающаяся статуя.

Читатель получает право на символическое истолкование всего текста: ведь автора явно поразил бред Евгения, сблизившего гибель Парашы и деятельность «строителя чудотворного». Следуя за мыслью героя, автор разглядывает статую Петра и его город, картину наводнения, подробности которого «заимствованы из тогдашних журналов». Рассказчик — не мистик, но он не может не удивляться странным совпадениям в судьбе бедного чиновника. К тому же само безумие Евгения, включенное в литературный ряд (а «Медный всадник», будучи «петербургской повестью», то есть как бы обработкой легенд, слухов, ходивших после наводнения, остается поэтическим произведением), делает каждое движение героя многозначительным: безумец у сентименталистов, у романтиков, у Шекспира, на которого ориентировался романтизм, — носитель парадоксальной высшей правды.

Но безумец в реальной жизни, к которой подчеркнуто обращен текст (и не одним только «Предисловием»), — безответственное существо, «правда» которого не может быть обязательной. И тогда поэма становится описанием странного случая, поразившего воображение автора, не забывающего, однако, о том, что это «просто» случай. Читатель получает право вслед за автором как угодно широко осмыслять текст, главным признаком которого становится возможность самых разнообразных трактовок при необязательности любой из них, а в сюжете равные права получают мифологизирующая и демифологизирующая тенденции.

«Странное сближение» организует и один из частных смыслов «Медного всадника»: бунт Евгения можно рассматривать как своего рода предсказание событий 14 декабря 1825 г. Действительность и искусство вместе образуют цепочку событий; петербургское наводнение осенью 1824 г.; бунт Евгения; его странные слова, предсказывающие какое-то близкое и прозаичное событие (в словоупотреблении Пушкина «ужо» означает упреку близкого наказания, скорой расправы). Создается возможность для парадоксальных выходов в действительность изнутри поэмы: слова Евгения — «пророчество» о 14 декабря, судьба Евгения — «пророчество» о трагическом итоге восстания. Такое «сближение» делает понятными варианты заключительных строк «Вступления»:

Друзья печальные, для вас...

И будь оно, друзья, для вас
Вечерний, страшный лишь рассказ,
А не зловещее преданье...

Пушкин видит возможность символического осмысления сюжета и подчеркивает необязательность его.

Что касается эволюции романтической сюжетной парадигмы в «Медном всаднике», то мысль о противопоставлении двух миров, представленных Петром и Евгением, не требует доказательств, а рассмотрение трактовок этой оппозиции может составить целую книгу. Обратим внимание лишь на одно обстоятельство: на протяжении всей истории изучения «Медного всадника» исследователи были склонны обвинять Евгения в «ничтожестве» (особенно Евгения первой части, до катастрофы и «бунта») и отказывать этому образу в лиризме.

«В герое «Кавказского пленника» с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто бы согласился узнать себя в Евгении «Медного всадника?»»²². А. А. Ахматова не случайно сравнивает Евгения именно с Пленником; в «Медном всаднике» восстанавливается романтическое единство — «автор — герой — читатель». Оно стало интимнее и глубже; в него не приглашается любопытствующая толпа, но оно есть и скромно обозначено в конце «Вступления»:

...друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Этим единством не исчерпывается лиризм «Медного всадника», значение его локально, но при чтении поэмы следует видеть, что Евгению Пушкин отдал свои интимные философские переживания. Именно в ночных думках героя развивается тема дома, семьи, патриархальной смерти — тема чрезвычайно важная для лирики Пушкина 1830-х годов. Присутствие этой темы в «петербургской повести» подтверждается «рифмой» ситуаций: мечты Евгения заканчиваются мыслью о жизни после смерти (в памяти потомков):

«...И внуки нас похоронят».

А судьба Евгения заканчивается бесприютной смертью, безвестной могилой на пустынном острове:

И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

«Похоронный» конец «Медного всадника» напрямую реализует «известную примету» русских песен, о которых Пушкин писал в «Домике в Коломне».

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика и первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!²³
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.

²² А х м а т о в а Анна. Стихи и проза. — Л., 1976, с. 525.

²³ Исследователи видят здесь отсылку к Радищеву. См.: Орлов В. Радищев и русская литература. 2-е изд. Л., 1952, с. 175.

«Известная примета» дважды находит выражение в «Медном всаднике», который начинается здравицей в честь Петербурга, но уже в конце «Вступления» одическая интонация неожиданно ломается, падая вниз:

Была печальная пора,
Об ней свежо воспоминанье

Следует отметить, что лиризм тесно замыкает «Медный всадник» и «Домик в Коломне» в «магический круг», обнаруживая их зеркальное подобие, пародийные (в смысле Ю. Н. Тынянова) планы обращенных друг к другу структур, заполняя семантические «пустоты» и создавая новые. Впрочем, все это выходит за круг проблем, связанных с вопросом о сюжете.

Интерес к факту, анекдоту и в связи с этим к быту принципиален для Пушкина — поэта «истинного романтизма». Его термин «поэзия действительности» определяет отношение к реальному как к необычайному, неожиданному, странному, а значит, не укладывающемуся в ту или иную культурную схему, не зафиксированному в той или иной системе осмысления действительности. Это позволяет высвободить явление из «знаковости», дать ему возможность «быть», выразить «понимание» его. С. С. Аверинцев пишет о том, что в гуманитарных науках «понимание есть понимание особого рода, которое по самой своей сути должно быть тождественно непониманию»: «Даже в жизни мы не совсем можем понять чужую жизнь, если не почувствуем, что она обращается к нам из глубин пребывания внутри себя: человек может быть нашим собеседником лишь постольку, поскольку его свойство быть кроме всего прочего еще и нашим собеседником для него необязательно, — он выходит к нам из закрытой для нас собственной жизни, приоткрывая ее, и только наличие последней делает возможным сам «выход»²⁴. Все это особенно справедливо по отношению к искусству, ибо даже символическое изображение мы ощущаем как художественное постольку, поскольку оно «обращается к нам из глубин пребывания внутри себя». Мы пытались рассмотреть, каким образом организуется

²⁴ Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики — В кн. Древнерусское искусство. Зарубежные связи М., 1975.

в текстах Пушкина «запланированное» «непонимание— удивление», каким образом полисемантичесность становится условием для асемантической, как сопоставление текстов Пушкина с произведениями, на которые они ориентированы, создает в тексте, с одной стороны, увеличение «смысла», а с другой — «воздух», которым живет вещь.

Что касается «понимания» стихотворных повестей, то в сознании читателей они очень быстро этот «воздух» утратили. «В силу определенных глубинных психологических установок, связанных с первичными механизмами мифологизации окружающей действительности, — объясняет И. И. Ревзин, — любому воспринимаемому объекту, а тем более совокупности объектов может быть приписан характер знака, то есть передатчика определенной информации, существенной для человека»²⁵. Современники, как известно, не оценили новых художественных идей в творчестве Пушкина 1830-х гг. Ближайшие наследники почувствовали обаяние стиля шуточных стихотворных повестей («По количеству вызванных раздражений «Домик в Коломне» может сравниться только с «Кавказским пленником»...»²⁶) и глубину «Медного всадника», но осмыслили их в контексте своей эпохи: «Эта система удовлетворяла потребности «натуральной школы» в социальном обновлении материала...»²⁷. Стихотворные повести вписались в новую жесткую семантическую систему, и только общий смысл «Медного всадника» на протяжении всей истории его изучения продолжал ощущаться как непонятный и «загадочный».

²⁵ Ревзин И. И. Субъективная позиция исследователя в семантике. — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971, с. 334.

²⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. — М—Л., 1961, с. 403.

²⁷ Там же.



Ремарка и сюжет

(К истолкованию «Моцарта и Сальери»)

Семидесятые годы нашего века в пушкиноведении ознаменовались особо пристальным вниманием к «Моцарту и Сальери»¹. Драма как будто вдруг необычайно повысила свою излучающую активность. Нет недостатка в глубоких истолкованиях, значительно обогащающих наше понимание пьесы и неизбежно ставящих перед нами все новые и новые проблемы. С одной стороны, все более укрепляется убеждение в «диалогичности» «Моцарта и Сальери». Так, Е. А. Маймин справедливо отмечает: «В трагедии Пушкина не один, а два равноценных, независимых и полноценных голоса: голос Моцарта и голос Сальери. (...) При этом у Пушкина нет только правых и виноватых, в его трагедии неоднозначная и неодноликая правда»².

С другой стороны, заметно обозначилось иное направление интерпретаций, которое фактически исключает «диалогический» подход, так как Сальери видится фигурой довольно мелкой и пошлой.

Если свести характеристики такого рода в некую парадигму, то мы увидим в Сальери композитора, прошед-

¹ Назовем здесь лишь несколько специальных работ: Рецеттер В. «Я шел к тебе...» — Вопросы литературы, 1970, № 9; Гранин Д. Священный дар. — Новый мир, 1971, № 11; Билин-кис Я. Продолжая размышления о «Моцарте и Сальери». — Вопросы литературы, 1972, № 4; Гаспаров В. М. «Ты, Моцарт, недо-стоин сам себя» — Временник Пушкинской комиссии, 1974, Л., 1977; Вольперт Л. И. Бомарше в трагедии «Моцарт и Сальери». — Изв. АН СССР, СЛЯ, т. 36, 1977, № 3; Бонди С. «Моцарт и Сальери». — Лит. учеба, 1978, № 2, и др.

² Маймин Е. А. Полифонический роман Достоевского и пуш-кинская трагедия. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976, с. 313.

шего «путь таланта к посредственности», благодаря чему «отныне он скопец, завистник, потенциальный убийца». Он «человек толпы, агент черни, он подвластен ее логике. (...) Происходит столкновение не Моцарта и Сальери, а Моцарта и черни, гения и толпы»³. «Сальери мелькает прямо на глазах»⁴, «из Мстителя во имя Справедливости, из Борца против Провидения... превратился в элементарного злодея»⁵. В результате Сальери оказывается всего лишь исполнителем преступления, которое как бы внушено ему чужой волей, враждебной гению социальной силой.

Разумеется, в подобных истолкованиях есть свое право и логика; они вполне вписываются в контур возможных интерпретаций пьесы. Однако, как нам представляется, Даниил Гранин гораздо более точен, когда пишет, что Сальери «напрасно... превратили в некий символ посредственности. Моцарт — гений, Сальери — посредственность, и вся трагедия — это столкновение гения с посредственностью. Если Сальери — посредственность, в чем же его трагедия? Тогда все становится уголовной историей одного убийства»⁶. Какие же, прибавим и мы, могут возникнуть «диалог» или «полифония», если одну сторону представляет хотя и гений, но чрезвычайно «наивный», «доверчивый и беззащитный человек» (это сжатая парадигма Моцарта в традиционном понимании), а другую — низменный предатель, заговорщик и палач? Где масштабность героя и даже обоих героев, где грандиозность фанатизма, так сильно ощущаемая в Сальери? И где, наконец, как писал о нем еще В. Г. Белинский, «своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине»?⁷ Любой непредубежденный читатель довольно быстро обнаруживает важное свойство пушкинской драмы: коварный убийца почему-то не вызывает у него ужаса, омерзения и презрения — и это не случайно!

³ Рассадин Ст. Драматург Пушкин. Поэтика, идеи, эволюция. — М., 1977, с. 112, 114, 126.

⁴ Устюжанин Д. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. — М., 1974, с. 63.

⁵ Винокуров Е. Заметки о Пушкине — Вопросы литературы, 1974, № 1, с. 235.

⁶ Гранин Д. Указ. соч., с. 185.

⁷ Белинский В. Г. Собр. соч. В 3-х т. — М., 1948. — Т. 3, с. 619.

Конфронтация героев Пушкина происходит не столько на эмпирическом, историческом, социальном, психологическом уровнях, хотя и на них тоже, сколько на уровне онтологическом. В этом случае, разумеется, сложные социальные опосредования, при которых Сальери делается ипрушкой в руках толпы, уже не могут иметь места. Подобные интерпретации лежат ближе к фабульной поверхности, хотя сами по себе достаточно глубоки. Пушкину, вероятно, хотелось создать поэтическую модель человеческих отношений, взятых в простейшем элементе — связи двух, *одного* и *другого* (друга). Два контрастных характера, два выдающихся композитора, имеющие реальных прототипов, понадобились Пушкину не для показа сложнейшей психологической коллизии, основанной на зависти (зависть — лишь отправная точка, мотивировка Сальери для самого себя; и поэтому, вероятно, Пушкин снимает заглавие «Зависть»). Перед нами трагический конфликт двух непримиримостей, двух несовместимостей — двух личностей самого крупного масштаба на пределе их творческой экзистенции. Они неслипьяны, но и неразрывны, и это подчеркнуто в окончательном заглавии: «Моцарт и Сальери» — заглавии того же антиномического типа, как заглавия всех остальных трех драм. В этом случае оба героя должны быть внутренне свободны и свободно проектировать свою судьбу. И для их неразрешимого конфликта дружбы-вражды и любовно-соперничества необходимо, чтобы они были равнодостоинны в самой глубинной основе их существа⁸. Наконец, сама драматическая в смысле жанра природа «Моцарта и Сальери» также настоятельно требует сшибки двух сторон в их абсолютности, иначе не Сальери, а сам конфликт пьесы будет мельчать на глазах.

В предлагаемый разбор мы хотели бы ввести новый фактор, который позволит по-иному осветить действия персонажей пьесы и мотивировки этих действий. Обратимся к моменту свершения Сальери своего рокового по-

⁸ Примером того, что получается, когда партнеры не приравниваются друг к другу в своих личностных масштабах, может служить стихотворение Ю. Воронина «Моцарт» (Поэзия-76).

Моцарту показалось, что Сальери что-то сделал с его бокалом, но он выпил, боясь оскорбить дружбу. У Сальери «пятна по лицу, смятенный взгляд», он наливал вино «дрожащею рукою», «смотрел и думал невпопад» (?). Убийство, описанное на столь бытовом уровне, попутно убило и поэтичность, и поэтическую мысль.

ступка — отравлению Моцарта. Можно ли конкретно представить себе, как он это делает? Иначе говоря, *как Сальери «бросает яд в стакан Моцарта»?* Разумеется, украдкой, так, чтобы Моцарт не увидел, — думают обычно. Но ведь в пьесе это ниоткуда не следует, кроме стереотипной установки читателя, что отравители действуют тайно. Нельзя ли предположить, что перед нами не замаскированное злодейство, а откровенно демонстративный, открытый акт, что яд брошен в стакан прямо на глазах Моцарта?⁹

Разумеется, мы не собираемся ни утверждать, ни доказывать, что именно так написал Пушкин, что только так, а не иначе было в пьесе на самом деле. Мы выводим рабочую гипотезу, предназначенную для смещения известных читательских предубеждений и для пересмотра некоторых неназываемых предварительных условий, при которых все происходящее в драме получает буквальный смысл¹⁰. Наши ценностные ориентации и суждения о мире, направленные неявными стереотипами прежде бывших состояний сознания, в значительной степени клишированы. Эти духовные клише играют доминирующую роль в семантических интерпретациях художественных произведений, они диктуют смысл, который мы приписываем и вычитываем. Клише необходимы: они объединяют нас и конструируют картину мира. Но порой необходимо все-таки выходить из автоматизмов типа «лошади кушают овес» и «отравители действуют тайно». Традиционное прочтение произведения от этого нередко взрывается. Таким образом вводятся дополнительные основания для повышения семантической неопределенности, которая есть необходимое условие художественности.

В литературной науке довольно прочно установлены пути, по которым шел Пушкин для организации поэтической неопределенности, или, иначе говоря, «феномена непонимания»¹¹. Один из испытанных приемов — создание смысловой неясности в кульминационный момент развития действия. Это хорошо видно в кульминации «Моцар-

⁹ Такое понимание кульминации предложено ленинградским режиссером Н. В. Беляком.

¹⁰ В лингвистике в этом плане употребляется термин «*пресуппозиция*».

¹¹ «Он, очевидно, должен сознательно допускаться и «планироваться» как в науке, так и в способе жизни художественных произведений» (Мамардашвили М. Обязательность формы. — Вопросы литературы, 1976, № 11, с. 79).

та и Сальери», и мы попробуем взглянуть на сцену отравления свободно и без предубеждений.

По справедливому замечанию С. М. Бонди, «Пушкин (как и Шекспир) не любил вводить в свои пьесы длинные объяснительные ремарки»¹², и, кроме того, как писал С. В. Шервинский, отличался «свободным отношением к вспомогательному аппарату драм»¹³. Это обстоятельство весьма способствовало нарастанию неопределенности, углубляло «бездну пространства» каждого слова, о которой писал Н. В. Гоголь; а как это осуществляется, хорошо видно из анализа заключительной ремарки «Бориса Годунова», предпринятого М. П. Алексеевым¹⁴.

Итак, мы обычно исходим как бы из аксиомы, что Сальери отравляет Моцарта, коварно всыпая яд в стакан ничего не подозревавшего друга (в дальнейшем будем называть это понимание «традиционной версией»). Большинство истолкований драмы, понимание конфликта, сюжета, характеров, проблематики и поэтики непроизвольно опирается на традиционную версию, которая представляется безусловной и само собой разумеющейся. Однако эта основная действующая предпосылка, из которой мы эксплицируем все остальное, при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не безусловной¹⁵. Взглянем еще раз на интересующую нас сцену:

Моцарт

Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

¹² Бонди С. М. О драмах Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Драматические произведения. Л., 1968, с. 7.

¹³ Шервинский С. В. О ремарках в «Борисе Годунове». — Изв. АН СССР, СЛЯ, 1971, № 1, с. 69.

¹⁴ Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует». — В его кн.: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.

¹⁵ При этом мы не собираемся обесценивать многие истолкования, основанные на традиционной версии, такие, например, когда Моцарт, по С. Н. Булгакову, «в своей непосредственности, ...слышит, что происходит в Сальери», знает благодаря своему тайноведению, что яд брошен, не замечая бросающей руки (см.: Булгаков С. «Моцарт и Сальери». — В кн.: Тихие думы. Из статей 1911—1915 гг. М., 1918, с. 70).

Моцарт
Он же гений,
Как ты да я А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?
Сальери
Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта).

Ну, пей же.
Моцарт
За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет).
Сальери
Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?
Моцарт
(Бросает салфетку на стол.)
Довольно, сыт я

(Идет к фортепьяно.)
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.
(Играет.)¹⁶

Попробуем, по совету С. М. Бонди, дополнить «воображением скупые ремарки поэта»¹⁷. Мы узнаем, что яд не «опущен», не «всыпан», а именно «брошен», то есть, видимо, произведен достаточно резкий и быстрый жест¹⁸. К тому же в нем чувствуется — и, скорее всего, прошло в творящем сознании Пушкина — нечто вроде вызова, сделанного Сальери, так как чуть позже Моцарт отвечает ему на этот жест («бросает салфетку на стол»), как бы подтверждая, что вызов принят. Слова же Моцарта, произнесенные вслед за жестом, «Довольно, сыт я»¹⁹ вводят убийственный для Сальери контрпоступок — исполнение реквиема. Налицо остродраматическое столкновение двух друзей, внешнюю сторону которого Пушкин легко мог бы смягчить, введя в ремарку о бросании яда слова «незаметно» или «украдкой», или еще как-нибудь. Но, очевидно, поэт этим пренебрег — почему?

¹⁶ Текст драмы цитируется по кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1935.

¹⁷ Бонди С. М. Указ. соч., с. 8.

¹⁸ В «Словаре языка Пушкина» какие-либо особые коннотаты к слову «бросать» отсутствуют. Возможна калька с французского.

¹⁹ Любопытно, что реплика «Довольно, сыт я» является лексико-звуковой автореминисценцией слов самозванца «Довольно, стыдно...», отмечающих резкий поворот в его отношениях с Мариной.

Наиболее простой ответ заключается в том, что Пушкин никогда не детализирует в ремарке действий и поступков своих персонажей. Действительно, большинство ремарок в пределах драматического цикла исключительно лаконично, а в тех случаях, когда поведение персонажа зафиксировано в чьих-нибудь словах, ремарки и вообще отсутствуют. «Поет», «встает», «стучат» — вот характернейшие примеры. Однако на фоне правила вырисовываются весьма характерные исключения, и в каждой из четырех драм легко заметить одну-две ремарки, в которых есть подробности и пояснения: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею»; «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость»; «Статуя кивает головой в знак согласия»; «Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает». Здесь для нас особенно интересны две последние ремарки из «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря», в которых имеются не обязательные, с точки зрения лаконизма, пояснения. Статуе Командора достаточно было бы просто кивнуть головой, и «в знак согласия» в пушкинской поэтике ремарок кажется избыточностью. Зато «поспешность» Альбера, с которой он поднимает перчатку, брошенную ему отцом, есть мгновенный и блистательный психологический штрих, свидетельствующий об умении Пушкина, когда ему это нужно, добиваться ясности и точности минимальными средствами. Кстати, кульминации «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» могут быть сопоставлены по общему в них мотиву вызова на поединок, который оказывается тождественным самому поединку, и по опоясанности эпизода мотивом «бросания» в ремарках. (В «Скупом рыцаре» сначала «Альбер бросается в комнату», а чуть позже барон *бросает* перчатку). Сопоставление двух ремарочных «колец» лишний раз дает понять, что в ремарке «Бросает яд в стакан Моцарта» не хватает поясняющего слова и что это слово опущено поэтически преднамеренно, так как его отсутствием организовано обязательное в искусстве читательское непонимание.

Укажем еще на одно умолчание в ремарке, принадлежащей к этому же типу. В развязке «Каменного гостя» читаем: «Входит статуя Командора. Дона Анна падает». Что значит падение Анны? Упала ли она замертво — этого слова как раз не хватает для ясности — или же это повторный обморок, уже приключившийся с ней незадол-

го перед развязкой, после того как Дон Гуан назвал свое настоящее имя? Смерть или обморок Доны Анны приводят к совершенно различным истолкованиям как прихода Командора, так и всей драмы в целом. Однако сам Пушкин оставляет эпизод непроясненным. В одной из прежних работ нами была сделана попытка истолковать эту ремарку через расположение трех «падений» героини «Каменного гостя» в порядке возрастающего значения²⁰. Во время дуэли Дон Гуана с Дон Карлосом «Лаура кидается на постелю», затем Дونا Анна падает в обморок и, значит, следующий раз падает замертво. Если допустить здесь, что Пушкин применил тип градации, называемый климаксом, то «Каменный гость» заканчивается гибелью героя и героини. Эти соображения можно подкрепить словами Командора: «Брось ее, все конечно...» (то есть оставь ее; она умерла). Но их можно понять и по-другому: оставь ее, в этой ситуации уже ничто не имеет значения, все с тобой конечно. Так что не помогают и ухищрения интерпретации. Интуитивно схватывается громадная информация, но дискурсивно сформулировать ее не удастся.

То же самое относится и к ремарке «Бросает яд в стакан Моцарта», причем мы говорим не столько о смысловой, сколько, в первую очередь, о событийной неопределенности. Именно поэтому мы и получаем право говорить о возможности открытого отравления, демонстративного бросания яда в стакан прямо на глазах Моцарта. Естественно, что в случае неопределенности нельзя привлечь никаких конкретных доказательств в пользу принятой нами версии, но зато можно вывести из нее иную картину событий и, следовательно, иные идеи. Важнейшим аргументом в пользу новой гипотезы является неимоверное расширение, обогащение и обновление смысла драмы Пушкина. При этом интерпретация с открытым отравлением не осуществляет никакого исследовательского произвола, но совершенно свободно вписывается в пушкинский текст, внутренне перестраивая и переакцентируя его и в то же время оставляя его таким же, если не более психологически достоверным. Теперь сцена отравления Моцарта перестает быть замаскированной и предательской расправой с беззащитным и до-

²⁰ Чумаков Ю. Н. Дон-Жуан Пушкина — В сб.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975.

верчивым человеком, превращаясь в острейший и рискованный психологический поединок, в котором герои, одержимые демоническим вдохновением, бросают дерзкий вызов друг другу и судьбе. Здесь очень важно, что оба друга-врага вступают в борьбу на равных основаниях, чем заодно выполняется и закон драматургической сценичности, предполагающий откровенное схлестывание двух волей, открытую трагическую игру, характерную для всех четырех пьес цикла. Не происходит ли у нас в традиционной версии невольной экстраполяции более поздней манеры изображения глубокого подтекста, строящегося от бытового уровня?

В новой версии Сальери уже не выглядит только рассудочным доктринером, холодным и расчетливым логиком, как его нередко представляют. Конечно, в нем сколько угодно рационализма, но не случайно еще Адриану Пиотровскому в постановке более чем сорокалетней давности не хватало у Сальери «вдохновения, порою как бы демонического»²¹. Для большинства современных исследователей страстность Сальери самоочевидна. Так, О. Фельдман, говоря о «Моцарте и Сальери» и вообще обо всем цикле, отмечает «поведение героев, охваченных пламенем страстей, в которых осознанное неотделимо от безотчетного»²². Разумеется, это относится и к Моцарту, каким бы простодушным и ребячливым он ни казался. Его демоническое «происхождение» отмечал уже Гете, и вполне возможно, что этот аспект был для Пушкина не таким уж неожиданным²³. В то же время демонизм обоих героев вовсе не делает их похожими. Любая общая черта лишь более высвечивает их непохожесть и несовместимость.

В Сальери ощутим явный зазор между вязкими и тщательными умозрительными построениями и буйным клочкотанием страстей, которые того и гляди взорвут (и в конце концов взрывают) его рассудочное сооружение. Моцарт, напротив, живет без всякого внутреннего зазора; его органическое существование даже в момент острейшего кризиса выявляется свободно, легко и прихот-

²¹ Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь. — Л., 1969, с. 447.

²² Фельдман О. Судьба драматургии Пушкина: «Борис Годунов». «Маленькие трагедии». — М., 1974, с. 160.

²³ См.: Альтман М. С. Литературные параллели. — В сб.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 39.

ливо. Г. А. Гуковский, опираясь на мысль Б. Я. Бухштаба, противопоставляет Сальери и Моцарта как художников классицизма и романтизма. По его мнению, в «Моцарте и Сальери» речь идет не столько о психологическом конфликте, сколько «о трагическом столкновении двух эстетических типов, двух художественных культур, за которыми стоят и две системы культуры вообще»²⁴. Все это справедливо, но за историко-культурным уровнем конфликт драмы просматривается и на онтологическом метауровне, где Моцарт и Сальери соотносятся как два духовно-творческих типа, дополняющих и отрицающих друг друга, утверждающих и ликвидирующих самих себя.

В стихотворении «Поэт» (1827) Пушкин показывает лишь половину многократно повторяющегося духовно-творческого цикла, завершая его в высшей точке. Но истинный художник не остается навсегда «на берегах пустынных волн», а снова возвращается к «заботам суетного света», унося с собой опыт пребывания в «широкошумных дубровах» гармонии. Творческий результат в значительной степени зависит от легкой и уверенной непринужденности, с которой преодолевается сопротивление на различных отрезках круга. Пушкинский Моцарт таков, что мы чувствуем его естественную незааносчивость в любой момент жизни, от игры на полу с ребенком до записи двух-трех музыкальных мыслей, пришедших в голову. Его томит бессонница, за ним день и ночь гонится черный человек, но даже и в этих случаях его состояние всегда непосредственно и целостно. Моцарту дано свободно и ровно подниматься и опускаться по ступеням творческого процесса, не задерживаясь на границе эмпирического и абсолютного мира. Сальери совсем не таков. Его вдохновение пробивается к творческим высотам неровно и затрудненно. Отталкиваясь от эмпирической поверхности, он застревает надолго у входа в область метафизической свободы, увязая в тенетах собственных рефлексий, борясь с неодолимой силой притяжения чувственных страстей. Не без иронии, но вполне точно он сам причисляет себя к «чадам праха». Надмирная позиция обманывает Сальери, он обольщается ввиду дальнейших духовных перспектив, и это самообольщение пи-

²⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957, с. 306.

тает его гордость, порождая в нем опрометчивое право распоряжаться участью Моцарта. Сальери, конечно, знает истинную цену своему другу. В минуту возбуждения он говорит ему: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я». Но наедине с собой он, преследуя свои цели, аналитически расчленяет аксиоматическую характеристику. С одной стороны, здесь, на земле, Моцарт всегонавсего «гуляка праздный», а с другой — он «некий херувим», который с небес «несколько занес нам песен райских». Умозрительные построения, подогретые муками зависти, ведут к убеждению, что Моцарт и земная жизнь несовместимы. Поэтому лучше, если Моцарт, улетев, не возвратится более из мира недосягаемых гармоний. Но Моцарт не гуляка и не ангел, он один из «счастливец праздных». Как истинному гению, ему «свойственна свобода, непреднамеренность духовного действия, не повиновение никаким предвзятым предписаниям»²⁵. Фактически Моцарт всегда в ладу с абсолютными состояниями, настолько в ладу, что не особенно отличает быт от бытия и даже, находясь в суетности, считает себя вправе не «заботиться о нуждах низкой жизни». Такого различения и не прощает ему Сальери.

Все только что сказанное может служить основанием к традиционной версии отравления, но сама возможность онтологического сравнения героев возникла при развертывании новой версии, в которую, продолжая онтологические мотивы, естественно вписывается ипровой момент. Ипра и роковой смертельный поединок — такое отождествление в «Моцарте и Сальери» многим представляется нонсенсом, хотя в общем плане, и в частности применительно к русской истории конца XVIII—начала XIX в., размывание грани между «жизнью» и «игрой» принимается как вполне реальное явление²⁶. Самые разнообразные амплуа, жанры и сюжеты поведения людей в интересующий нас период позволяют утверждать, что сам Пушкин был органически включен в процесс жизненной ипры и что он, подобно своему Моцарту, порою совершенно осознанно разыгрывал различного рода веселье,

²⁵ Гуковский Г. А. Указ соч., с. 308

²⁶ В последние годы об этом много пишет Ю. М. Лотман. См., напр., его ст. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) — В сб.: Литературное наследие декабристов Л., 1975. См. также Турбин В. Пушкин Гоголь Лермонтов. Об изучении литературных жанров М., 1978

рискованные и драматические ситуации²⁷. Жизненная игра включает в себя проектирование человеком различных модусов своего существования в направлении самоорганизации или самоликвидации, включает в себя самосозерцание, как бы взгляд со стороны в момент катастрофических событий, требующих для ориентации в них полной поглощенности действием. Черты прагматической игры, приводящей к непредсказуемым последствиям, отчетливо выступают в сцене решающего столкновения Моцарта и Сальери, в особенности в возможных психологических мотивировках их поступков.

Попробуем хотя бы приблизительно эксплицировать содержание потока сознания, текущего за произносимыми словами персонажей, будь они живыми людьми. Моцарт оживленно напекает мотив из «Тарара» и вдруг неожиданно ошеломляет Сальери вопросом, не отравлял ли кого-то Бомарше. Такое внезапное попадание в сферу тайных замыслов Сальери, замыслов, как мы покажем ниже, не совсем для него проясненных, не может не смутить, и Сальери высокомерной репликой, что Бомарше «слишком был смешон/ Для ремесла такого», компенсирует естественное потрясение. Соглашаясь, что Бомарше не мог отравить, Моцарт меняет мотивировку с низкой на высокую: не потому, что смешон, а потому, что гений. Затем мысль Моцарта проходит еще две ступени: к гениям причисляется он и Сальери, а из этого выводится коронный афоризм о несовместимости гения и злодейства. В глубокой тени этих слов Моцарта маскируется неосознанное стремление отвести от себя предчувствуемую беду, но одновременно ставятся все точки над «и», провоцирующие Сальери на роковой поступок. Отводя провоцировать — в этом есть вызов судьбе, ирония, игра. Представим теперь состояние Сальери в этот момент. С одной стороны, замешательство, что он раскрыт, с другой — узнав, что предчувствие Моцартом смерти, которое проходит через обе сцены, направлено на него, Сальери убеждается, что именно он избран, чтобы «остановить» Моцарта. Замыкание этих противоборствующих мотивов приводит Сальери к импульсивному и дерзкому жесту. Произнеся «Ты думаешь?», он «бросает яд в

²⁷ Несостоявшиеся в начале 1836 г. дуэли Пушкина были истолкованы автором настоящей статьи как «игра со смертью», подготавливающая решающее столкновение. Изложение доклада см.: Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 306—307.

стакан Моцарта» и предлагает ему выпить. Жест мы понимаем как открытый и непредумышленный, содержащий игровой момент.

Психологической подкладкой поступка Сальери может быть следующее: «Ты сказал, что я гений и что гений и злодейство две вещи несовместные. Я согласен, что я гений, но вот я бросаю в стакан яд или разыгрываю тебя, а ты должен, если настаиваешь на своей правоте, выпить его. Если ты выпьешь, ты прав, но прав и я, потому что совершаю не злодейство, а выполняю свою предназначенность, к тому же, может быть, помогая тебе, твоим тайным влечениям. Пей, докажи свою веру!» Все это и есть прямое столкновение, но не такая ситуация, при которой один нападает, а другой не подозревает о нападении. Здесь и порыв демонического вдохновения, азарт без расчета, риск без учета последствий — одним словом, трагическая игра. Моцарт принимает ее условия. Веря и не веря, может быть, содрогаясь от тоски или бравируя возможной опасностью, точно зная самой глубине своего тайноведения, что пьет яд, Моцарт спокойно произносит здравицу другу, славит их союз сыновей гармонии и без малейшего промедления пьет стакан до дна. «Да, я пью, — как бы говорит он, — потому что верю тебе. Ты гений и ты друг, ты не можешь бросить яд, хотя и бросил что-то, не можешь совершить злодейства. Я пренебрегаю необъяснимым коварством, я почему-то чувствую смертельный риск, но я выпью, не показывая тебе своих сомнений. Я верю в свою правоту, готов ее доказать, но неужели ты все-таки убиваешь меня, вынося тем самым себе бесповоротный приговор, исключая себя из гениев?»

Однако вся эта картина может быть несколько смещена, если усилить мотив неявного самоубийства Моцарта, понимаемого как безотчетное стремление к самоуничтожению. Все то, что предшествовало эпизоду в трактире Золотого Льва томление, беспокойство, мрачные видения — могло быть знаком какого-то глубокого внутреннего кризиса, и тогда мысль Сальери о дружеском обеде могла быть внушена рассказом Моцарта о своей пьесе, сочиненной во время бессонницы. Весьма характерно, что после того, как яд принят, Моцарт испытывает чувство облегчения, катарсиса, даже вдохновения. То же о Сальери до ухода Моцарта. Что бывает причиной подобного рода кризисов в жизни художника, сказать

нелепо. Замечено лишь, что «на полпути земного бытия», то есть, по Данту, в возрасте сразу после тридцати пяти лет творческая натура бывает охвачена чувством истерпанности, усталости, конца. Возможно, что это какой-то возрастной перепад, переживание, когда кончается не процесс, а мир. Пройдешь это, и окажется, что сорокалетним снова принадлежит все, но до этого еще надо дожить. Примеров слишком много, чтобы их перечислять, и разве не постигло нечто похожее через шесть лет самого автора «Моцарта и Сальери»?

Версия открытого отравления позволяет под иным углом зрения увидеть некоторые дальнейшие поступки Сальери, которые, в свою очередь, проясняют кое-что в его предшествующем поведении. Так, много восторженных оценок психологического мастерства Пушкина вызвало восклицание Сальери после того, как Моцарт выпил яд:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Традиционная версия, согласно которой Моцарт до самого конца ни о чем не подозревает (инейные предчувствия не в счет), объясняет это действительно великолепное место тем, что после здравницы Моцарта «в душе Сальери возникает нечто похожее на раскаяние; он почти готов удержать, остановить Моцарта. Но уже поздно. Произносящий свой тост от полноты души, Моцарт уже осушил свой бокал до дна. И Сальери страшным усилием воли подавляет свой неосторожный порыв, тут же находя ему наиболее естественное объяснение»...²⁸ Иначе говоря, слова «без меня» поспешно заполняют, мотивируя как попало, пустое место, предназначенное для более содержательного продолжения, может быть, даже признания. Неожиданная, но несостоявшаяся попытка помешать своему последовательно проведенному до этого замыслу трактуется как диалектика души, рефлекс благопристойности, всегда возникающий после того, как зло уже содеяно. Спору нет, это одна из самых тонких идей традиционной версии, но мы посмотрим на реплику Сальери иначе.

«Без меня» в нашем случае получает буквальный смысл. Изысканный психологизм, конечно, утрачивается,

²⁸ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. — М., 1967, с. 626.

Пушкин не был бы Пушкиным, если бы изначально не был причастен к тайнам поэтического ремесла, как любой истинный мастер своего дела. Так, по наблюдению С. С. Аверинцева, «поэтическая техника Софокла... в «Эдипе-царе» тяготеет к игре с колебаниями смысла, когда уже выплывающий многозначительный смысл снова тонет в дальнейших словах, нейтрализуется ими»²⁹. Подобное смысловое мерцание мы видим во второй части монолога Сальери, когда только что принятое решение вдруг теряет свою отчетливость. Мысль Сальери начинает блуждать между двумя противоположными намерениями, которые, правда в конце, парадоксально соединившись, открывают новую перспективу. Композиция всего монолога исключительно стройна, но вторая часть сложнее и напряженнее, так как построена на альтернативе. 26 ее стихов в свою очередь четко делятся на пять частей (по количеству стихов: 2—7—7—5—5). Первая из них вводит главную тему:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою .

Следующие три фрагмента с нарастающим эмоциональным накалом варьируют альтернативу: кому предназначается яд — самому Сальери или его врагу?

И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.

По схеме мысль здесь идет кольцеобразно: мне — врагу — мне, хотя в тексте оба плана взаимопроникают.

Далее пафос самоуничтожения связывается с высшими восторгами жизни:

Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незалпыные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;

²⁹ Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе. — В сб.: Античность и современность. М., 1972, с. 99, примеч.

Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им ..

Около двадцати лет Сальери лелеет мысль о самоубийстве, но не приводит ее в исполнение. В этом нет ни страха, ни кокетства с самим собой; это своеобразный структурный момент жизни, это амплуа, жанр и сюжет, который строится к развязке. Нечто подобное было в реальной жизни с Александром Радищевым³⁰. Альтернатива, мучающая Сальери, растягивает его мысль в разные стороны. После патетического фрагмента следует:

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

Пир с ненавистным постем — ведь это только надо представить, каков характер! Кажется, что, после того как мысль снова ушла от самоубийства в сторону убийства, все так и останется неразрешенным. Но повтор в последнем стихе, замыкающий конец с началом («дар моей Изоры» — «дар Изоры») оказывается вдруг сигналом того, что, дойдя до крайнего предела взаимного напряжения, полюсы мысли Сальери мощно сближаются, прибавляя нечто новое к ранее принятому решению:

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Здесь произошло, как пишет Д. Д. Благой, «объединение в Моцарте и «нового Гайдена» и «злейшего врага»³¹, объединение, которым исследователь мотивирует двойственное отношение Сальери к Моцарту. Мы же выводим отсюда иное: если наш герой нашел и «злейшего врага» и «нового Гайдена» сразу в одном человеке, то теперь тем самым альтернатива решается — можно убить сначала

³⁰ См. ст. Ю. М. Лотмана в кн. Труды по знаковым системам Вып. 8 Тарту, 1977.

³¹ Благой Д. Д. Указ соч., с. 622

его, а потом себя или предложить двойное самоубийство³².

С таким общим, не до конца решенным и практически не разработанным замыслом и приходит Сальери, как нам представляется, ко второй сцене. Моцарт делает непредсказуемые ходы, действие отклоняется от какого бы то ни было плана, и в результате происходит не тайное убийство или двойное самоубийство, а смертный поединок в границах внешнего этикета. Уходит умирать один Моцарт, но все же моральная самоликвидация Сальери совершается раньше, чем закончится драма. Можно даже сказать, что все исполнилось, но исполнилось не так, как было предрешено. В этом есть и историческая, и поэтическая правда. Мог ли Сальери отравить тайно? Конечно! Он это так себе раньше и представлял, что, собственно, и показывает тот же монолог:

...и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я...

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду...

Из отрывков ясно видно, что Сальери не собирался устранивать со своими врагами психологической дуэли. Но из этого не следует, что только коварство могло быть его оружием. Собирался так, а вышло иначе — на этом стоит жизнь. Таковы же законы искусства, и В. Э. Мейерхольд был абсолютно прав, сказав, что «сюжет драмы — это система закономерных неожиданностей»³³. Одну из

³² Во время обсуждения нашего доклада в пушкинском секторе ИРЛИ АН СССР 11 мая 1978 г. В. Э. Вацура заметил, что намерение Сальери совершить самоубийство было для него всегда ясно и что отравление Арбениным Нины в «Маскараде» есть реминисценция из «Моцарта и Сальери»: «Н и н а (отдает пустое блюдечко). Возьми, поставь на стол. Арбенин (берет). Все, все! Ни капли не оставить мне! Жестоко!» Прибавим сюда еще один возможный источник мотива, общий для Пушкина и Лермонтова:

Он, значит, отравился? Ах, злодей,
Все выпил сам, а мне хотя бы каплю!

(Шекспир. Ромео и Джульетта. Пер. Б. Пастернака).

³³ Цит по ст.: Гладков А. Мейерхольд говорит. — Новый мир, 1961, № 8, с. 222.

таких неожиданностей нам и хотелось найти в ремарке Пушкина.

Впрочем, мотив явного отравления и не такая уж неожиданность, какой она кажется на первый взгляд. В творческом сознании Пушкина такой мотив существовал, был воплощен в стихах в том же Болдине за двадцать дней до завершения «Моцарта и Сальери» и, как мы покажем ниже, в связи с драмой. Речь идет о стихотворении «Паж, или Пятнадцатый год». Исследователи видят в нем намеки на какую-то реальную ситуацию, указывают на обращение Пушкина к своим лицейским воспоминаниям. Мы же обратим внимание на то, что задорный и проказливый мальчик влюблен во взрослую даму, которая описана так, что некоторыми своими чертами напоминает... Сальери в его отношении к Моцарту:

Она строга, властолюбива,
Я сам дивлюсь ее уму —
И ужас как она ревнива;
Зато со всеми горделива
И мне доступна одному.
Вечор она мне величаво
Клялась, что если буду вновь
Глядеть налево и направо,
То даст она мне яду; право —
Вот какова ее любовь!

Мотив отравления представлен здесь в совершенно ином наклонении: это возможность, обещание, угроза, в конечном счете шутливая. Но все же имеет значение знание «жертвой» об угрозе и оценка отравления как знака высокой страсти и особой отмеченности. Такая смерть — награда, гордо возвышающая обоих участников ситуации. Ситуация, конечно, мнимая, модальная, более того, она пародийная, развертывающаяся на бытовом, а не на онтологическом уровне. Все же важно отметить само существование мотива отравления, а преобразовать его из одного модуса в другой — дело нетрудное. Что касается того, что пародия возникла до оригинала, то и это бывало у Пушкина здесь же, в Болдине: мотивы «Пробовщика», предшествовавшие сходным мотивам «Каменного гостя», — еще одна «пародия, опередившая оригинал»³⁴.

Но это не все. Стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год» связано с «Моцартом и Сальери» боковыми хо-

³⁴ Рассадин Ст. Драматург Пушкин, с. 235.

дами смысла. Стихотворению предпослан эпиграф «C'est l'âge de Chérubin...» (Это возраст Керубино... — франц.), который связывает облик героя со знаменитым персонажем Бомарше и Моцарта. Керубино как бы становится героем пушкинского стихотворения. Не менее важна «близость образа Керубино человеческому облику Моцарта (а также Бомарше и Пушкина)» Л. И. Вольперт, которой принадлежит цитата, упоминает далее и «знаменитую канцону Керубино», исполняемую слепым скрипачом в «Моцарте и Сальери», прибавляя: «По-французски слово «Керубино» означает также «херувим» («Chérubin»), и в восприятии Сальери образ легкомысленно мальчишки-пажа ассоциируется с этим значением его имени и отбрасывает отблеск на обоих своих «создателей».

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских³⁵.

По этим косвенным ассоциациям стихотворение и драма притягиваются друг к другу, а значит, и мотив открытого отравления получает большую вероятность и значимость.

Взглянем, наконец, на кульминацию «Моцарта и Сальери» с точки зрения сценичности. Вполне возможно, что, идя от традиционной версии, мы невольно отклоняемся от законов сценического воплощения пушкинской драматургии. Так, Я. М. Смоленский, выясняя их, пишет «о быстроте и решительности действия — качествах, диктуемых одновременно логикой психологического импульса и ритмом стиха», иллюстрируя свою мысль как раз моментом бросания яда «Этот миг, подготовленный всем ходом трагедии и решающий ее главный конфликт, служит обычно камнем преткновения для исполнителя»³⁶. Воспользовавшись описанием С. Н. Дурьлина, он показывает, как на этом «камне» споткнулся К. С. Станиславский в известном спектакле МХТ в 1915 году «У Пушкина Сальери говорит».

Вот яд, последний дар моей Изоры
Осьмнадцать лет ношу его с собою

³⁵ Вольперт Л. И. Бомарше в трагедии «Моцарт и Сальери» — Изв. АН СССР, СЛЯ, т. 36, 1977, № 3, с. 248

³⁶ Смоленский Я. М. В союзе звуков, чувств и дум. Еще одно прочтение А. С. Пушкина — М., 1976, с. 189

Речь идет о порошке, который можно носить в перстне, в амулете, мгновенно всыпать его в бокал, где он тотчас растворится. Режиссеру показалось это слишком простым. Сальери вынимал из металлического футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывал его в вине. Возясь с ядом, Сальери имел вид доброго старого аптекаря, приготавливающего лекарство». Я. М. Смоленский резюмирует: «В этом описании поразительно нагляден результат, к которому приводит «прозаическое» решение поэтической драматургии»³⁷. Исходя из стихотворной природы «Моцарта и Сальери», он считает, что действия и приспособления Сальери должны укладываться в стихотворный ритм движения содержания. Это, разумеется, верно. Однако Я. М. Смоленский в актерском решении имеет в виду только традиционную версию «желание.. уничтожить Моцарта Действие — отравление ядом Приспособление должно родиться из обстоятельства яд нужно всыпать в стакан так, чтобы Моцарт не заметил и ничего не заподозрил»³⁸. Все-таки, в конце концов, Я. М. Смоленский, опираясь на размышления К. С. Станиславского после его творческой неудачи с «Моцартом и Сальери», предлагает «в качестве приспособления *лучшее*: слова и стихи Пушкина»³⁹

Мы приходим, таким образом, к тому, что условность стиха и, следовательно, стихотворной драмы не совпадает по типу с условностью прозаической драмы, требует иной системы оправданий и переживаний. Это значит, что стихи могут продиктовать особый смысл того или иного поступка и даже вызвать к сценической жизни совершенно неожиданный поступок, если автором не было ничего специально оговорено. Нельзя ли предположить в таком случае полную правомерность новой версии отравления Моцарта?

Вовсе не случайно, что мысль об открытом бросании яда пришла в голову именно режиссеру. Трудности решения кульминации таковы, что, например, В. Э. Рецеттер в своем принципиально поэтическом спектакле, игранном в Ленинграде в 1978 г. (Моцарт — В. Э. Рецеттер, Сальери — И. И. Краско), просто исключает какой бы то ни было способ бросания яда у исполнителей в

³⁷ Смоленский Я. М. В союзе звуков, чувств и дум. Еще одно прочтение А. С. Пушкина М., 1976, с. 190.

³⁸ Там же, с. 204.

³⁹ Там же

руках даже нет стаканов. Эксплицитно В. Э. Рецетпер придерживается традиционной версии. Играется именно она, но характерно это полное отсутствие «прозаического» реквизита, само интуитивное намерение сыграть отправление поэтически условно и неопределенно, идя вслед за стихотворным текстом Пушкина.

Мы можем теперь подвести некоторые итоги нашего рассмотрения. Наряду с традиционной версией сюжета «Моцарта и Сальери», согласно которой Сальери тайно отравляет ничего не подозревающего Моцарта, вполне корректна и без труда вписывается в текст иная версия: Сальери бросает яд в стакан прямо на глазах Моцарта, совершая дерзкий вызов с неясными последствиями. Как мы старались показать, новая версия вполне соответствует пушкинской поэтике и значительно расширяет смысл трагедии, обогащая его не проявленными ранее сюжетными, психологическими и философскими мотивами. Однако в нашу задачу вовсе не входила отмена традиционной версии и призыв читать и играть «Моцарта и Сальери» не слыханным доселе образом. Мы не стремились ни к сенсации, ни к полемике. Новая версия не имеет и не может иметь прямых и неопровержимых доказательств своей однозначной правильности, но, с другой стороны, она не может быть опровергнута. Что касается традиционной версии, то ее отмена привела бы к утрате больших и важных объемов смысла. Самое главное в нашей интерпретации — это отмена безоговорочной правильности и безусловной единственности версии тайного отравления, которая теперь должна получить статус альтернативы к версии явного отравления. Соответственно этому возможны два режиссерских решения «Моцарта и Сальери» от прежней или от новой версии, которые, впрочем, могут быть сыграны последовательно друг за другом в одном спектакле. Совокупность обеих версий показывает также, что один сюжет может вмещать в себя две фабулы, то есть две равновероятностных цепочки событий, которые пересказываются из одного текста.



О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина

Проблема циклов в творчестве Пушкина уже не однажды привлекала внимание исследователей. В работах Н. В. Измайлова, Б. В. Томашевского, Н. Л. Степанова, Д. Д. Благого, Я. Л. Левкович, Э. В. Слинниной интересно решались многие ее аспекты. Однако некоторые теоретико-литературные и текстологические вопросы проблемы циклов в творчестве А. Пушкина остаются нерешенными и спорными до сих пор. Так, исследователи расходятся в употреблении понятия «цикл», используя его то в метафорическом значении (стихи, объединенные одним адресатом, тематической общностью, анализируются как цикл: любовный цикл, цикл, посвященный лицейским годовщинам), то в терминологическом (циклы «Подражания Корану», «Песни западных славян», «Кавказский цикл» и др.). Среди пушкинистов вызывает споры и вопрос о составе некоторых подборок стихотворений, которые создавались поэтом как цикл. К их числу относятся произведения, созданные Пушкиным в середине 1836 г. Поэт не сформировал цикл окончательно, но последовательность и репертуар стихотворений неполного состава цикла намечены им в рукописи.

Впервые вопрос о цикле 1836 г. был поставлен Н. В. Измайловым в 1954 г.¹ Позже исследователь дополнил и уточнил свои наблюдения². Сегодня уже многие ли-

¹ Измайлов Н. В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть». (Вновь найденный автограф). — Изд. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1954, т. 13, вып. 6.

² Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. — Пушкин. Исследования и материалы. Т. 2. М., 1958. Эта же статья, но пересмотренная, вошла в сборник работ Н. В. Измайлова «Очерки творчества Пушкина» (Л., Наука, 1976, с. 213—269) под заглавием «Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов».

тературоведы разделяют мысль Н. В. Измайлова о том, что стихи 1836 г., обозначенные Пушкиным в рукописи римскими цифрами, следует считать «циклом», так как известная общность мысли, целенаправленность, наконец, общность художественной формы сообщают ему внутреннее (а отчасти и внешнее) единство³.

Пушкинисты стремятся решить вопрос о составе цикла 1836 года. В рукописи поэта нет стихотворений, помеченных цифрами I и V. Н. В. Измайлов предлагал эти места в цикле заполнить произведениями «Когда за городом задумчив я брожу...» и «Памятник». После возражений, высказанных Н. Л. Степановым и М. П. Алексеевым⁴, исследователь исключил из цикла «Памятник», а в остальном подтвердил прежнюю аргументацию состава цикла⁵. В 1974 г. исследователь Н. Н. Петрунина, анализируя черновые варианты стихотворения, начинающегося словами «Напрасно я бегу к сионским высотам...»⁶, выявила четверостишие, которое следует считать завершенным. Во всяком случае, основные законы поэтической системы Пушкина в нем оказались реализованными. На основании этого заключения автор работы высказывает предположение о возможности включения стихотворения в состав цикла под цифрой V. Так как не со всеми выводами этой статьи исследователи соглашались⁷, то и после этой работы вопрос о составе цикла остается нерешенным, как нерешенным остается вопрос и о расположении произведений в нем.

Необходимость же решения этих проблем очевидна. Восстановив состав цикла и последовательность стихотворений в нем, исследователи помогут издателям решить текстологическую задачу. Сегодня текстологи по-разному читают в рукописи Пушкина название месяца,

³ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов, с. 258.

⁴ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. — М.: Советский писатель, 1959, с. 32; Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. — Л.: Наука, с. 122—126.

⁵ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов, с. 245.

⁶ Петрунина Н. Н. «Напрасно я бегу к сионским высотам...». — В кн.: Петрунина Н. Н., Фридлиндер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., Наука, 1974, с. 66—72.

⁷ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина... с. 251.

в котором были написаны стихотворения середины 1836 года: начертание поэта допускает, как считают исследователи, читать название месяца и как июнь и как июль. В зависимости от прочтения в разной последовательности располагаются стихотворения этого периода в изданиях сочинений поэта⁸. Важно это и для читателя, который сможет воспринять авторскую мысль, воплощавшуюся и в надтекстовых связях, во всей полноте.

Задача данной работы рассмотреть стихотворения Пушкина середины 1836 г. как цикл и выявить смысл заданной последовательности произведений. При этом учтен не только дошедший до нас состав цикла, но и гипотезы исследователей о его возможной полноте.

В перебеленной рукописи Пушкина стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны.» помечено римской цифрой II. Произведение с цифрой I в цикле отсутствует. Читатель как бы получает в руки произведение, лишенное начала. А стихотворение, фактически оказавшееся первым в цикле, развивает уже заданные, но нам неизвестные композиционные, смысловые и образные формы. Для того чтобы понять закономерности композиции цикла, рассмотрим построение стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...».

Композиционно произведение распадается на две неравновеликие части. В первой предстает неохватное, протяженное во времени прошлое, во второй части — время жизни одного человека. Этот общий временной фон противопоставления размножен и осложнен системой отношений, которые возникают между поэтическими образами, запечатлевшими разностороннее представление жизни: «отцы пустынноики и жены непорочны» — я, «множество молитв» — одна молитва, которая «всех чаще... приходит на уста». Во второй части стихотворения, в которой излагается молитва Ефрема Сирина, возникает новое противопоставление, как бы удваивающее уже существующее — не дай того-то и того, но дай то и то:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначала, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,

⁸ См., например: Пушкин А. С. Собр соч В 10-ти т М, ГИХЛ, 1959—1962, и Пушкин А. С. Полн. собр соч, в 10-ти т. 3-е изд М, АН СССР, 1962—1966

Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи⁹.

Так в композиции уже одного произведения формируется многоплановый, многомерный художественный мир.

Анализируемое стихотворение вводит в цикл религиозный этикет, идеологию верующего христианина в различных проявлениях. Пока все это представлено в одной существенной и неизменной на протяжении тысячелетий форме — молитве. Молитва становится основной темой стихотворения, центральным образом, и она к тому же вводит в него множество других тем и образов. С молитвой в стихотворение входит далекая древность. Молитвой изображается существенная сторона христианского этикета во всей полноте его значения и цели, ибо она для верующих язык, которым говорят с богом, а говоря молитвой, верующие укрепляют свой дух, свое сердце и противостоят с ее помощью жизненным испытаниям.

Но для поэта существенна не только и не столько этикетность молитвы. Как человека с совершенным эстетическим чувством его привлекают высокохудожественные создания и тогда, когда он живет и чувствует не как поэт, а как человек. Не случайно Пушкин обратился к созданию сирийского поэта IV века Ефрема Сирина, который «явил собою едва ли не самого плодовитого поэта, которого только знала сирийская литература, и притом высокоодаренного стилиста». Эта молитва «в греческом и затем славянском переводе, вошедшая в общеправославный церковный обиход»¹⁰, привлекла поэта не только духовными ценностями, запечатленными в ней и утверждаемыми ею, но и эстетической красотой. И это значимо в поэтическом произведении. Все, что входит в стихотворение с молитвой, становится связующим звеном между миром героя произведения и мирами того множества поколений людей, кто эту молитву произносил. Так прошлое и сегодняшнее соприкасаются духовными ценностями, которые в основе своей время не изменяет. Интересно, что образ поэта в стихотворении,

⁹ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. — М.: ГИХЛ, 1959. — Т. 4. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

¹⁰ Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства. — В сб.: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., Наука, 1977, с. 440.

приобщаясь к вечному, неизменному, наделен самостоятельным отношением к традициям Герой, сознавая смысл и цель христианской молитвы, видит в ней для себя источник «укрепления» в духовной борьбе, в духовном падении. Молитвой герой приобщается к вечным духовным ценностям, которые утверждает религия. Он принимает лишь нравственную сторону религиозного учения, но не мистическую: отцами и женами церкви молитва слагается и произносится для того «чтобы сердцем взлетать во области заочны, чтоб *укреплять* его средь дольних бурь и битв», лирическое «я» обращается к молитве потому, что она «падшего *крепит* неведомою силой» — и только. Это и есть выражение того, что для образа поэта, возникающего в стихотворении, молитва важна своей второй сущностью, как еще один источник пробуждения и закрепления в сознании нравственных норм.

За этим стихотворением в рукописи Пушкина следует «Подражание италиянскому», помеченное римской цифрой III. Место стихотворения в цикле меняет смысловые акценты в нем в сравнении со смыслом, возникающим тогда, когда его помещают, например, вслед за «Мирской властью» Смерть божества, учителя и поругание его памяти прядущими поколениями и смерть предателя-ученика оказываются сопоставленными и в такой последовательности произведений. Одинаково мучительные смерти, одинаково поруганная память в веках — эта важная мысль прочитывается и тогда, когда стихотворения воспринимаются в хронологической последовательности. Но тогда читатель не воспринимает тех смысловых оттенков, воплощение которых было важно для поэта, когда он в перебеленной рукописи вопреки хронологии помечал их римскими цифрами. Какие же смысловые нюансы возникали при этом?

Заданная последовательность стихотворений вносит контрастность в цикл. Но она иного свойства, чем та, которую мы выявили в поэтическом мире произведения, помеченного цифрой II. На данном этапе развития авторской идеи контрастность создается организацией повествования: если «Отцы пустынноики и жены непорочны.» построено как лирическое повествование, то «Подражание италиянскому» — как эпическое повествование. Причем выбор формы повествования обусловлен содержанием того и другого произведения. В одном стихотворении воссоздан *внутренний мир, внутреннее состояние* духа

автора, осложненное противопоставлением многих одному, длительного прошлого—короткой жизни одного; в другом стихотворении—*внешние* действия, поступки поочередно сменяющих друг друга существ. Противопоставление лирического эпическому, внутреннего внешнему позволяет выявить в действиях, поступках внутренние свойства, внутреннее содержание. Это одна из существенных проблем, исследуемых поэтом в цикле.

Пушкин размышляет о нравственных ценностях в цикле, варьируя при этом способы их подачи. Во II стихотворении нравственный кодекс подавался в последовательном перечислении, прямом назывании понятий, формирующих представление поэта о законном и незаконном, об отвергаемом и желаемом:

дух праздности унылой
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи

III стихотворение вводит новое понятие в представление поэта о нравственности, но оно не названо прямо, а утверждается способом от противного. Это мысль об отношении к себе подобным. Причем если в предыдущем стихотворении этот закон был равноценным с другими и формулировался так: «Да брат мой от меня не примет осужденья», — то на новом этапе развития лирического сюжета он оказывается выдвинутым, подчеркнутым, поэт посвящает ему целое стихотворение. Нравственные религиозные нормы диктуют: «Не судите, да не судимы будете» (Евангелие от Матфея, 7, 1). Но так ли безоговорочно принимает автор этот закон? Стихотворение «Подражание италиянскому», отвечая на вопрос, вносит в цикл полемику и показывает противоречивые размышления на эту тему.

Можно ли и нужно ли осуждать брата твоего (брат— друг, ученик, единомышленник; род человеческий — все братья — вот библейское значение, на которое опирается Пушкин, употребляя это слово), предавшего тебя? Это одна из тем, которая входит в цикл со стихотворением. Опломбированные пласты человеческой культуры разных времен, стран и народов оказываются той почвой, которая формирует богатый, неисчерпаемый смысл произведе-

дения. Через «Сонет об Иуде» итальянского поэта Франческо Джанни пушкинская мысль восходит, вероятно, к следующему эпизоду в Евангелии: «Тогда Иуда, предавший Его, увидел, что Он осужден, и, раскаявшись, возвратил тридцать сребренников первосвященникам и старейшинам... И бросив сребренники в храме, он вышел, пошел и удавился. Первосвященники, взявши сребренники, сказали: не позволительно положить их в сокровищницу церковную, потому что это цена крови» (Евангелие от Матфея, 27, 3, 5, 6).

Поэтическая мысль Пушкина часто рождалась на пересечении всего предшествующего опыта человечества, запечатленного в памятниках культуры, и личного переживания. В 1824 году поэт написал стихотворение «Коварность», в котором возникает тема предательства:

Но если цепь ему накинута ты
И сонного врагу *предал* со смехом,
И он прочел в немой душе твоей
Все тайное своим печальным взором, —
Тогда ступай, не трать пустых речей —
Ты *осужден последним приговором.*

(Т. 2, с. 39; *курсив мой.* — Т. С.)

Обстоятельства последних лет жизни вновь заставили поэта вернуться к размышлениям на эту тему. В понимании Пушкина жизнь оказывается сложнее того, от чего предостерегает христианское учение. Иуда осужден первосвященниками, которые хотели бы смерти Христа и платили за предательство. На слова Иуды: «Согрешил я, предав кровь невинную», — они же (первосвященники) сказали ему: «Что нам до того? смотри сам» (Евангелие от Матфея, 27, 4). А в «Подражании италиянскому» создается выразительная и зримая картина, в которой Иуду, предавшего учителя, дьявол, бесы, сатана приветствуют казнью. Предательство — страшное преступление, оно не принимается даже в мире, где все отмечено печатью зла.

Таким образом, стихотворение, продолжая развивать тему предыдущего произведения, включает в нравственные ценности новое понятие: спасение, ограждение от предателя и предательства.

Римской цифрой IV Пушкин обозначил стихотворение «Мирская власть». Оно позволяет выявить логику движения поэтической мысли, отталкивающейся от религиозных законов нравственности, от евангельских сюже-

тов. В развитии поэтической мысли выявляется лирический сюжет, вбирающий все стихотворения цикла. Сюжет складывается из поэтического осмысления религиозного учения, заложенного Христом и отлившегося в молитву, художественного воссоздания картин смерти Иуды, Христа, а далее — смерти рядового человека и — размышления о нравственности, претворившейся в конкретной человеческой судьбе. Отталкиваясь от общеизвестных фактов, мысль поэта движется самобытно и, на первый взгляд, по-пушкински непринхотливо. Но в этой непринхотливости развития мысли обнаруживается продуктивность и закономерность.

Оказавшиеся рядом два стихотворения о смерти (смерть Иуды и смерть Христа), естественно, должны быть сопоставлены. Сопоставление и позволяет выявить разнонаправленность и противопоставленность смысла того и другого произведений: смерть предателя-ученика и смерть учителя, одна смерть низкая, другая — великая, одна смерть после себя ничего, кроме проклятий, не оставляет, другая тысячелетиями прославляется. Таково традиционное восприятие, такова традиционная оценка того и другого факта. И эта оценка присутствует в стихах: «предатель ученик», «всемирный враг» — Иуда («Подражание италиянскому»); «божество», «царь царей», «владыка» — Христос («Мирская власть»). Но эта традиционная оценка сопряжена в цикле с индивидуально авторским отношением к общеизвестным событиям, что и создает сложный поэтический смысл цикла в целом. Христос, послушно отдавшийся казни, не исправил людской род, наказание, постигшее Иуду, не искоренило предательского порока. Более того, Христос, учивший бедных, оказывается отгорожен от «простого народа» «грозными часовыми». Суетна память людей о Христе, не сильна его власть над людьми.

В рукописи Пушкина стихотворения, помеченного цифрой V, нет. Но исследователи предполагают, что это место в цикле может занять не обработанное окончательно «Когда за городом задумчив я брожу...». И хотя остальные стихотворения, составившие цикл, написаны в июне — июле, а это — 14 августа 1836 г., поэт использовал в нем тот же размер — александрийский стих, то есть 6-стопный ямб с парной рифмовкой и с парным чередованием мужских и женских клаузул. Не только единство формы, но и композиционная значимость в развитии

и углублении художественной мысли дают право включить это стихотворение в цикл.

Отмеченные уже композиционно-смысловые связи между стихотворениями, включенными поэтом в цикл, подсказывают возможность подобных же связей между известными и предполагаемыми в этом цикле произведениями. Прежде всего, единоначатие, скрепляющее три стихотворения о смерти, делает их композиционным центром цикла:

Как с древа сорвался предатель ученик...
Когда великое свершалось торжество...
Когда за городом задумчив я брожу...

(как по значению близко к союзу *когда*). Предыдущие стихотворения уже задали направление движения поэтической мысли, привели в действие принцип противопоставления различных явлений, понятий, систем. Движение от фактов общеизвестных, закрепленных в Библии, повторяющихся и общезначимых к частному, единичному, индивидуально значимому как бы воспроизводит систему религиозного христианского мышления. В стихотворении движение от общезначимого к единичному, от неохватно длительного времени в прошлом к короткому времени одной человеческой судьбы захватывает различные стиховые пространства: часть стихотворения, целое стихотворение, несколько стихотворений. Смысл противопоставляемых в цикле явлений может быть сведен к следующему: молитва для отцов и жен церкви — молитва для меня; предатель и предательство в сознании многих — то же в моем сознании; Христос, давно бывший, — мы, сегодня живущие под его знаком; память о Христе в сознании многих, в официальном сознании — память о нем в моем сознании. Стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу...» вносит в цикл смысл, который обнаруживается только в соседстве двух произведений — четвертого и пятого: если публичному поруганию подвергается память «божества», «владыки», то что же будет со мной, с моим прахом? Как ответ возникают горестные, грустные, унижительные картины городского кладбища. Оно уподоблено церкви: и то и другое существует как возможность надругательства над памятью. Потому если «я» окажусь на городском кладбище, то уподоблюсь «кресту» с распятием, охраняемому «грозными часовыми». Чтобы не было надругательства над моим надгробием.

бием, моей памятью, хочу быть похороненным на немногочисленном сельском кладбище.

Соотнесенность «креста честнаго», «распятия» с надгробием на городском кладбище утверждается Пушкиным композиционными и лексическими средствами. Оба стихотворения — «Мирская власть» и «Когда за городом задумчив я брожу» — представляют собой двухчастную композицию, но смыслы первых и вторых частей того и другого стихотворений диаметрально противоположны. Так, первая часть IV стихотворения торжественно-трагическое зрелище смерти Христа, а вторая — публичное поругание памяти «царя царей», в то время как первая часть V стихотворения — публичное поругание памяти «мертвецов столицы», а вторая — торжественное уединение сельского кладбища.

Лексические и семантические совпадения углубляют сюжетные, композиционные и смысловые связи не только между соседними произведениями, но и всеми другими стихотворениями цикла. Эти совпадения чрезвычайно выразительны, чтобы быть просто случайными:

Мирская власть
Когда великое свершалось
торжество...
Когда по сторонам
животворяща *древа...*
В неизмеримую *печаль*
погружены ..

«Когда за городом задумчив я брожу...»
Где дремлют мертвые в
торжественном покое .
Стоит широко *дуб*
над важными гробами .
Проходит селянин с молитвой
и со *вздохом...*

Сопоставление поругания посмертной памяти Христа и рядового человека рождает мысль о нравственном несовершенстве человеческого рода и о сложности и даже невозможности преодоления этого несовершенства.

Восприятие анализируемого стихотворения в контексте цикла позволяет видеть в нем более глубокий смысл, чем тот, который до сих пор был понят. Так, например, А. Слонимский определял общую мысль стихотворения следующим образом: «о преимуществах деревни. Говоря о смерти, Пушкин, в сущности, говорит о жизни»¹¹. Для Н. Л. Степанова важным было противопоставление разных картин внутри стихотворения, смысл которого ис-

¹¹ Слонимский А. Мастерство Пушкина — М. ГИХЛ 1959. с. 129.

следователь определял как противопоставление «народа господствующим паразитическим сословиям — чиновникам, купцам»¹².

Стихотворение «Из Пиндемонти» в цикле помечено цифрой VI. Первые два стиха:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова... —

в контексте цикла воспринимаются на фоне четырех предшествующих произведений. Ретроспективно они позволяют увидеть и понять новые смысловые оттенки в проанализированных стихотворениях. Тема человеческих прав, вошедшая в цикл с этим стихотворением, подспудно оформлялась в нем и прежде, вводилась в сознание читателя. Это право быть похороненным по желанию, право на память после смерти, право на суждение о пороках и осуждение пороков, право исповедовать нравственные законы. По здравом размышлении все это слишком громко утверждается, чтобы быть истинным, безоговорочным правом. Такие права поэт оценивает иронически. Отсутствие нравственно-этических прав не столь очевидно в сравнении с отсутствием официальных прав у человека государственного, включенного в общественную жизнь. Эта мысль выявляется, когда начальные строки из «Пиндемонти» воспринимаются двунаправленно, то есть в контексте предшествующих произведений цикла и последующих строк стихотворения.

Ироническую оценку вызывают у поэта и права общественные:

Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура...

Более того, поэт утверждает нежелание пользоваться официально декларируемыми правами. В конечном итоге стихотворение воплощает трагическое размышление автора о времени и о себе:

¹² Степанов Н. Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды. — М.: Советский писатель, 1959, с. 32.

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно?..

Эти размышления приводили к ощущению абсолютного одиночества в пространстве и во времени. Даже тогда, когда автор высказывает представление о желаемых правах, о желанном счастье, то объективное восприятие времени, общественных отношений врывается в созданную идеальную картину диссонансной интонацией. Она возникает благодаря последней «оборванной» строке:

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливрен
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

Невозможность счастья и обретения желаемых прав — вот чем завершается поэтическая мысль в VI стихотворении. Авторская мысль получает этот поворот в момент паузы, создаваемой «оборванной» строкой, завершающей произведение.

Незавершенный Пушкиным цикл 1836 года ставил и решал сложнейшие проблемы общечеловеческой и частной жизни. Он мог бы начинаться четырехстрочным стихотворением, созданным в это же время, и применена в нем та же стиховая форма. До сих пор оно печатается как отрывок или набросок:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

Еще предстоит определить место этого стихотворения в цикле. И если нельзя с абсолютной точностью установить последовательность произведений в цикле, то предложенный анализ композиции может приблизить к поиску возможного варианта.



Слово в скобках
в романе „Евгений Онегин“,

Давнее замечание М. Гершензона о том, что «иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: «Где тигр?». Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и удивишься, как другие не видят»¹ — это замечание, думается, не утратило своего мудрого остроумия и по сей день. Активное переосмысление произведений Пушкина говорит о том, что секрет его «сложной простоты» еще не разгадан. Нет сомнений, что поиски пути к разгадке прямо связаны с изучением художественного языка поэта. В последние годы появилось немало работ, посвященных этой важной стороне пушкинского творчества (глава о Пушкине в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике», работы Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Чумакова, В. А. Грехнева и другие), но проблема в целом еще очень далека от закрытия.

При изучении художественного языка Пушкина, как, впрочем, и любого другого художника, важно помнить, что мелочей здесь нет. Любая малая деталь, которую мы, воспринимая как единичность, часто «прочитываем» автоматически, оцениваемая как элемент системы, обнаруживает дополнительную семантическую нагрузку.

Переориентировка восприятия с единичного на системное часто оказывается и возможной и необходимой по отношению к тем или иным синтаксическим элементам, которые порой опускаются «за ненадобностью» не только в процессе «вольного» чтения, но и при анализе, даже стилистическом анализе. Вот один показательный пример — в книге А. В. Чичерина «Очерки по истории

¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина — М. 1919, с. 122.

русского литературного стиля» цитата из пушкинского стихотворения «Осень»

...— таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм)

дана без скобок в последнем стихе строфы².

Само по себе такое «опускание» какой-либо синтаксической единицы при восприятии объяснимо³, но нередко то, что представляется нам явлением сугубо лингвистическим, оказывается значимым в системе художественного языка произведения. На уровне художественной речи происходит то, что Ю. М. Лотман назвал «семантизацией внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка... синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом»⁴. К числу таких элементов относятся вставные конструкции, заключенные в скобки.

Стилистически вставные конструкции явление очень интересное, но, к сожалению, мало изученное даже в лингвистике. Недостаток лингвистических исследований, посвященных этой проблеме, прежде всего в том, что вставные конструкции рассматриваются в них, как правило, вне текста как целого, следовательно, без учета релятивизации слова в тексте, а значит — в обедненном и статичном функциональном варианте⁵. Между тем даже в тексте нехудожественном (имеется в виду не оценочный,

² Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977, с. 347.

³ См.: Слобин Д., Грин Дж. Психоллингвистика. М., 1976, с. 63—73.

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970, с. 31.

⁵ См.: Анкин А. И. Вставные единицы в речи. — Русская речь, 1972, № 1; Аникин А. И. Формы косвенных падежей в роли вставок. — Русский язык в школе, 1974, № 2; Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М., 1961; Мильцева Л. А. Вводные предложения в составе основного предложения в современном русском литературном языке (на материале произведений М. А. Шолохова и К. Г. Паустовского). — Сб.: Труды по русскому языку. Л., 1969; Щеболева И. И. Общая характеристика вставочных конструкций в современном русском литературном языке. — Уч. зап. Ростовского-на-Дону государственного педагогического института. Кафедра русского и общего языкознания. Вып. 4 (14). 1955; Щеболева И. И. Структурные типы вставных конструкций в современном русском языке. — В кн.: Вопросы синтаксиса русского языка. Ростов-на-Дону, 1971, и другие работы.

а типологический аспект) вставные конструкции не только «оценивают», «указывают», «поясняют», но и устанавливают — *вводят* — сложные отношения спора, противоречия, согласия, несогласия, то есть фактически создают диалогическую ситуацию, размывают границы текста, и все это во множестве форм и с разнообразием оттенков. Приведем только два примера из писем Пушкина. Письмо Дельвигу, июнь 1825 г.: «Жду, жду писем от тебя и не дождусь — не принял ли ты опять во услужение покойного Никиту — или ждешь оказии? — проклятая оказия! Ради бога, напиши мне что-нибудь: ты знаешь, что я имел несчастье потерять бабушку Чичерину и дядю Петра Львовича — получил эти известия без приуготовления и нахожусь в ужасном положении — утешь меня, это священный долг дружбы (испо священного чувства)»⁶. Взятые в скобки слова легко обнаруживают четкую стилевую прикреплённость — «школа гармонической точности», Жуковский, многократно в разных вариантах сочетавший слова «дружба» и «священный» —

Он пал на землю со слезами;
Потом под юными древами,
Где дружбы лик священный был,
Любви алтарь соорудил.

(«Эпимесид», 1813)

Любовь друзей — судьба моя
Храни, о друг мой неизменный,
Сей для меня залог священный!

(«Письмо К...», 1814)

То же у Батюшкова, Вяземского, несколько менее выражено у раннего Пушкина.

Но письмо Дельвигу — 1825 г. В том же письме Пушкин просит передать ему мнение Жуковского о 2-й главе «Онегина», в которой ясно определены границы языков, миров, понятий, и выражения, близкие к приведенному в скобках, включаются в языковое поле *Ленского*:

Он верил, что друзья готовы
За честь его принять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника;
Что есть избранные судьбами,
Людей священные друзья...

⁶ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т — М.: Наука, 1966 — Т. 10, с. 147—148 Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Не случайно позднее именно это стилистически маркированное сочетание прозвучит в речи Адуева-младшего у Гончарова: «Как, дядюшка, разве дружба и любовь, эти «священные и высокие чувства, упавшие как будто ненарочно с неба в земную грязь...». Образ «священной дружбы» — устойчивый знак романтического мировосприятия. Однако романтическая модель мира не соответствует структуре мира реального, и Пушкин в «Евгении Онегине» настойчиво подчеркивает расхождение плана выражения — «священная дружба» («С Онегиным желал сердечно Знакомство покороче свесть») — и плана содержания явления:

Так люди (первый каюсь я)
От *делать* нечего друзья.

Последний вариант («от делать нечего») сохраняется в авторском поле, и Пушкин к нему постоянно возвращается —

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк.
Врагов имеет в мире всяк,
Но от друзей спаси нас, боже!

И далее известная строфа:

...Что нет презренной клеветы,
На чердаке вралем рожденной...

Подобные рассуждения, принадлежащие в романе автору, часто встречаются и в пушкинской лирике 1824—1825 гг. — «Коварность», «Приятелям», «Дружба» и другие стихотворения. Следовательно, можно утверждать, что взятая в скобки романтическая формула в письме к Дельвигу осознается Пушкиным как «чужое слово». Пользуясь термином З. Г. Минц, можно определить его как «лживое» чужое слово⁷ (по Куайну — отрицательное стимуляционное значение, несогласие)⁸. Однако все это вовсе не означает, что Пушкин, иронизируя, подозревает Дельвига в неискренности его дружеских чувств. Он

⁷ Минц З. Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока — В кн.: Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.

⁸ Quine W. Word and Object. Harvard Univ. Press, 1960.

только устанавливает диалог-спор между истинным и мнимым, утверждая, что даже добрые дружеские отношения не согласны с формой выражения, приданной им романтизмом. Важно в приведенном примере то, что романтическая формула получает здесь двойное маркирование — стилистическое и графическое. Скобки в данном случае выполняют ту же функцию установления границ «своего» и «чужого», какую в качестве графических маркеров часто выполняют кавычки и курсив. Существенно при этом и то, что маркированные таким образом слова, как правило, выступают как знаки-представители больших исторических, социальных, эстетических контекстов, что приводит к размыканию текстовых границ. Это хорошо видно во втором примере из пушкинских писем. Письмо М. Погодину, апрель 1834 г. «Радуюсь случаю поговорить с вами откровенно. Общество любителей поступило со мною так, что никаким образом я не могу быть с ним в сношении. Оно выбрало меня в свои члены вместе с Булпариным, в то самое время как он единогласно был забаллотирован в Английском клубе (NB в Петербургском), как шпион, переметчик и клеветник» (X, 470). Взятые в скобки с пометкой NB слова включают в письмо для посвященного адресата социально-культурный контекст петербургского Английского клуба, по мнению Пушкина, выдавшего виды. Так маркированное скобками слово, выступая в качестве знака — представителя определенного контекста, устанавливает широкие внетекстовые связи.

Таким образом, даже в нехудожественных текстах функции вставных конструкций оказываются и разнообразными и непростыми. В сложных же по структуре художественных текстах отношения вставных конструкций с контекстом обнаруживают исключительное многообразие вариантов.

При определении функции вставных конструкций важным фактором является частота обращения к ним того или иного художника. Пушкин по этому показателю заметно отличается от многих современных ему писателей. Частота использования вставных конструкций у Пушкина даже в прозе (не говоря уже о романе «Евгений Онегин») значительно выше, чем у многих его современников и близких последователей. Так, только в «Повестях Белкина» 26 вставных конструкций, в то время как в трех романах Лермонтова (объем, в семь раз пре-

вышающий объем «Повестей Белкина») — 32 вставных конструкции, в 11 произвольно взятых повестях Бестужева-Марлинского (объем в шесть раз больший «Повестей Белкина») — 6 вставных конструкций, в романе Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского» (объем в девять раз больше «Повестей Белкина») — 6 вставных конструкций, и в двух произвольно взятых повестях Загоскина («Три жениха» и «Кузьма Рощин»), по объему втрое больших, чем «Повести Белкина», — ни одной вставной конструкции (исключение составляют ремарки в главах, построенных по драматургическому принципу). Практически по частоте употребления вставных конструкций Пушкин среди прозаиков первого тридцатилетия XIX века близок только к Карамзину. Факт этот несколько неожиданный, так как мы гораздо чаще противопоставляем прозу Карамзина пушкинской, чем сопоставляем их.

Частота использования вставных конструкций может служить одним из показателей их функции. Редкое, единичное употребление их позволяет относиться к вставным конструкциям как явлению первого языкового уровня (естественного языка), позволяет воспринимать их как один из синтаксических элементов и только. Многократное же использование вставных конструкций говорит о том, что они являются значимым элементом художественной системы. При этом, поскольку маркером вставных конструкций являются скобки, именно скобки даже сами по себе становятся одним из знаков художественного кода. С этой точки зрения и следует, видимо, рассматривать функции вставных конструкций и скобок в произведениях Пушкина вообще и в романе «Евгений Онегин» в частности.

Анализируя с этой позиции роман «Евгений Онегин», необходимо провести внутреннее разграничение вставных конструкций в авторском повествовании и вставных конструкций в прямой речи героев. Последние в произведениях Пушкина — явление очень редкое. Так, из 38 вставных конструкций в романе «Евгений Онегин» только пять лежат в зоне голоса героев — три в речи Онегина и две в речи Татьяны. В данной статье рассматриваются только функции вставных конструкций в авторском повествовании.

Авторские вставные конструкции являются в произведении единицей текста и одновременно образуют в нем

некий автономный уровень, создают как бы текст в тексте, отграниченный от основного повествования скобками. На отношение вставных конструкций к «открытому» тексту указал в романе сам Пушкин:

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты;
И только в скобках замечаю,
Что нет презренной клеветы,
На чердаке вралем рожденной
И светской чернью ободренной,
Что нет нелепицы такой,
Ни эпиграммы площадной,
Которой бы ваш друг с улыбкой,
В кругу порядочных людей,
Без всякой злобы и затей,
Не повторил стократ ошибкой;
А впрочем, он за вас горой:
Он вас так любит... как родной!

Итак, в скобки часто берется то, что не принято называть своим именем. Скобки определяют границу видимого и сущего, игрового и действительного, конвенционального и неконвенционального. Практически скобки выполняют ту же функцию, что драматические ремарки «про себя» или «в сторону». Уже этим слово в скобках как замечание, сказанное на ухо, отделяется от «публичного» романного слова. Кроме того, вставные конструкции в романе находятся, как правило, в позиции противостояния по отношению к окружающему контексту и, вступая с ним в спор, снимают игровое, собственно «романное». Приведем два примера:

Онегин полетел к театру,
Где каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать *entrechat*.
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

«Романное», поэтически приподнятое, конвенциональное «где каждый, вольностью дыша» вступает в очевидное противоречие с замечанием в скобках, которое снимает первоначальную мотивировку — «вольность», сохраняя, впрочем, благодаря маркированию, относительную независимость двух точек зрения.

Подобная ситуация и в XVIII строфе 4-й главы:

Хотя людей недоброхотство
В нем не щадило ничего:

Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк...

Текстовое слово здесь дает общепринятую антитезу «враги его, друзья его», слово в скобках предлагает другую точку зрения на привычные отношения, сохраняя при этом независимость двух позиций. Последнее подчеркивается в XIX, уже приводившейся строфе:

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые, черные мечты;
Я только в скобках замечаю...

Наконец, скобки являются знаком резкого интонационного срыва, который также отделяет вставную конструкцию от единого течения повествования.

Все это вместе взятое объясняет тот факт, что именно в скобках часто приводятся замечания о романном слове, открывается языковая лаборатория поэта:

Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально*)
Татьяна молча оперлась...

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

Она казалась верный снимок
Di comme il faut... (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести).

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. (Не могу...)

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме...)

В скобках приводятся замечания о строении романа:

Евгений тотчас на свиданье
Стремглав по почте поскакал
И уж заранее зевал,
Приготовляясь, денег ради,
На вздохи, скуку и обман
(И тем я начал свой роман)...

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)...

Интересна в этом отношении XLIV строфа шестой главы:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрям и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Строфа эта очевидно обращена к началу романа и переключается с XLV строфой первой главы:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

«Элегические затеи» в этой строфе очевидны — «томила жизнь», «сердца жар угас», «на самом утре наших дней». Таким образом, здесь дан не конкретно-биографический, а игровой, «романный» вариант образа автора, *автор сочиненный*, на что указывает XLIV строфа шестой главы от имени *автора-сочинителя* — («Что я шутя твердил доселе»).

Иногда вставные конструкции содержат замечания, идущие как бы из-за пределов романа, из действительности:

...Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора!

«Не правда ли» — с точки зрения читателя, стоящего за рамками романа.

Таким образом, вставные конструкции в авторском повествовании, как правило, диалогически ориентированы по отношению к окружающему контексту, вводят противостоящую ему точку зрения и создают в романе своеобразный «внероманный» текст.

Особое положение вставных конструкций в романе требует решения двух вопросов: 1) каковы причины

этой обособленности; 2) чью точку зрения представляет слово, заключенное в скобки. Оба эти вопроса тесно связаны, и ответ на второй прямо подводит к ответу на первый.

Говоря о многоуровневой структуре романа «Евгений Онегин», Ю. М. Лотман справедливо замечает, что в тексте «возникает структурная игра не только между разными видами «чужого» и авторского слова, но и между различными уровнями повествования: от уровня, при котором рассказывание настолько слито с предметом, о котором повествуется, что делается полностью нейтральным, незаметным, как бы прозрачным, до уровня, на котором само рассказывание становится объектом повествования и приобретает полную автономность и осознанность»⁹. Последнее для нас особенно важно. Пушкин в романе нигде не стремится уверить читателя в подлинности описываемых событий. Напротив (еще раз цитируем Ю. М. Лотмана): «Пушкин постоянно напоминает, что он сам сочинитель, а герои романа — плод его фантазии»¹⁰. При этом в роман широко вводятся действительные факты и события, но в динамической структуре произведения они преобразуются, становятся фактом художественной действительности, романизируются. Очевидно, что непосвященный читатель просто не сможет провести грань между подлинным и вымышленным в романе, тем более что персонифицированный вымышленный автор — явление в литературе нередкое. Более того, Пушкин и не стремится противопоставить факты действительные фактам «романным», тесно сплетая то и другое в неразрывный узел. Диалектическая взаимопереходность жизни в роман и романа в жизнь особенно отчетливо выступает в линии Онегин—автор, когда «действительный» автор встречается с вымышленным героем, как бы утверждая этим его подлинность, но — обратная связь — встречи с вымышленным героем ставят под сомнение подлинность автора. Здесь одно из главных противоречий романа, если подходить к нему с традиционной точки зрения, ставя знак равенства между автором «романным», художественно воплощенным, создан-

⁹ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. — Тарту, 1975, с. 41.

¹⁰ Там же, с. 92.

ным и «чистым автором», творцом: с одной стороны, автор постоянно говорит о сочинительстве, неустанно напоминает читателю, что перед ним *роман*, фантазия, с другой стороны, делая героя своим приятелем, запутывает того же читателя, переводя романное начало в жизнь. С одной стороны —

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Или

Я думал уж о форме плана
И, как героя назову

С другой стороны —

Онегин, добрый мой приятель

Или

Средь пышных, опустелых зал
Спустя три года, вслед за мною,
Скитаясь в той же стороне,
Онегин вспомнил обо мне

Подобную несогласованность можно отнести к числу тех противоречий, которые Пушкин не хотел исправить. Но если взглянуть на это с другой точки зрения — здесь не будет ни несогласованности, ни противоречий. Отмеченные Ю. М. Лотманом разные уровни авторского повествования создают в романе носителей двух точек зрения: один из них вымышленный автор, приятель Онегина, повествующий о событиях *для него* подлинные. Введение биографически точных деталей здесь ничего не меняет, так как в событийном плане, по Пушкину, роман и жизнь не противостоят друг другу:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа

Роман и жизнь — явления взаимообратимые в том смысле, что свой сюжет как система отношений есть и в жиз-

ни и в романе. Но явления нетождественные, и тут Пушкин, предлагая читателям своеобразный художественный вариант анализа романной структуры, четко разделяет романное, моделируемое и «не романное». Разделение это видно на всех уровнях: на событийном — ситуация *традиционно-романная* (романы Ричардсона и Руссо), ситуация *как традиционно-романная* (любовь Татьяны к Онегину), ситуация *нетрадиционно-романная*, как бы не романная по отношению к первым двум (ответь Онегина), взгляд на эту ситуацию из-за пределов романа, из жизни — *внероманный* взгляд:

Вы согласитесь, мой читатель,
Что очень мило поступил
С печальной Таней наш приятель...

Разделение конвенционально-романного и «внероманного» видно и на уровне слова, где оно также представлено многоступенчато: традиционное романное слово в его истоках для Ленского — немецкий романтизм, имитация традиционно-поэтического — стихи самого Ленского, оценка его с точки зрения другой поэтической системы — «так он писал *темно и вяло*», и оценка как бы из-за пределов романа —

(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало,
Не вижу я; да что нам в том?)

Это уже замечание не собственно о стихах Ленского, но о поэзии определенного типа как о явлении *культурной действительности*.

Разные поэтические системы и романские модели в единой структуре романа «Евгений Онегин» вкладываются друг в друга как куклы-матрешки¹¹, не разрушая при этом сложной системы внутренних связей. Охватывает, включает в себя все эти модели художественная система, максимально сближенная с понятием «жизнь» и обозначенная нами условно как «внероманная» *по отношению к внутренним моделям романа*.

Такое эксплицитно представленное разделение моде-

¹¹ Пользуемся удачным сравнением Ю. М. Лотмана, не связанным с романом «Евгений Онегин» (см. Лотман Ю. М. Структура художественного текста, с. 33). В нашей статье это сравнение указывает не на механическую, а на иерархическую организацию романа.

лируемого и «сущего» обнаруживает в романе, кроме точки зрения вымышленного автора, точку зрения человека, стоящего вне привычных романских моделей и оценивающего их со стороны, *из жизни*. Можно, опираясь на такое разделение, говорить о присутствии в тексте романа *двух* авторов, что подтверждается и рассмотренной выше переключкой XLV строфы первой главы и XLIV строфы шестой главы. Границу между их зонами определить непросто, и это ни в коем случае не будет границей фабульного повествования. То, что мы называем лирическими отступлениями, несмотря на их биографическую достоверность, будет принадлежать частично вымышленному, частично подлинному автору. Водораздел будет определяться точкой зрения на сообщаемое. Зона второго автора начинается там, где «рассказывание становится объектом повествования и приобретает полную автономность и осознанность». Уточним — когда объектом повествования становится то, *как* рассказывается, и то, *о чем* рассказывается. Вставные синтаксические конструкции и принадлежат, как правило, зоне второго автора, с чем и связано их обособленное положение.

Правда, зона второго автора шире внутреннего текста, создаваемого вставными конструкциями. Слово о романном слове звучит и за скобками, но именно слово в скобках, благодаря своей автономности, намечает границу между автором-творцом и автором сотворенным.

Таким образом, в поэтической системе Пушкина скобки несомненно являются элементом художественно значимым и должны рассматриваться в ряду прочих графических маркеров как одно из активных средств семантического и эстетического выделения слова.



Особенности стилевого диалога в „онегинском круге“ произведений Пушкина

«Онегинским кругом» мы условно называем пять произведений рубежа 20—30-х гг.: «Граф Нулин» (1825), «Евгений Онегин» (1830), «Домик в Коломне» (1830), «Езерский» (1832) и «Осень» (1833). Основание для такого объединения есть — это очевидное структурное сходство: редукция сюжета, фрагментарная композиция, обилие отступлений, вторжение элементов прозы и т. д.¹ Характерной чертой их поэтики мы считаем диалогический, по выражению М. М. Бахтина, способ художественного мышления. Объектом нашего внимания и является стиль «онегинского круга» и, прежде всего, проблема авторского слова, всегда остро стоящая в диалогических структурах.

Понятие «стиль „онегинского круга“» весьма абстрактно. В каждом из этих произведений перед нами оказывается широкий спектр конкретных стилей, отчетливо воспринимаемых как различные, зачастую трудно, а то и просто несовместимые, и сложнейшая система стилевых переключений. Об этой особенности творчества Пушкина В. В. Виноградов писал: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями»². Здесь не покажешь, что стиль «обретает своеобраз-

¹ В то же время отсутствие единой структуры, обнимающей все пять вещей, не позволяет говорить о цикле.

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: ГИХЛ, 1941. с. 484. Ср. суждение М. М. Бахтина о «Евгении Онегине»: «Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразие отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат языковых и стилистических форм». — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики — М.: Художественная литература, 1975, с. 415. Проблема «расщепления» авторской точки зрения посвящены работы: Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» — Ученые записки. ТГУ. Вып. 184. Тарту, 1966; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974

ную... художественную закономерность в зависимости от изображаемой действительности и поставленных поэтом проблем»³. Ниже мы увидим, что не стиль подбирается к предмету и проблеме, а проблема возникает в зависимости от угла зрения на предмет.

Мы понимаем стиль как *систему отсчета* в поэтическом мире, определяющую отбор изображаемого явления и изображающего слова, их масштаб, сомасштабность, оценку. Эта система отсчета обязательна для читателя, иначе текст не будет верно воспринят. Поэтому в процессе восприятия стиль есть модель и авторского и читательского сознания⁴.

Однако читателю Пушкина найти «свою» систему отсчета непросто: автор не дает иерархии стилевого спектра, *его стили теоретически равноправны*.

Вот простой пример. Чеканные строки, утверждающие бессмертие поэта в сознании потомков:

И чье-нибудь он сердце тронет;
И сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной...

А строкой ниже — ироническая травестия этой вековой мечты поэтов:

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт! (V, 54)

Равноправие систем отсчета таит в себе неизбежный парадокс: каждый стиль по природе универсален, ибо представляет человеческое сознание, способное под своим углом зрения охватить весь мир. Возникает конфликт, тем более острый, чем различнее ценностные системы соседствующих стилей. Читатель, нуждающийся в позиции для себя, рад в таком случае довериться автору, он ищет его голос в разноголосице, чтоб хотя бы условно принять его точку зрения. Вот этой-то возможности Пушкин ему и не дает. Приведем несколько характерных примеров:

³ Соколов А. Н. Теория стиля. — М.: Искусство, 1968, с. 156.

⁴ «Созданная писателем окказиональная структура модели навязывается читателю уже как язык его сознания» — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970, с. 32.

1. Сколь искренни строки «Езерского»:

Мне жаль, что сих родов боярских
Бледнеет блеск и никнет дух.
Мне жаль, что нет князей Пожарских,
Что о других пропал и слух,
Что их поносит шут Фигляриц,
Что русский ветреный боярин
Теряет грамоты царей,
Как старый сбор календарей.
Что исторические звуки
Нам стали чужды, хоть спроста
Из бар мы лезем в tiers-état... и т. д. (IV, 344)

Отношение Пушкина к падению дворянства как будто известно: «Мы гордимся не славою предков, но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры. Заметьте, что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности» («Гости съезжались на дачу...» VI, 569). Однако изложение родословной Езерских, слегка напоминающей пушкинскую, отнюдь не блещет уважением к предкам:

Ондрей, по прозвищу Езерский,
Родил Ивана да Илью.
Он в лавре схимнился Печерской.
Отсель фамилию свою
Ведут Езерские. При Калке
Один из них был схвачен в свалке,
А там раздавлен, как комар,
Задами тяжкими татар... (IV, 342)

Это скорее пародия на дворянскую опесь с точки зрения tiers état. Где авторская позиция?

2. Вот автор дает понять волнение, охватившее героиню «Графа Нулина»:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальний
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе. Сердце бьется...
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой. (IV, 241)

Вырванный из контекста, этот фрагмент органично входит в пушкинскую лирику 20-х гг. В частности, легко заметить его сходство с известным посланием «Мой пер-

вый друг, мой друг бесценный!..». Однако «колокольчик дальный» слушает провинциальная помещица, только что развлекавшаяся «Перед окном возникшей дракой Козла с дворовою собакой» вперемежку с давно не модным романом; его звон возвещает явление «нового Тарквиния» и открывает цепь анекдотических происшествий. К тому же «лирический» мотив не имеет в поэме ни развития, ни отклика. Все это не может не бросить иронического отсвета на приведенный отрывок. Это не авторский голос. Подчеркнем, что в обоих наших примерах происходит отторжение читательского сознания от точки зрения заведомо «пушкинской».

3. Знаменитая ода осени — «Унылая пора! очей очарованье!» — завершается словами: «Я снова жизни полн — таков мой организм». Для читателя, не заметившего здесь резкого стилевого сдвига, Пушкин подчеркивает: «Извольте мне простить ненужный прозаизм». Это не случайное нарушение стилевой дисциплины, тем более в октаве. Прозаизм нарочит, акцентирован рифмой; он ставит под угрозу не только единство одического стиля, но и самое его существование, вводя сниженную мотивировку, заключающую в себе заведомо неприемлемую и сокрушительную для оды позицию. Нарушение стилевого единства обнажает условность и ограниченность стиля. Ю. Н. Чумаков замечает, что в «Осени» «границы между структурными элементами принципиально размыты»⁵. Но размыты *принципиально* — значит подчеркнуты! Грань между буколической вступлением и строкой: «Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен», — слишком очевидна. Она не позволяет остановиться на голосе, который притворяется авторским, тем более что ниже последуют элегическая «чахоточная дева», ода «унылой поре» и вновь идиллия («Ведут ко мне коня...»). Читатель в недоумении: шутит автор или всерьез приглашает проникнуться прелестью осени?

4. Этот пример несколько сложнее. Автор ставит проблему стиля, причем как раз в интересующем нас аспекте: как проблему своего и чужого слова.

Прекрасны вы, берега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля
При свете утренней Киприды,

⁵ Чумаков Ю. Н. «Осень» в аспекте структуры и жанра. — В кн.: Пушкинский сборник. Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 483. Псков, 1972, с. 33.

Как вас впервой увидел я;
Вы мне предстали в блеске брачном:
На небе синем и прозрачном
Сияли груди ваших гор,
Долин, деревьев, сел узор
Разостлан был передо мною.
А там, меж хижинок татар...
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебною тоскою
Стеснялась пламенная грудь!
Но, муза! Прошное забудь.
(«Отрывки из путешествия Онегина»)

Романтический пейзаж в свете «минувшего», «волшебная тоска», «пламенная прудь», перифразы — определить стиль нетрудно. Но удержаться в этой системе отсчета нельзя: стоило ей определиться, как автор форсирует ее черты:

В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груди скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страдания...

Теперь романтический стиль стал предметом изображения, и изображения пародийного: дан пустой набор романтических атрибутов. (Заметим, что автор ясно сознает природу стиля как позиции:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья, —

речь идет о точке зрения. Ее изменение ведет к перемене стиля:

И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.)

Пародия, снижая чужое слово, подразумевает свое. Вот оно:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых...

Здесь тоже изображен стиль, но изображен положительно, как свое слово, найденное в борьбе с чужим (бывшим своим). Да беда в том, что краски «иных картин» немедленно начинают сгущаться:

Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

(Курсив Пушкина)

Авторская непритязательность в выборе предмета и слова оборачивается навязчивостью. «Простонародное» звучание его голоса усиливается, становится все грубее, проникается явно чуждым Пушкину квасным духом. Свое слово на глазах превращается в чужое, и вот уже последний стих дан курсивом — так поэт выделял явные цитаты. Крещендо стиля привело к пародии.

Следующие строки сводят систему просторечия и простомыслия к абсурду:

Порой дождливо намедни
Я, завернув на скотный двор..

Логической связи уже нет, на скотный двор автора занесла инерция стиля. Вывод просится сам собой:

ТЬфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

Таково определение стиля, который мы приняли было за авторский. Он оказался не просто чужим—иностранноязычным, «фламандской школой»! Следует апелляция к уже осмеянному романтизму:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,⁶
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я вообразал
Средь пышных, опустелых зал.. (V, 202—204)

⁶ Ср. приложение к «Бахчисарайскому фонтану»: «Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан, из заржавой железной трубки по каплям падала вода» (IV, 202).

Круг замкнулся. Искать здесь авторский голос бессмысленно. А ведь он был! В момент перехода от одной точки зрения к другой он ощущался так явственно!

Попробуем уловить этот момент перехода. В разногласии «онегинского круга» формируется принцип стилевого решения, который мы назовем «принципом неопределенностей»⁷. Заключается он в следующем. Круговорот и взаимопревращение стилей — единый и непрерывный процесс. Авторский голос в каждый момент этого движения готовится к переходу в иную систему отсчета. *Для читателя уяснить координаты стиля* (а это можно сделать, лишь встав на точку зрения этого стиля, то есть осмыслив его монологически) — *значит утратить импульс этого движения, потерять из вида динамику целого* («Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю»⁸). *Восстановишь в восприятии процессуальность взаимодействия стилей* (для этого надо выйти из связанных с ними систем отсчета) — *теряешь понятие о каждом стиле как системе мироотношения, исчезает эффект захвата стилем читательского сознания. Солидаризуясь со стилем, теряем его динамическую функцию; понимая стиль динамически, не можем его воспринять*. Авторский голос осциллирует между этими двумя крайностями, являясь в каждый момент *таким-то* (просторечным, романтическим и т. д.) и сохраняя в то же время потенцию перехода в иную систему отсчета, опровергающую прежнюю.

Зачем эта игра стилями?

Стиль характеризует отношения читателя с миром. Смена стиля — смена этих отношений, принципиальная перестройка восприятия. Нельзя одинаково видеть одно и то же явление с позиций мадригала и эпиграммы. Сознание читателя «онегинского круга» пребывает, таким образом, в постоянном движении⁹.

⁷ По аналогии с положением квантовой механики, согласно которому квантовая частица не обладает одновременно определенными значениями координаты и импульса. Чем точнее определена одна величина, тем больше неопределенность другой.

⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 99.

⁹ Ср. у Ю. Н. Тынянова: «Это колебание, это постоянное переключение из одного плана в другой... является сильным динамизирующим средством». — Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., Наука, 1968, с. 117.

Но есть и другая сторона вопроса. Любое сообщение несет информацию не только о своем авторе, но и об адресате, причем тем более полную, чем оно сложнее. В художественном произведении мы уже можем говорить о подразумеваемом адресате как о типе личности, несущей определенные жанровые, стилевые, мировоззренческие, эстетические и прочие установки. Стилиевое переключение, нарушая заданную систему установок, актуализирует эту личность, делая ее объектом изображения. Так рождается «образ читателя».

Образ читателя — функция стиля. Определенный стиль подразумевает определенного читателя, а именно такого, для которого данная система отсчета естественна. Реальный читатель, разумеется, не может быть таким, как «запрограммированный» текстом, в частности, потому, что владеет рядом стилей. В процессе чтения он подстраивается к предложенной системе отсчета. Оспаривание стиля есть разрушение естественности системы отсчета и тем самым обнажение ограниченности «образа читателя». Реальный читатель при этом должен перейти в другую систему, относительно которой идет разрушение первой. «Принцип неопределенностей» приводит его в недоумение: перейти некуда, оспаривается любой стиль. Любопытно, что читательское недоумение прямо изображено Пушкиным:

— «Как, разве все тут? шутите!» — «Ей-богу, —

отвечает автор.

— «Так вот куда октавы нас вели!
К чему ж такую подняли тревогу,
Скликнули рать и с похвальбою шли?»

< . . . >

Да нет ли хоть у вас правоученья?» —

последняя надежда читателя нащупать твердую почву и хоть ретроспективно привести в порядок мозаику поэмы.

— «Нет.. или есть: минуточку терпенья..» —
(«Домик в Коломне», IV, 337—338)

и следует пародийная мораль. Октавы (ариостова строфа, признак высокого эпоса!) вели в никуда, вернее в царство относительности.

Читатель «онегинского круга» (он же критик) —

всегда фигура комическая. Его реплики неумны, вопросы неуместны, а прогнозы неизменно ошибочны. Он перебивает автора, возражает, требует разнообразных объяснений. Автор же помнит о нем («Гм! гм! Читатель благородный, Здорова ль ваша вся родня?»), объяснения охотно дает, обращается доверительно («Лежу теперь на канапе»; «Мне должно после долгой речи И погулять и отдохнуть: Докончу после как-нибудь») и даже старается предупредить его желания:

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

Все это похоже на прямое издевательство. Диалог автора с читателем, поставленный стилевой игрой в центр изображения, пестрит розыгрышами, эпатажем и проч.

Но вернемся к стилевым проблемам. В условиях борьбы равноправных голосов, оспаривающих монополию на изображение мира и неизбежно объективирующихся в этой борьбе, стилевое решение приобретает вероятностный характер. За каждым словом, говорящим о предмете с данной позиции, маячит возможность другого слова, которое осмыслит этот предмет иначе.

Вот героиня «Домика в Коломне» отправляется на поиски кухарки — с этого эпизода, в сущности, начинается анекдот:

— «Узнаю, маменька» И вышла вон,
Закутавшись (Зима стояла грозно,
И снег скрипел, и синий небосклон,
Безоблачен, в звездах, снял морозно) (IV, 333)

На фоне такого пейзажа должна произойти совсем другая история. Может быть, «Уединенный домик на Васильевском», а то и «Медный всадник»¹⁰. Затем повест-

¹⁰ Ю. Н. Чумаков заметил шутя, что Параша «Домика в Коломне» и Параша «Медного всадника» — одно лицо. Пережив скандал с кухаркой, вдова и дочка перебрались на берега пустынных волн... Шутки шутками, а ведь и Евгений пришел в «Медный всадник» из пародийного «Езерского» Кстати, Езерский влюблен

В Коломне по соседству
В одну лифляндочку Она
С своею матерью одна
Жила в домишке (IV, 535)

вание возвращается в свои иронические берега, но возможность внезапного перехода в русло иного стиля остается. Назовем такой нереализованный стиль *виртуальным*¹¹. Вот несколько примеров его функционирования:

1. Виртуальны романтические мотивы того же «Домика в Коломне». Стоит их реализовать, и буколическая Параша будет противостоять измученной и опустошенной светом графине в серьезной, а то и трагической истории:

Параша перед ней
Казалась, бедная, еще бедней.

Порой графиня на нее небрежно
Бросала важный взор свой. Но она
Молилась богу тихо и прилежно
И не казалась им развлечена
Смиренье в ней изображалось нежно,
Графиня же была погружена
В самой себе, в волшебстве моды новой
В своей красе надменной и суровой. (IV, 331)

Такая возможность есть, но она не реализована. Анекдотическое развитие событий выглядит случайным, оно столь же вероятно, как любое другое, возможное в рамках стилевого спектра. Не отсюда ли исходит удивление читателя, увидевшего, что поэма уже кончилась?

2. Мужественное прощание с юностью, заключающее VI главу «Евгения Онегина», стоит на грани пародийного взрыва:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль,
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль
Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость?*
(V, 138 *Курсив Пушкина*)

Пародийное продолжение тем более вероятно, что глава посвящена Ленскому, собирательному «элегическому» (это его рифма!). Но возможность не реализуется, элегия продолжается всерьез (насколько это возможно на фоне

¹¹ «Виртуальный (лат. *virtualis* — возможный) — такой возможный объект, который нами еще не воспринимается как что-то вполне определенное, но способный при наличии известных условий возникнуть, проявиться» — Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник — М. Наука, 1975

виртуальной антиэлегической пародии), чтобы завершиться внезапным эпиграмматическим выходом: «В сем омуте, где с вами я Купаюсь, милые друзья!».

3. Чем мила осень — «красою тихую, блистающей смиренно», или благотворным влиянием, которое она оказывает на авторский организм? Определенного ответа не может быть. «Осень» не случайно завершается вопросом: «Куда ж нам плыть?» — вариантов маршрута столько же, сколько «оттенков» в стилевом спектре произведения.

4. В VII главе «Евгений Онегин» едва не сворачивает на путь романа Руссо или Вольтера: «простодушная» героиня в кругу столичной цивилизации. Любопытно, что этот не получивший развития мотив, в свою очередь, содержит два виртуальных варианта: традиционный («Ей душно здесь... она мечтой Стремится к жизни полевой В деревню, к бедным поселянам...») и пародийный (прощальные слова Татьяны напоминают стихи Ленского: «Куда, зачем стремлюся я? Что мне сулит судьба моя?»). Напомним, что портрет героини во II главе выполнен в романтическом духе (бледность, задумчивость, отчуждение, «и были детские проказы Ей чужды...» и т. д.), что никак не сказывается в дальнейшем.

5. Вот провинциальная помещица склонилась у окна над томиком Ричардсона. За окном — тоскливый быт. «Вдруг колокольчик зазвенел». Едет герой, сейчас они встретятся. Чем не Татьяна? Стилевая позиция, необходимая для превращения Натальи Павловны в героиню «Евгения Онегина», есть. В зоне ее голоса звучит почти серьезное: «Кто долго жил в глуши печальной...» Такой метаморфозы не происходит, но она вероятна. Кстати, далее героиня дает гостю пощечину: «Я другому отдана; Я буду век ему верна».

«Принцип неопределенностей» в стиле неизбежно порождает неопределенность объекта изображения. Он может быть таким или иным в зависимости от выбора системы отсчета, у каждой из которых своя логика. Ленский мог стать поэтом, «рожденным для блага мира», а мог превратиться в заурядного помещика и носить непоэтический стеганый халат. Это не два варианта одной судьбы (у одной судьбы не может быть таких вариантов), а две разные системы отсчета, в которых может двигаться персонаж. Слова «Татьяна — русская душою» не противоречат тому, что она «по-русски плохо знала,

Журналов наших не читала, И выражалася с трудом
На языке своем родном», — суждения принадлежат разным системам отсчета, в которых героиня оценивается по-разному. Какова она на самом деле? Чтобы ответить, нужна выделенная система отсчета, а такой нет.

Виртуальные стили обязаны своим возникновением «демократии» стилевого спектра. Занимая минимум места, они имеют те же права на ведение повествования, что и реализованные голоса. Границы стилевого спектра оказываются размытыми, произведение открыто для любого возможного суждения¹². Смертельно опасное монологическому стилю, скрывающему свою условность, такое вторжение не нарушает своеобразной цельности стилевого спектра, окруженного «облаком» виртуальных голосов. В этом смысле он безусловен.

Говоря о вероятностных отношениях в стилевом спектре, мы вторглись в сферу сюжета. Дело в том, что «принцип неопределенностей» и виртуальность ряда точек зрения нельзя рассматривать как чисто стилевое явление. В сюжете мы имеем дело с характерами и поступками персонажей. А видим их — всегда! — через призму стиля. Тот или иной облик героя, его оценка и оценка его поступка, его слова действительны только в данной системе отсчета. При переходе в другую они могут и должны меняться. Событие может оказываться серьезным или смешным, важным или не существовать вовсе в зависимости от точки зрения¹³. Там, где действует «принцип неопределенностей», становится неопределенным объект изображения и неопределенными вдвойне — отношения между объектами, которые и есть сюжет. Сюжетное движение приобретает вероятностный характер.

Смерть Ленского в сфере бытового повествования

¹² В предисловиях и примечаниях Пушкин охотно вводит, часто без комментариев, прямо враждебные высказывания критиков, эпиграммы и т. п. О диалогической природе пушкинских примечаний см: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина. — В кн: Пушкин и его современники. Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1970; Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину». — В кн: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1976; Мильчина В. Поэтика примечаний. — Вопросы литературы, 1978, № 11.

¹³ См. об этом: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., Искусство, 1970, с. 280—286.

(«Под грудь он был навyleт ранен; Дымясь из раны кровь текла») — реальная трагедия и вызывает искреннее сочувствие автора. Но в сфере антиромантической пародии «полупародийный Ленский как схематический литературный портрет»¹⁴ не может быть убит — только осмеян. Его кровь не дымится на морозе; картонный пац истекает клюквенным соком, восклицая: «Дохнула буря, цвет прекрасный Увял на утренней заре!..» Ясно, что через эти два лика события не может проходить одна сюжетная линия, они принадлежат двум виртуальным сюжетам¹⁵.

В «Графе Нулине» возможность иного сюжетного развития приобретает почти катастрофический характер, превращая всю поэму в большое отступление. Но прежде рассмотрим «реализованный» сюжет. В его основу положена древняя «адюльтерная» фабула мирового фольклора. Схема ее такова: отъезд мужа — скучающая жена — появление «третьего» — внезапное возвращение мужа — *pointe* (в таком виде она предстает уже у Апулея). Очевидно, что центр структуры — «возвращение мужа», а цель ее — *pointe*: комический жест или реплика. Не узнать в «Графе Нулине» общеизвестного анекдота было, конечно, невозможно. Однако распорядился им автор необычно. Пощечина Натальи Павловны есть, с точки зрения этой фабулы, *несобытие*. Теперь возвращение мужа ничем не чревато; *pointe* отменяется; анекдот не состоялся. Обусловленности событий больше нет, может произойти что угодно (например, наутро после конфуза праф «чуть ли снова не влюблен» — возможен новый виток сюжета). Однако не происходит ничего. Этим якобы мотивируется вывод: «Теперь мы можем справедливо Сказать, что в *наши* времена...» (курсив наш. — Е. Х.) — то есть в отличие от тех, для которых анекдот справедлив.

Появление под занавес Лидина — пром среди ясного неба. Понятно, что истинный анекдот как раз здесь, в отношениях Натальи Павловны, ее мужа и Лидина, но что это за отношения и в чем анекдот, читатель уже не узна-

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 119.

¹⁵ О вариативности «Евгения Онегина» см. также: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 92—97. Правда, мы не можем согласиться с его выводом о проступающей в вариантах реальности. На наш взгляд, они принадлежат разным условным реальностям, связанным с разными стилистическими и жанровыми установками. Очевиднее, чем в «Онегине», это в «Графе Нулине» и «Домике в Коломне».

ет. Рассказана же только присказка. Виртуальный «лидинский» сюжет дискредитировал сюжет реальный, вытеснил его в отступление. «Граф Нулин» — сюжетная мистификация, история о том, как ничего не произошло.

Подобные мистификации в духе Стерна очень характерны для «онегинского круга». Крайнее выражение этого принципа — «Отрывки из путешествия Онегина», где рассказ крутится вокруг одесской встречи автора с Онегиным, но до нее так и не доходит¹⁶. В этом плане можно рассмотреть любую вещь «круга», кроме незавершенного «Езерского». «Евгений Онегин» — роман о том, как автор писал роман и «вдруг умел расстаться с ним»; «Домик в Коломне» — повесть о том, как автор собирался рассказать анекдот, но так увлекся подходами, выбором строфы и стиля, ассоциациями, что в итоге стусевался перед читателем; «Граф Нулин» — нерассказанный анекдот о Лидине с длинным предисловием; наконец, «Осень» — подступы к рассказу о творческом процессе.

Редукция сюжета не означает, что перед нами «почти чистая беспредметная фактурная вещь»¹⁷. Мы уже замечали, что стилевой диалог — ипра живыми, то есть говорящими, сознаниями — актуализирует личности и автора и читателя, позволяет рассматривать их как объектно изображенные сознания, то есть персонажи. Диалог автора с читателем есть, в сущности, отношения героев; он составляет особую, весьма насыщенную событиями сферу действия. С точки зрения этого квазисюжета, играющего то большую, то меньшую роль, собственно сюжет¹⁸ вытесняется на периферию изображения и выполняет функцию внешних обстоятельств, на фоне которых развивается квазисюжет — диалог автора с читателем.

¹⁶ «Путешествие» концентрирует все основные черты поэтики «Евгения Онегина»: стилевой диалог, фрагментарность, столкновение поэзии и прозы, пародийность, ассоциативность повествования и т. д. Это структурная формула романа и, в значительной мере, всего «онегинского круга». Подробнее о структуре «Путешествия» см.: Чумаков Ю. Н. «Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство. — В кн.: Вопросы поэтики литературных жанров. Сб. научных статей. Вып. 1. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Л., 1976.

¹⁷ Шкловский В. Б. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) — В кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин. Эпоха, 1923.

¹⁸ Под сюжетом мы понимаем систему событий персонажной сферы, то есть таких, которые назовет событиями персонаж.

Понятия «принципа неопределенностей» (невозможности одновременно и точно локализовать стили и установить характер их взаимодействия) и виртуального стиля (нереализованных стилевых и, как следствие, сюжетных вариантов) базируются на утверждении равноправия систем отсчета в рамках стилевого спектра. Но может ли быть, чтобы Пушкин, отнюдь не релятивист, воспроизводя множество чужих слов, не сказал своего?

По-видимому, неверна принятая нами аксиома, что голос-стиль может быть либо своим, либо чужим. Ее следует заменить другой: процесс отчуждения и снятия точки зрения есть форма ее существования в диалоге¹⁹. Это относится к любой точке зрения, осмелившейся вторгнуться в стилевой спектр «онегинского круга».

То, что каждая система отсчета, едва определившись в слове, сменяется другой,—не причина, а следствие нестабильности этих систем. Стилевая структура «онегинского круга» такова, что «освоить» один из голосов и остановиться на нем автор *не может*. Остановка, утверждение некоего стиля как своего ведет к стилевому крещендо, форсированию стиля, а значит, к пародии и в конечном счете опять же отчуждению. Мы это видели на примере отрывка из «Путешествия».

Единственный устойчивый признак авторского сознания — его движение. *Позиция автора эквивалентна не одной из реплик диалога, а самому диалогу: процессу взаимодействия и взаимопревращения голосов. Его мы можем назвать стилем «онегинского круга».* Подчеркнем, что этот стиль не есть *сплав* многих стилей, он не *результат*, а *процесс* взаимодействия. Чтобы воспринять его как позицию, надо уловить динамику каждого голоса-стиля в обеих его ипостасях: становлении и отрицании, обретении себя и переходе в противоположность.

¹⁹ Имеется в виду диалог данного типа. Степень выраженности диалогических отношений может быть разной: от оттенка объективности слова до такого сильного взаимодействия, когда голоса стоят на грани потери индивидуальности, «растворяются в энергии связи». Критерием «мощности» диалога можно считать деформацию в нем точки зрения. Чем сильнее взаимодействие, тем менее точка зрения похожа на себя, осмысленную монологически. Предельный случай—синтез голосов, дающий новый монолог. Сфера диалога простирается, таким образом, от двух монологов, готовых бросить друг на друга объективный свет до монолога-синтеза.



Эпиграф в поэме А. С. Пушкина
„Полтава“

Работа Пушкина над «Полтавой» была завершена в 1828 г. Поэму предваряет эпиграф — строки, взятые из поэмы Д. Байрона «Мазепа»:

The power and glory of the war,
Faithless as their vain votaries, men
Had pass'd to the triumphant Czar¹.

В изданиях произведений Пушкина, начиная с академического, перевод слова «faithless» по неизвестным причинам отсутствует. На это указывает Г. М. Фридлиндер в своей статье «Поэмы Пушкина 1820-х гг. в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе». Таким образом, построчный перевод эпиграфа гласит:

«Мощь и слава войны,
Столь же вероломные (или «непостоянные»),
Как их суетные поклонники — люди,
Перешли на сторону торжествующего царя»².

О том, что эпиграф сыграл важную роль в творческой истории создания «Полтавы», можно говорить, ссылаясь непосредственно на самого Пушкина. В статье «Возражения критикам «Полтавы» (1831 г.) он пишет: «В «Вестнике Европы» заметили, что заглавие поэмы ошибочно и что, вероятно, не назвал я ее Мазепой, чтобы не напом-

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. — М.: Художественная литература, 1974—1978. — Т. 2, с. 170.

² Фридлиндер Г. М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории создания и эволюции жанра поэмы в мировой литературе. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л., Наука, 1974, с. 119.

нить о Байроне. Справедливо, но была тут и другая причина: эпитаф»³.

Судя по словам Пушкина, выбор названия связан здесь, очевидно, с тем, что в эпитафе делается акцент на «торжествующем царе», на сторону которого перешли «мощь и слава войны», то есть на Петре I. Поэту показалось несоответствием назвать поэму «Мазепа», в то время как в эпитафе речь идет о Петре. Г. А. Гуковский считал, однако, что замечание Пушкина о выборе названия «...является своего рода отпиской, уклончивым ответом человека, не желающего пускаться в объяснения. Оно не может заменить историко-литературного толкования самого явления»⁴. Но как бы то ни было, эти слова принадлежат Пушкину, и не принимать их во внимание нельзя. Да и сам Г. А. Гуковский свой вывод ничем не мотивировал.

В поэме Байрона «Мазепа» отчетливо проявились черты романтизма. Ведущий мотив поэмы — фатализм в отношении к истории: все события предопределены роком, судьбой.

Строки из «Мазепы», взятые Пушкиным, — яркая иллюстрация этого положения.

Пушкин, как известно, оставил в эпитафе стихи в подлиннике, на английском языке. Но в бумагах поэта сохранился черновой набросок, позволяющий судить о том, что он пытался перевести эти строки на русский язык:

«То было вскоре после боя,
Как счастье бросило героя,
И рать побитая кругом
Лежала»⁵.

Пушкин относительно свободно обращается с оригиналом. Но он оставляет неизменной важнейшую деталь, необходимую для уяснения смысла строк Байрона: «...счастье бросило героя». Успех битвы, по мнению Байрона, зависит от фортуны. Пушкин стремился даже в вольном переводе сохранить байроновскую мысль о том, что слепой случай определяет исход сражения. Поэту

³ Пушкин А. С. Собр. соч., т. 6, с. 68.

⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: ГИХЛ, 1957, с. 86.

⁵ Пушкин А. С. Собр. соч., т. 2, с. 523.

это было важно для сопоставления философии Байрона со своим взглядом на причины военного успеха или поражения, раскрытым в ходе повествования «Полтавы».

Личные судьбы героев у Пушкина определяются прежде всего историческими событиями, закономерностями. У Байрона же все решается межличностными отношениями. Полемичность пушкинского взгляда по отношению к байроновскому порой отчетливо проступает в самом тексте «Полтавы».

Прежде всего Пушкин стремится показать, как, «...в бореньях силы напрягая», росла и крепла держава Петра.

При описании Полтавского боя он оговаривает то обстоятельство, что шведы — «сыны любимые победы». Но в ходе сражения происходит то, о чем говорится в эпиграфе — успех переходит на сторону русских и «...явно счастье боевое Служить уж начинает нам».

Конечно, здесь есть и байроновский мотив «перехода» счастья из рук в руки. Но у Пушкина это явление — результат развития исторического действия, когда «...бога браней благодатью Наш каждый шаг запечатлен».

Очевидно, что под понятием «бог браней» надо понимать не какую-то мифическую, сверхъестественную силу, а историческую справедливость, распределяющую соотношение сил в сражении.

Тема военного успеха проходит через всю поэму и находит логичное завершение в ее заключительной части.

Пушкин напоминает о временном разрыве продолжительностью в столетие между событиями, описанными в поэме, и той порой, когда она создается: «Прошло сто лет — и что ж осталось От сильных, гордых сих мужей?..»

Таким образом автор вводит новый мотив для характеристики своего отношения к военному успеху — время. Время, наравне с исторической закономерностью, тоже участвует в распределении ролей как на театре военных действий, так и в общем историческом процессе.

Наконец, не обойден вниманием автора и «торжествующий царь», о котором говорится в эпиграфе. В то время как «поколенья» сильных, гордых сих мужей» «миновалось», другой участник событий, «герой Полтавы», «воздвиг... огромный памятник себе». Слово «памятник» здесь — свидетельство постоянства успеха, завоеванной Россией в суровой борьбе со Швецией.

Пушкин
и мировая
литература



Пушкин и Стендаль

(К проблеме творческого поведения писателя)

Проблема «Пушкин и Стендаль» изучена недостаточно. Две посвященные ей специальные работы касаются частных вопросов¹. Отдельные ценные замечания на эту тему большей частью были сделаны исследователями (М. Гус, В. Шкловский, Н. Степанов, А. Чичерин) в связи с генетической общностью «Пиковой дамы» и «Красного и черного» — единственного романа Стендаля, хранившегося в библиотеке Пушкина и послужившего предметом двух высказываний поэта о французском писателе.

Между тем сближение имен Пушкина и Стендаля представляет интерес не только в связи с проблемой преемственности, но и с точки зрения изучения параллельных процессов в развитии национальных литератур. Формирование Стендаля и Пушкина, основателей французского и русского реализма, — пример схождения пути

¹ Кочеткова Т. В. Стендаль в личной библиотеке Пушкина. — В кн.: Пушкинский сборник. Рига, 1968, с. 35—42; Михайлов А. — В кн.: Искусство слова. М., 1973, с. 121—124; см. также: Гус М. «Пиковая дама». — 30 дней, 1934, № 6, с. 75—80; Жирмунский В. М. Пушкин и западноевропейские литературы. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. З. М.—Л., 1937, с. 93—94; Шкловский В. Б. Заметки о прозе Пушкина. — М., с. 69—70; Sibian G. Love by the book: Pushkine, Stendhal, Flaubert. Comparative litteratur. Oregon, 1956, vol. 8, N 2, p. 97—109; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. — Л., 1960, с. 371—372; Эльсберг Я. Своеобразие реализма Пушкина. — Вопросы литературы, 1960, № 8, с. 92—93; Степанов Н. Л. Проза Пушкина. — М., 1962, с. 78—80, 153, 163, 169; Менье А. К вопросу о Стендале в России. — В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.—Л., 1966, с. 108—109; Литвиненко Л. Г. Пушкин и театр. — М., 1974, с. 159—161, 199, 202; Чичерин А. В. Пушкин, Мериме, Стендаль (О стилистических соответствиях). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л., 1974, с. 147—150.

двух писателей-новаторов, вступающих в борьбу с одними и теми же литературными явлениями и независимо друг от друга прокладывающих дорогу новому художественному методу. Литературная связь предстает в подобных случаях не в таких формах, как усвоение, полемика, отталкивание, а в форме параллельных поисков и творческих аналогий.

Сопоставления такого рода не только проясняют своеобразие развития национальных литератур в целом и индивидуальные особенности каждого из изучаемых писателей, но и помогают наметить круг сближающих их проблем. В случае с Пушкиным и Стендалем это, в первую очередь, — «истинный» романтизм, «шекспиризм», стиль и язык прозы, психологизм. Эти вопросы в совокупности могли бы составить предмет специальной монографии. В настоящей работе мы остановимся лишь на последней проблеме, точнее сказать, на важном этапе, предваряющем психологизм, — творческом поведении обоих писателей.

В жизни Пушкина и Стендаля, людей редкой артистичности, блистательных собеседников и импровизаторов, творческим поведением (то есть осознанно или нет ориентированным в будущем на эстетическое задание) было поведение *игровое*². Для разных писателей творческая игра — понятие индивидуальное. По отношению к Пушкину и Стендалю этот термин будет означать определенный тип бытового поведения: любовь к перевоплощениям, умение становиться «не собой», «другими», игру «масками», «ролями», жизненными позициями.

Изучение творческого поведения писателя составляет трудную задачу не только из-за сложной комплексности (сюда входят вопросы исторической психологии, литературного быта, биографии), но и потому, что степень осознанности писателем элемента игры в собственном поведении не всегда может быть нами усвоена до конца. По

² Артистизм Пушкина воссоздается из воспоминаний его современников (А П Керн, П. А. Вяземского, А М Каратыгиной, А Н. Понафидиной, А. О Смирновой-Россет Петра Парфенова и др.), Стендаля — из его воспоминаний и дневников (стремление овладеть мастерством профессионального актера, умение «разыгрывать» собеседников в духе комедии характеров). Стендаль Собр соч В 15-ти т Т 14 — М, 1969, с 71, 78, 140, 141, 143, 172 и др В дальнейшем ссылки на дневники Стендаля в этом издании будут даваться в тексте с указанием страницы.

отношению к Пушкину и Стендалю задача усложняется еще и тем, что оставленные ими автобиографические материалы, привлекаемые нами для сопоставительного анализа, не адекватны различны по жанру, стилю, принципу отбора материала, нуждаются в разного типа дешифровке и не равноценны по значению. Наибольший интерес при изучении игрового поведения Стендаля представляют его дневники, игрового поведения Пушкина — его письма.

Дневники Стендаля — явление уникальное. Их исключительное место в европейской литературе начала XIX в. определено не только пронизательностью самонаблюдения и остротой мысли, но и самим принципом отбора материала. Продолжая традицию сентиментального дневника с его установкой на «искренность» и «исповедальность», Стендаль в то же время, изображая свое поведение как «игровое», эту традицию разрушает.

Отличие Стендаля от сентименталистов особенно заметно в отборе материала для изображения любовного чувства «Прекрасным» минутам «поэтической» души, отбираемым, как правило, авторами сентиментального дневника, Стендаль противопоставляет «игровые» моменты своего поведения, изображение которых становится своеобразным залогом искренности. Такими предстают, например, на страницах дневника 1803—1806 гг. истории его юношеских увлечений Аделью, Викториной, актрисой Мелани Луазон³.

Принято сравнивать дневники Стендаля с дневниками молодого Толстого. Действительно, напряженное самонаблюдение, постоянное «программирование» собственного поведения, «сочетание страстности с рассудочностью»⁴ определяют черты сходства дневников. Но есть между ними и серьезное различие, связанное как раз с аспектом, сближающим Стендаля не с Толстым, а с Пушкиным. Это — отношение к игре. Для молодого Толстого, как и для сентименталистов (за исключением разве одного Стерна), поведенческая игра — понятие негативное, противопоставленное чувствительности как неискренности, фальшь, свойство холодного ума. В понимании Стендаля и Пушкина, игра, напротив, присуща че-

³ См. Стендаль. Дневники, с. 25, 140, 171, 172 и др.

⁴ Эйхенбаум Борис. Молодой Толстой — Петербург — Берлин. Изд-во З. И. Гржебина, 1922, с. 99.

ловческой природе, овидетельствует о богатстве личности, исполнена обаяния и не исключает искренности⁵.

Для изучения игрового поведения Пушкина важны не столько его дневники (люди пушкинского поколения не стремятся к самораскрытию и «исповедальности» в дневнике⁶), сколько его переписка. Заметим, что письма Стендаля в этом отношении для нас менее интересны, и не потому, что их сохранилось в шесть раз меньше, чем пушкинских. Важнее другое — игровое начало в них сильно приглушено. В письмах Стендаль стремился остаться «собой». Примечательно, что его поведение в письмах выглядит по-другому, чем в дневнике, здесь оно утрачивает игровые черты. (Ср., например, дневниковую интерпретацию его отношений с Мелани с той же историей, изложенной в письмах к сестре Полине⁷.) Установка на «искренность», как ее понимал Стендаль, приводила к отражению игры в дневнике и ее исключению из писем.

Переписка Пушкина — явление столь же уникальное, как и дневники Стендаля. Одна из характерных особенностей писем Пушкина — их игровая структура: «Особенность этих писем заключается в том, что образ поэта меняется в зависимости от того, кому он пишет, меняется до неузнаваемости, до слияния с образом корреспондента»⁸. Пушкин в своих письмах с легкостью меняет стиль, оттенок тона, тематику в зависимости от адресата. Подчеркнуто почтительный тон в письмах П. А. Осиповой сменяется нарочито «раскованным» в письмах П. А. Вяземскому, дружески наставительным — брату

⁵ Показательна в этом отношении запись Стендаля в дневнике 1805 г., относящаяся к Мелани: «Невозможно изобразить страсть лучше, чем это делал я, поскольку я действительно чувствовал ее» (140).

⁶ См.: Петровская Е. Ф. Дневник пушкинской поры (Авторское «я» в отношениях с художественной литературой). — В кн.: Пушкинский сборник. Л., 1977, с. 140—145.

⁷ См.: Стендаль. Собр. соч. В 15-ти т. Т. 15. М., 1959, с. 61—62.

⁸ Сиповский В. В. А. С. Пушкин по его письмам. — В кн.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, с. 458. См. также: Вольперт Л. И. Пушкин и Шодерло де Лакло (на пути к «Роману в письмах»). — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1972, с. 84—115; Ежже: Дружеская переписка Пушкина михайловского периода (сентябрь 1824 г. — декабрь 1825 г.) — В кн.: Пушкинский сборник. Л., 1977, с. 49—62; Паперно И. А. Переписка Пушкина как целостный текст (май — октябрь 1831 г.) — Уч. зап. ТГУ, № 420. Тарту, 1977, с. 71—81.

Льву, чувствительно страстным — А. П. Керн. Это не просто дань литературному этикету, требовавшему учитывать вкусы и интересы адресата. В. В. Сиповский, первый отметивший удивительную способность Пушкина к перевоплощениям, писал еще в 1902 г.: «...с литератором он только литератор, с политиком он — политик, с сплетником — сплетник, с гулякой — только гуляка и ничего более»⁹. Однако В. В. Сиповский рассматривал способности Пушкина к эпистолярным перевоплощениям безотносительно к творческой эволюции поэта, как черту протейской личности. Между тем игровое поведение Пушкина — не просто артистизм, но важный этап его формирования как художника-реалиста. Шуточное «подыгрывание» корреспонденту не только игра, но и творческое постижение сложности психологического характера, которое в дальнейшем определит в какой-то мере многообразие героя и образа автора в пушкинской прозе. При этом игровое поведение, хотя и определялось теми или иными чертами личности поэта, отнюдь не всегда было спонтанным. Так, показательно, что «игры» Пушкина нередко оказывались следованием литературным образцам. Шуточная литературная маска становилась для него одним из способов художественного исследования жизни.

Творческая сторона поведения молодого Стендаля также раскрывается в сложном соотношении «игры» и литературы. Аналогии с литературными персонажами в его дневнике — один из способов самопознания. Он постоянно сравнивает себя с любимыми героями, стремится зафиксировать моменты сходства с ними, подчеркнуть свое стремление к игре литературными «масками» и «ролями»¹⁰. «Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном»¹¹, — скажет он позднее об этом времени, и эта автохарактеристика, афористичная по форме и парадоксальная по мысли, могла бы послужить эпиграфом ко всей автобиографической прозе Стендаля. Лучше он не мог бы передать свое стремление к самонаблюдению, понимание двойственности собственной натуры, столкновение в душе непосредственного чувства и холодного самоконтроля, сердечного влечения и «игры». В кратком

⁹ Сиповский В. В. Указ раб., с. 458

¹⁰ «Я с наслаждением носил бы маску» (Стендаль, т. 13, с. 356)

¹¹ Стендаль, т. 13, с. 265.

определении глубокий и емкий смысл: здесь и метод самопознания, и признание мощного воздействия литературы на жизнь, и подчеркивание игрового характера собственного поведения.

Сближение имен Сен-Пре и Вальмона, героев знаменитых эпистолярных романов («Новой Элоизы» Руссо и «Опасных связей» Шодерло де Лакло), значимо и для Пушкина. Для его игрового поведения также в какой-то мере характерна ориентация на эти полярно противоположные по нравственным оценкам эпохи литературные персонажи.

Образ Сен-Пре, воплощавший в представлении читателей конца XVIII—начала XIX вв. целостную этическую систему, особенно важен для Стендаля. Способность к сильной страсти, тонкость чувствительной души, искренность порывов — все эти качества Сен-Пре молодой Стендаль отмечает в себе и спешит зафиксировать в дневнике черты сходства с героем. Он не устаёт благодарить Руссо за то, что тот открыл перед ним мир чувств: «Я был бы несчастен до конца, если бы никогда не читал Жан-Жака, который дал мне любящий характер и склонность к сильным увлечениям» (86); или: «Благословляю небо за то, что обладаю душой, которая чувствует так сильно» (156). Дневник тщательно фиксирует детали бытового поведения Стендаля, свидетельствующие о его близости к герою Руссо: «Когда я пришел к ней, она одевалась. В этих случаях я бываю слишком скромн. Это оттого, что я все еще Сен-Пре» (167).

Отношение Пушкина к Сен-Пре несколько иное: сказывается различие литературных поколений. Чувствительные излияния русскому поэту чужды, и степень «отстраненности» от героя Руссо у него гораздо большая, чем у Стендаля. Но для игрового поведения Пушкина образ Сен-Пре, вошедший в галерею идеальных мужских героев, занимавших воображение читателей, а особенно читательниц, весьма значим. Герой «Новой Элоизы» — одна из эпистолярных «масок» Пушкина. В тетрадях поэта есть выписанные его рукой строки из восьмого письма Сен-Пре, которые А. Ахматова, основываясь на анализе цитируемых строк, рассмотрела как подготовительный материал для личного письма¹². Случается Пуш-

¹² См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., Academia, 1933, с. 881.

кину и разыгрывать роли героев, родственников Сен-Пре, похожих на своего литературного отца как две капли воды. С одним из таких духовных сыновей Сен-Пре, советливым и великодушным Густавом де Линаром, героем романа Ю. Крюденер «Валери», связан интереснейший эпизод игровой биографии поэта — объяснение в любви при помощи французского романа.

Речь идет о необычном любовном письме Пушкина, составленном из строк «Валери» и предназначенном А. П. Керн. Поскольку роман написан от имени Густава де Линара, влюбленного в юную супругу пожилого графа, и ситуация, изображенная в книге Крюденер, чем-то напоминала пушкинскую, эпистолярная форма романа могла подсказать идею составить из строк книги лирическое письмо¹³. Хотя возвышенно чувствительный стиль излияний Густава был глубоко чужд Пушкину, для него, без сомнения, было очевидным, что в глазах А. П. Керн такой стиль ценился высоко, и, учитывая вкусы «адресата», он мог себе позволить использовать его. В данном случае литературная «маска» давала возможность создать тонкую стилевую игру. Благодаря ей Пушкин мог быть одновременно и ироничен, и серьезен, оставаться самим собой и быть таким, каким его хотят видеть.

Однако, как уже отмечалось, для игрового поведения Стендаля и Пушкина характерно парадоксальное совмещение руссоистского и антирусссоистского начала. Поэтому особое значение для обоих писателей приобретает образ блистательного «сверхзлодея» виконта де Вальмона, в котором руссоистская критика цивилизованного человека доведена автором «Опасных связей» до предела. Для мира творческой игры Вальмон — истинная находка.

Лакло изобразил своего героя не только тончайшим психологом, способным подвергнуть скрупулезному анализу любой порыв своей и чужой души, предвидеть каждый шаг своих жертв, но и великим мастером перевоплощения, смены масок. С тем инстинктом театральности, который развила в нем придворная культура, Вальмон разыгрывает робость и отчаяние, застенчивость и дерзость, с каждым корреспондентом он разговаривает «его» язы-

¹³ Подробнее об этом см.: Вольперт Л. И. Загадка одной книги из библиотеки Пушкина (Пометы на романе Ю. Крюденер «Valérie»). — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1973, с. 77—109.

ком, в «его» манере. Напрадив Вальмона красотой, умом, образованностью, психологической пронизательностью, искусством подчинять себе людей, Лакло создал тип «бытового» злодея, отталкивающего и привлекательного одновременно. Этот образ приковал к себе внимание многих поколений читателей. Имя Вальмона стало нарицательным, синонимом сложного комплекса понятий: бездушного разврата, утонченной рефлексии, блестящего шестивия среди поверженных сердец, талантливой стратегии в умении побеждать. Не случайно Стендаль полуиронически, полувосхищенно назвал «Опасные связи» «молитвенником провинциала»¹⁴.

Стиль некоторых дневниковых записей Стендаля¹⁵, характер фиксации игровых моментов своего бытового поведения, манера оценивать «аудиторию»¹⁶ подтверждают его слова о собственном подражании Вальмону. Примечательно, что и А. Франс свяжет впоследствии воздействие «Опасных связей» на Стендаля с проблемой творческого поведения. Случайной встрече Стендаля с Лакло в миланской опере Франс придаст символическое значение «передачи» психологической традиции и изобразит в этюде «Стендаль» эту встречу как прихоть «изобретательного случая», пожелавшего свести в одной ложе «Ла Скала» престарелого автора «Опасных связей» и его юного поклонника, усердно «штудирующего» в жизни роль Вальмона¹⁷.

В переписке Пушкина середины—конца 1820-х гг. также можно заметить следы воздействия «Опасных связей» («ипра» стилями, «обманные» письма, тон некоторых дружеских посланий). Создается впечатление, что и он

¹⁴ Стендаль, т. 13, с. 265.

¹⁵ «Сегодня я' был фатом, каким надо быть всегда; я сочетал мое фатовство с самыми нежными словами, но слова эти были сказаны несколько менее значительно, чем если бы они исходили из непосредственного чувства, и что же — никогда я еще не был так привлекателен в глазах Мелани» (171); «Нельзя было закончить мой день более эффектным уходом» (140); «Разыгрываю ледяную холодность» (25); «Разыгрываю полнейшее равнодушие» (25).

¹⁶ «И моя аудитория была вполне достойна меня! Луазон с ее душой, с ее профессией, с ее опытом—это такая женщина, какую, пожалуй, пруднее всего обмануть, изображая любовь» (140). В характеристике Стендаля заменен отзыв похвал Вальмона маркизе де Мартей, тонкой ценительнице его «ипры».

¹⁷ Франс Анатолий. Собр. соч. В 8-ми т. — М., 1960: — Т. 8, с. 462.

временами строит игру по роману Шодерло де Лакло и как бы примеряет к себе роль Вальмона. Литературная маска проглядывает минутами в эти годы и в бытовом поведении поэта: запись в альбом светской барышни «донжуанского списка», большое число увлечений, особенно в 1828 г., по выражению Анны Ахматовой, самый разгульный пушкинский год», «когда исследователю грозит заблудиться в прелестном цветнике избранниц»¹⁸.

Для нас важен тот факт, что Стендаль и Пушкин не только играют «по роману», но каждый по-своему соотносит эту игру со своим творчеством, превращая ее, так сказать, в явление эстетическое. О замечаниях Стендаля говорилось выше, он упоминает в этом плане «Опасные связи» в трактате «О любви», в «Воспоминаниях эгоиста», в «Анри Брюларе».

С Пушкиным дело обстоит сложнее. У него нет прямых высказываний на этот счет, он вообще меньше, чем Стендаль, склонен к самонаблюдениям. Но и он творчески осмысляет связь своего игрового поведения с романом Лакло и находит способ эту зависимость обнаружить. Однако он это делает не в дневниковой, а в эпистолярной форме.

Речь идет о письме Пушкина А. Н. Вульфу от 27/X 1828 г., представляющем собой стилизованную под «Опасные связи» своеобразную шутку-миниатюру. Ему предлощено характерное ироническое обращение: «Тверской Ловлас С. — Петербургскому Вальмону здравия и успехов желает». Именно в нем зафиксирована художественная осознанность Пушкиным литературных истоков игры и ее значения для творчества. Выразительное сопоставление двух имен как нельзя лучше передавало интонацию иронического восхищения провинциального донжуана столичным соблазнителем.

Игровое поведение Стендаля и Пушкина самым тесным образом связано с их подготовкой к изображению «страсти» в собственном творчестве. Стендаль готовится к этой теме исподволь и тщательно, можно сказать, в течение четверти века. Скрупулезный анализ собственных переживаний, анекдоты, трактаты по физиологии, учение просветителей о страстях, и, может быть, самое важное — постоянная любовная «игра» — все это послужит

¹⁸ Ахматова А. Непзданные заметки о Пушкине. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 200.

материалом трактата «О любви», первого опыта психологического анализа чувства.

Пушкин в двадцатые годы, в момент обращения к прозе, так же внутренне готовит себя к этому трудному испытанию. С середины 1820-х гг., когда его начинает манить «суровая проза» и он ищет жанры, темы, героев, ему ясно: будет ли это исторический роман, светская повесть или роман в письмах, любовная тема прозвучит непременно («Я вспомню речи неги страстной, Слова тоскующей любви», «Несчастной ревности мученья, Разлуку, слезы примиренья»).

Поэтому и «донжуанские описки» обоих писателей (включившие, между прочим, почти равное количество имен), и литературные «маски» Сен-Пре и Вальмона, и страстные любовные письма (5 писем Пушкина А. П. Керн и 5 писем Стендаля Матильде Дембовской) — путь к постижению человеческого сердца.

Игровое поведение Стендаля и Пушкина может быть рассмотрено как определенный культурно-типологический этап в формировании французского и русского реализма. Оба писателя настойчиво ищут новую систему художественных приемов, которую можно было бы противопоставить изжившим себя эстетическим принципам, и творческое поведение в чем-то способствует разрешению этой задачи.

Обращение к любовной теме при этом не случайно. Любовная тема имела такую богатую литературную традицию, что именно в ней казалось наиболее важным, а потому и особенно трудным сказать новое слово.

Вместе с тем и для Стендаля и для Пушкина любовь — это высшее проявление богатства личности, экзамен на право считаться человеком. Для обоих писателей любовь становится школой реалистического психологизма, его первым этапом, достижения которого будут усвоены психологизмом как методом целостного изображения личности.

Одна из особенностей дневников молодого Стендаля и его незаконченного юношеского произведения «*Filosophia pocha*», составленного из мыслей, наблюдений, заметок о методе, — постоянное воспитание себя как писателя. Бесконечные назидания самому себе, установки, предписания подчинены одной цели — глубже узнать

людей, изучить характеры и страсти¹⁹, научиться различать детали, подробности, частности²⁰. Он занят поисками *естественности, правдивого стиля, ритма прозы* (излюбленные термины дневника)²¹. Но прежде всего он ищет новых приемов для изображения страстей и характеров: «Я знаю их только из книг; есть страсти, которых я больше нигде не видел. Как я смогу их описывать? Картины мои будут только копиями с копий». Люди в жизни по-другому любят, страдают, воюют и умирают, чем в книгах: «Наш идеал счастья формируется по романам (Ср.: «Любви нас не природа учит, А Сталь или Шатобриан». — Л. В.). Достигнув возраста, когда в соответствии с ним мы должны бы уже быть счастливы, мы поражены двумя обстоятельствами: мы вовсе не испытываем тех чувств, к которым готовились. Во-вторых, если мы их и испытываем, то они вовсе не такие, как в романах»²².

Как видим, теоретические поиски Стендаля весьма близки эстетическим принципам Пушкина 1820-х гг. Для обоих писателей важнейшие задачи — «естественность», преодоление книжных представлений и схематизма в изображении человека. «Я почти непременно ошибусь, — пишет Стендаль, — если буду считать какого-либо человека обладающим единым и цельным характером» (17).

Это высказывание Стендаля, близкое знаменитому противопоставлению «шекспировских» и «мольеровских» характеров у Пушкина, весьма важно для нового понимания личности. Стендаль ищет путей для показа «шекспировской» многосторонности характера. Он даже высказывает мнение, что залог правдивости изображения — множественность точек зрения на одно и то же явление. Стендаль выдвигает любопытную экспериментальную задачу коллективного анализа одного и того же объекта. Это, как он полагает, могло бы гарантировать подлинную объективность изображения: «Анализи-

¹⁹ «Мне уже больше 20, если я сейчас же не брошусь в жизнь ■ не буду пытаться узнавать людей на опыте, я погиб» (Stendhal *Pensées Filosofia nova* Paris, 1931, I, p. 78)

²⁰ «Я должен найти мужество, чтобы внести в драматургию множество деталей» (82).

²¹ Достоинство *естественности* Стендаль в наибольшей степени признает за Гольдони: «Все действующие лица этого искусного художника движутся, — они живут Купить его сочинения и изучать по ним *естественность*» (45).

²² Stendhal *Pensées Filosofia nova*, I, p. 85.

ровать сообща так, чтобы каждый изложил свои наблюдения и можно было сопоставить их с наблюдениями другого»²³. Таким образом, Стендаль уже подходит к открытию нового метода изображения действительности, противопоставленного монизму и фиксированной точке зрения на мир, которым в 1820-е годы овладевает и Пушкин²⁴.

Однако требование многогранности было лишь первым шагом в художественном исследовании личности. Человек не состоит из разрозненных, пусть взаимно противопоставленных черт. Отдельные свойства личности находятся в зыбком, постоянно меняющемся соотношении, они просвечивают друг сквозь друга, переливаются одно в другое.

Для такого изображения человека приобретали особое значение наблюдения над игрой и игровым поведением. В игре изначально заложены, как минимум, две точки зрения на происходящее — «подлинность» и «кажимость» позиции играющих, которые зачастую не могут быть механически противопоставлены.

Для Пушкина вхождение в атмосферу игры началось еще до рассматриваемого периода и было связано с традициями «Арзамаса». Однако там игра носила иной характер. В «арзамасском братстве» игра была противопоставлена действительности как праздничность будничной прозе. Игра отождествлялась с искусством, в ней участвовали на равных правах лишь «посвященные». Вся игра проходила как бы во внутрিলитературном мире и принимала характер пародирования традиционных поэтических штампов²⁵. Предваряющая функция игры как литературного быта была здесь главным образом связана с обновлением жанровой природы преимущественно поэтических форм (пародия, эпиграмма, дружеское послание).

Позднейшее игровое поведение Пушкина, связанное с миром Михайловского-Тригорского, определялось пониманием игры как одной из форм действительности. Хотя игра по-прежнему связана с ориентацией на какие-то

²³ Stendhal, *Pensées* Filosofia nova, I, p. 75.

²⁴ См.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975, с. 67.

²⁵ См.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. — Л., 1974.

литературные каноны (главным образом на эпистолярный роман), сами эти каноны писателем всегда соотносятся с реальной жизнью. Поэтому и темы игр не чисто литературные. «Обыгрываются» не столько стиль и жанр, сколько те или иные характеры и ситуации, а предварающая функция игрового быта связана с жанрообразующими элементами *прозы*. В отличие от арзамасских игр, здесь предполагается известное неравенство партнеров. Играют все, но один из участников — художник — одновременно наблюдает за остальными и за собой. Как тонко заметил П. В. Анненков о Пушкине в Михайловском: «Он был светилом, вокруг которого вращалась вся эта жизнь, и потешался ею, даже и тогда, когда все думали, что он плывет без оглядки вместе с нею»²⁶. Как видим, с точки зрения типологического сходства игрового поведения, Пушкин значительно ближе к Стендалю, чем к «арзамасцам».

Для Стендаля и Пушкина «разыгрывание романа» в жизни — форма действенного и экспериментального исследования действительности, помогающая проверить «жизненность» характеров и ситуаций. В подобном эксперименте — элемент творческой учебы, важный для писателя-реалиста: навязывая партнеру определенный тип поведения, художник не только наблюдает за его ответной реакцией, но и учится у него. Этот процесс нельзя рассматривать как прямолинейный, проблемы творческой психологии относятся, как известно, к сложнейшим вопросам культуры; часто трудно понять, насколько игра осознана самим писателем. И все же попытки проникнуть в тайны творческого поведения художника представляются ценными и конструктивными. Они помогают понять не только отдельные замыслы писателя, но и все его творчество в целом.

Герои «Опасных связей», «Валери», «Адольфа»²⁷ становятся на время светской «ипостасью» поэта. Пушкин

²⁶ Анненков П. В. Пушкин в александровскую эпоху. — СПб., 1874, с. 282.

²⁷ Пушкин «проигрывает» в жизни и ситуации из «Адольфа». В письме Каролине Собаньской (январь—февраль 1830 г.) поэт как бы облачается в наряд Адольфа и предлагает своей корреспондентке выступить «в ореоле» судьбы героини романа Констан: «Дорогая Элеонора, позвольте мне называть вас этим именем, напоминающим мне и жгучие чтения моих юных лет, и нежный призрак, прельщавший меня тогда...» (XIV, с. 64).

как бы облачается попеременно в наряд Вальмона, Густава де Линара, Адольфа, обыгрывание шуточной «литературной маски» становится одним из проявлений таинственного мира творческой лаборатории писателя и вместе с тем этапом в истории создания многих его художественных текстов.

Творческое поведение — своеобразный подготовительный этап формирования Стендаля и Пушкина как прозаиков. У Пушкина игра «по роману» переходит в художественное творчество органично и непосредственно: своим замыслом «Роман в письмах» во многом обязан ипровой атмосфере Михайловского—Тригорского, а своим обаянием — той легкой дымке ипрового начала, которой он окутан. В нем нашли отражение не только быт Тригорского — Малинников (имена героинь — имена тверских барышень Лизы и Саши, детали быта — жизнь дворянской усадьбы), но и эпистолярная игра «по роману» пушкинского окружения (закрепленность ролевых позиций, игра «обманными» письмами и т. д.). В романах Стендаля, что не раз отмечалось исследователями, ипровое поведение писателя также найдет эстетическое выражение. Оно выльется в едва уловимый, тонкий «автобиографизм»²⁸.

Таким образом, казалось бы, выстраивается ясная линия: «литература — жизнь — литература» или точнее «роман — творческая игра — роман». Однако при чтении дневников Стендаля и Пушкина выясняется, что есть еще одно, пропущенное здесь, важное промежуточное звено — *комедия*. В годы учения оба писателя и не помышляют о прозе, а тем более о романе, но зато оба обуреваемы желанием создать комедию, оба упорно учатся поэтике жанра, оба свои первые критические заметки посвящают комедии²⁹. В дневнике Стендаля 1801—

²⁸ См.: Прево Жан. Стендаль. Опыт исследования литературного мастерства и психологии писателя. М.—Л., 1960; Henri Martineau. Le coeur de Stendhal. Histoire de sa vie et de ses sentiments. I. (1783—1821). Paris, 1952; Victor der Litto. La vie de Stendhal. Paris, 1965; Jules, Marsan. Stendhal. Paris, 1932; M. Gerlach—Nielsen. Stendhal théoricien et romancier de l'amour. Ксеубенхабен. 1965; Виноградов А. Стендаль и его время. — М., 1960; Реизов Б. Г. Стендаль: Годы учения. — Л., 1968; Фрид Я. Стендаль: Очерк жизни и творчества. — М., 1958.

²⁹ См.: Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия. — В, кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7, Л., 1979.

1809 г. почти каждая запись, касающаяся литературы, затрагивает комедию (мнение о постановке, рассуждение о жанре, анализ пьесы и т. п.). Характерны названия его комедийных замыслов, как бы перечисляющие те роли, которые Стендаль играет и в жизни: «Влюбленный философ», «Соблазнитель», «Светский человек», «Влюбленный обольститель» (ср. с пушкинскими — «Философ», «Муж-волокита»).

Стендаля больше всего в комедии привлекают характеры: «Комедия имеет одно большое преимущество перед трагедией: она изображает характеры» (43). В окружающих людях он ищет черты комедийного характера³⁰, в бытовых ситуациях — материал для сценки, и сам подчас строит поведенческую игру по законам поэтики комедии: «Забавный прием: я расточал ему похвалы, и он принимал их за чистую монету; между тем как они только подчеркивали нелепость того, что он говорил, и побуждали его говорить новые нелепости» (71).

Как известно, даром комедиографа ни Стендаль, ни Пушкин не обладали. Чем же объяснить их упорное стремление создать комедию? Как нам представляется, именно тем, что этот жанр удовлетворял двум в высшей степени свойственным молодым Стендалю и Пушкину творческим импульсам — тяге к игре и тяге к современности. Комедия являлась для них первой и как бы естественной попыткой показать игровое поведение. В ней парадоксально сочеталось «условное» и «естественное». В силу жанровой регламентации именно за комедией была закреплена сфера литературы, изображающей современную жизнь. И вместе с тем в самой природе жанра — условность, «маски» характеров и ситуаций, необходимые для игры.

Хотя комедии ни Стендаль, ни Пушкин не создадут, их творчество будет проникнуто комедийностью. Под пером Пушкина комедия «обернется» трагедией («Каменный гость», «Скупой рыцарь»), пародийной поэмой («Граф Нулин», «Домик в Коломне»), она окажется «вкрапленной» в виде отдельных сцен в народную драму («Борис Годунов»), «растворенной» в ткани «романа

³⁰ Свое определение остроумия Стендаль также связывает с комедией: «Самым приятным является остроумие естественное, такое, которое тут же изобретается привлекательным человеком (...) он создает комедию характеров, причем главный герой этой комедии привлекателен» (153).

в стихах» («Евгений Онегин»). Но наиболее сильно ее присутствие будет ощущаться в прозе.

Игра в прозаическом произведении более опосредована, чем в комедии: жанр налагает свои законы. Однако изображение ее прозаиками, даже близкими по методу, бывает весьма различным. Стендаль и Пушкин также в этом отношении существенно отличаются друг от друга. В романах Стендаля присутствуют два пласта: непосредственного изображения игры и ее художественного осмысления. Писатель стремится раскрыть диалектическое соотношение «мысль — слово — поступок», причем каждая бинарная связь этой цепи становится для него объектом самостоятельного исследования. Так нарисовано, например, игровое поведение Жюльена Сореля, талантливого актера на «сцене жизни», у которого мысли и слова почти никогда не совпадают (знаменитый «двойной диалог» Стендаля).

В пушкинской прозе (в отличие от романов Стендаля это не крупные жанры, а преимущественно новелла и повесть) нет эстетического осмысления игры, она дана как непосредственное выражение разнообразных сторон многоистинного, подвижного мира. Игра предстает у Пушкина не как одна из форм «неестественного», «неискреннего» поведения (хотя и такой взгляд не исключен — Германин), но чаще как выражение радостного и полнокровного бытия («Барышня-крестьянка», «Метель», «Дубровский»). В структуру образов многих пушкинских привлекательных героев (Лизы Муромской, Владимира Берестова, Марьи Гавриловны, героев «Романа в письмах», Владимира Дубровского и др.) умение «играть» входит как естественное и органичное свойство, «игра» придает им обаяние, живость и неповторимость индивидуальных черт. Новая концепция личности как многогранной, подвижной, противоречивой, выдвинутая Стендалем и Пушкиным, включала игру — залог жизненности и неповторимой индивидуальности характера.

Таким образом, творческое поведение обоих писателей оказывалось связанным с художественным творчеством и составило определенный этап в развитии французского и русского реализма. И может быть, не случайно период поисков в творчестве Стендаля и Пушкина завершается в одно и то же время. Вершина пути великих прозаиков — 1830-й год, период создания болдинских шедевров и романа «Красное и черное».



Проблема „самосознания“ литературы в произведениях Пушкина и Баратынского

В кругу поэтов пушкинской поры исследователи особое место отводят Баратынскому. Известны высокие оценки, данные поэту Пушкиным. Не претендуя на всестороннее рассмотрение проблемы «Пушкин и Баратынский», коснемся лишь одного ее аспекта, связанного с общностью творческих исканий поэтов, проявившейся на рубеже 20—30-х гг. XIX в.

В. В. Виноградов, соотнося художественные системы XVIII и XIX вв., пришел к заключению, что развитие реализма совершалось путем познания литературой своих внутренних возможностей — через стилизацию и пародию¹, «путем вскрытия и разоблачения техники господствующих стилистических систем, через свободную их имитацию или творческую трансформацию, а с другой стороны, путем уяснения соответствий и соотношений между тем или иным стилем и узким кругом понятий и предметов, то есть посредством указания границ каждого стиля и его семантических возможностей»². Художественная эволюция связывалась исследователем со свободным, осознанным овладением литературными стилями, выработанными культурной традицией, с пониманием функциональной роли стиля. Реализм отказался от восприятия каких бы то ни было эстетических систем как

¹ См. об этом также у Ю. Н. Тынянова: «Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать, учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 299.

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: Огиз, 1941, с. 483.

абсолютных, ибо каждая являла собой некий неизбежно ограниченный взгляд на мир — через осознание этого совершалось развитие литературы.

В пародии и стилизации объективируется «самосознание» литературы, но это явление может выражаться и в форме открыто субъективной, когда автор включает в произведение свои размышления над текстом, над литературой в целом. В обоих случаях происходит обнажение художественной условности.

Ю. М. Лотман утверждает, что в романе Пушкина «Евгений Онегин» именно «подчеркнутая литературность повествования парадоксально разрушает самый принцип «литературности» и ведет к реалистической манере»³. Однако это не парадокс — здесь проявляется сложная диалектика творческого процесса, художественного познания мира через постижение взаимоотношений реального, «нелитературного», и условного. Объективное противоречие реального и условного не снималось (и не могло быть снятым), но само включалось в сферу художественного изображения — в этом смысле жизнь и искусство (литература) уравнивались в правах. Исследователь касается прежде всего объективированной формы выражения «самосознания» литературы в романе.

На другую, открыто субъективную форму его проявления в «Онегине» обратил внимание С. Г. Бочаров, определив роман как «самосознание литературы в ее собственной форме»⁴.

Следует заметить, что самосознанию литературы «в ее собственной форме» предшествовало ее познание в критических статьях, письмах. Не случайно с начала XIX в. литературные проблемы становятся предметом острой журнальной полемики.

Вероятно, прямым предшественником рассматриваемого явления служат примечания в их специфической «метатекстовой» функции⁵. Но уже к 30-м гг. эта функ-

³ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. — Тарту, 1975, с. 32.

⁴ Бочаров С. Форма плана (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 2, с. 115.

⁵ См. об этом: Мильчина В. Поэтика примечаний. — Вопросы литературы, 1978, № 11. Автор статьи выделяет особую «метатекстовую» функцию примечаний, когда «они содержат раздумья автора над собственным текстом и превращаются в своеобразный фрагмент журнальной страницы» (с. 234).

ция примечаний начинает переходить к «основному» тексту, что и обнаруживается в романе «Евгений Онегин» и связанной с его эстетическими открытиями поэме «Домик в Коломне» (1830). Включение в основной текст «метатекстового» материала не только служило показателем самосознания, но и свидетельствовало о расширении границ эстетического.

В плане традиции пушкинский роман справедливо соотносят с жанром дружеского послания, имея в виду тяготение к самоиронии и тону фамильярной приятельской беседы⁶. Но близость эта сказывается прежде всего в том, что именно послание, как самый неканонический, «свободный» из лирических жанров, расшатывало условные границы эстетического, включая в свой состав разнородный эмпирический материал. Нередко в послание проникали живые отголоски журнальной полемики⁷, литературные характеристики и самохарактеристики и т. п.

Явление, нашедшее многообразное воплощение в пушкинском романе, оказалось закономерным для литературы периода становления реализма, обнаружив себя в той или иной мере в творчестве других писателей конца 20-х — начала 30-х гг. XIX в.⁸, в том числе в лирике Е. А. Баратынского. Поэт не обращался ни к пародии, ни к стилизации (наиболее присущим поэзии формам «самосознания»), но сделал предметом лирических размышлений свое авторское «я» и даже современную литературную эпоху. Здесь Баратынский, пожалуй, уникален, но в контексте литературы 30-х гг. выявляется целенаправленность его поэтических устремлений.

Баратынский считал творческую независимость едва ли не главным условием своего бытия как художника («...мне не хотелось идти избитой дорогой»⁹), однако

⁶ См.: М а н н Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., Наука, 1976.

⁷ Интересно, однако, что В. Л. Пушкин свое послание «К В. А. Жуковскому» (1810) предварил довольно пространством эпиграфом из «Поэтического искусства» Горация. Эпиграф исполнял роль теоретического комментария к основному поэтическому тексту. — В кн.: Поэты начала XIX века. Л., Советский писатель, 1961, с. 554.

⁸ Об этом явлении в прозе В. Ф. Одоевского см. редакционное предисловие в кн.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., Наука, 1975, с. 5—6.

⁹ Из письма И. И. Козлову (1825). — В кн.: Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Художественная литература, 1951, с. 473. Далее: Баратынский Е. А., с...

литературные искания конца 20-х — начала 30-х гг. явно сближали его с Пушкиным. Это сходство наблюдается на уровне самосознания, осуществляемого в формах художественного мышления¹⁰.

Интересно, что ряд лирических высказываний Баратынского находит соответствие в так называемых «лирических отступлениях» «Евгения Онегина». На фоне сходства ясно проступают различия, обусловленные особенностями жанра и творческой индивидуальностью художника.

Заметим, что не поэмы Баратынского, а именно его лирика дает материал для подобных сопоставлений, ибо романтическая поэма обычно не допускала включения «метатекстового» материала, что неизбежно порождало бы иронический эффект, чуждый этому жанру¹¹.

В шестой главе романа Пушкин, прерывая рассказ о судьбе Онегина, делает признание, носящее несомненно «метатекстовый» характер:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души (V, 137).

За шутливой интонацией строфы кроется исполненный глубокой серьезности интерес поэта к прозе, особенно усилившийся к концу 20-х гг. и им самим теоретически осознанный¹². Строфы романа содержат подчеркнuto оценочные метафорические характеристики прозы: «суровая», еще раньше — «смирненная» («унижусь до сми-

¹⁰ На эту особенность лирики Баратынского обращали внимание исследователи, не ставя специально такой проблемы. См.: Гинзбург Л. Я. Лирика Баратынского. — Русская литература, 1964, № 2. Бочаров С. Г. «Поэзия таинственных скорбей» — В кн.: Баратынский Е. А. Стихотворения. М., Советская Россия, 1976.

¹¹ См. об этом: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма М., Наука, 1976.

¹² «Интерес» к прозе нашел воплощение в самой художественной структуре «Онегина» и в конечном счете привел к существенным преобразованиям пушкинской лирической системы.

ренной прозы»), противопоставляющие ее не только поэзии, но и романтической прозе.

«Шалунья рифма» (образ, взятый из ранней лирики) становится в строфе персонифицированным образом поэзии, подвергающимся некоторому развенчанию, ироническому снижению: «И я — со вздохом признаюсь —/За ней ленивей волочусь».

Следующая строфа сводит «рифму» в один образно-семантический ряд с «элегическими затеями», превращая ее в синоним прежде всего романтической поэзии.

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей уже возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет? (V, 138).

Предмет авторской рефлексии здесь не литература в собственном смысле, а протекшая жизнь поэта, осмысляемая им сквозь призму литературной традиции. Традиционно-романтические образы увядшего «венца», «весны дней», соотносясь с биографическими реалиями, теряют абсолютное значение, обнаруживают свою условность, настойчиво подчеркиваемую Пушкиным нагнетением синонимов: «ужель и вправду», «ужель и впрямь и в самом деле».

В контексте строфы слово «младость» двузначно: это не просто поэтическое обозначение известной поры человеческой жизни, это еще и устойчивая в элегической школе, «вечная» рифма к слову «сладость». Таким образом, «младость» порождает два разнонаправленных, но в авторском сознании перекрещивающихся потока ассоциаций: один принадлежит реальному, другой — условному ряду.

Весьма примечательно, что пятый стих строфы — точная автоцитата из стихотворения «Пробуждение» (1816): «Мечты, мечты, где ваша сладость?», переосмысленная в новом контексте.

С пушкинскими строфами перекликается стихотворение Баратынского «Бывало, отрок, звонким кликом...» (1831), созвучное им лирической ситуацией:

Бывало, отрок, звонким кликом
Лесное эхо я будил,
И верный отклик в лесе диком
Меня смятенно веселил.
Пора другая наступила,
И рифма юношу пленила,
Лесное эхо заменя.
Игра стихов, игра золотая!
Как звуки звукам отвечая,
Бывало, нежили меня!
Но все проходит. Остываю
Я и к гармонии стихов —
И как дубров не окликаю,
Так не ишу созвучных слов.

Стихотворение имеет реально-биографическую основу, о чем свидетельствует прозаический комментарий: «Кстати — о стихах: я как-то от них отстал, и в уме у меня все прозаические планы»¹³. Однако в отличие от Пушкина, стремившегося постичь истинное соотношение условного и реального, Баратынский оставляет за рамками стихотворения эмпирическую подпочву своих размышлений. Он противопоставлял упорядоченность, «космичность» поэтического творения неупорядоченному хаосу бытия, не условное поверяя реальным (как Пушкин), а, напротив, к реальному, «несогласному» прикладывая мерку искусства, «законы вечной красоты»¹⁴.

Здесь Баратынский оставался романтиком. К стихотворению приложимы главные, по мысли поэта, критерии прекрасного: соразмерность («Но соразмерностей прекрасных/В душе носил я идеал»), мерность, стройность («Поэта мерные творенья/Блистали стройной красотой»).

Стихотворение астрофично, но явственно членится на три части, соотносящиеся в смысловом и ритмическом отношении. Эстетическая организованность высказывания подчеркнута кольцевой композицией (два «катрена» заключают в кольцо среднее «шестиштишие»), цельность, внутреннюю завершенность создают логические и, что

¹³ Из письма Н. М. Языкову (1831) — В кн. Баратынский Е. А., с. 503. В письме И. В. Киреевскому (1831) поэт явно цитирует пушкинскую формулу: «...все меня клонит к прозе». — Там же, с. 501.

¹⁴ «И поэтического мира/Огромный очерк я узрел, /И жизни даровать, о лира!/ Твое согласие захотел.» («В дни безграничных увлечений»; 1831).

особенно важно, образные связи между частями. «Рифма» второй части — аналог «лесного эха» первой, точнее его перевоплощение (эхо — символ гармонической связи, «созвучия» человека и мира, рифма — символ поэтической гармонии).

Завершающий «катрен» контрастирует с предшествующими стихами своим ритмо-синтаксическим строем. Возникает явление стихового переноса, всегда мотивированное у Баратынского: несовпадение границы стиха и синтаксического целого создает стиховыми средствами образ дисгармонии.

Лирическое «я» поэта носит характер несравненно более обобщенный, чем в романе и даже в лирике Пушкина. Здесь частная судьба становится показателем универсального закона бытия.

«Рифма» Баратынского, в противовес пушкинской, сохраняет свое абсолютное значение: в оценке поэзии ирония для него недопустима (Ср.: «И рифма юношу пленила, лесное эхо заменя» — «И я — со вздохом признаюсь — / За ней ленивей волочусь»). За текстом остаются признания в тяготении к прозе, в прозаических планах, что принципиально важно для Пушкина и определяет во многом структуру романа, но, в отличие от Пушкина, не осознается Баратынским как проблема творческого самоопределения. Для него это деталь, нарушающая гармонию стихового целого, требующая нового поворота темы.

Итоговая формула «Все проходит» переводит лирическое размышление в философский план.

Таким образом, самосознание поэта осуществляется в формах его индивидуального художественного мышления.

По мнению исследователей, самую исчерпывающую и точную характеристику поэзии Баратынского дал он сам и, прежде всего, в стихотворении «Муза» (1829).

Не ослеплен я музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленною толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой;

И он, скорей чем едким осуждением,
Ее почитит небрежной похвалой.

Стихотворение соотносится с известными онегинскими строфами восьмой главы, содержащими авторское осмысление своей творческой эволюции. Пушкин объективирует процесс эволюции, изображая его через меняющиеся лики (образы) своей Музы. Определенный облик Музы становится знаком некоего этапа в художественном развитии поэта¹⁵.

В I строфе возникает идеальный образ Музы, освященный традицией. Поэт фиксирует сгущенно-поэтическую атмосферу ее появления: «В те дни в таинственных долинах, / Весной, при кликах лебединых, / Близ вод, сиявших в тишине, / Являться муза стала мне».

В III строфе Муза наделяется уточняющими характеристиками, что тем не менее не лишает ее связи с поэтической традицией («резвая», «вакханочка», «ветреная подруга») в духе анакреонтики, хотя некий момент «обмирщения» образа содержится в его подключении к реально-биографическим ассоциациям: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил».

В IV строфе Муза предстает в контексте романтических образов и имен: «Как часто по скалам Кавказа / Она Ленорой, при луне, / Со мной скакала на коне! / Как часто по берегам Тавриды / Она меня во мгле ночной / Водила слушать шум морской, / Немолчный шепот nereиды...»

И наконец, в V строфе возникает ключевой стих: «Вдруг изменилось все кругом», — который становится сигналом глубоких, коренных изменений эстетических позиций автора.

Внешним пластическим знаком такой перемены явился образ новой пушкинской Музы: «И вот она в саду моем / Явилась барышней уездной, / С печальной думою в

¹⁵ Подобное явление наблюдается и в поэме «Домик в Коломне» (1830). Здесь общему праведно-пародийному тону повествованию соответствует прозаически-сниженный, «заземленный» образ Музы: «В отставке Феб живет, и хороводец / Старушек муз уж не прельщает нас». «Усядься, муза; ручки в рукава, / Под лавку ножки! не вертись, резвушка!» Поэтический хоровод Муз превращен в хороводец старушек. Да и сам фамильярный тон обращения поэта к Музе в совокупности с конкретно-бытовой детализацией и использованием уменьшительно-ласкательных форм сводит Музу с Олимпа на землю.

Такое изменение традиционно-поэтического образа дает ключ к прочтению всей поэмы.

очах, / С французской книжкой в руках». Здесь особую роль играет конкретная детализация: «уездная барышня», «французская книжка», особенно разительная на фоне условно-элегического «с печальной думою в очах». Это уже не Муза вообще, это Муза одного только произведения — «Онегина».

Баратынский, сознательно или подсознательно, в основу своей миниатюры положил пушкинскую ситуацию — Муза на светском рауте («И ныне Музу я впервые / На светский раут вывожу...»).

Муза поэта выявляет свою индивидуальность в сравнении со светской красавицей, наделенной неким условным комплексом признаков, которые поэт с известной обстоятельностью перечисляет: «изысканный убор», «игра глаз», «блестящий разговор» — по принципу антитезы. Вообще принцип атипичности четко и последовательно проведен через все уровни стихотворения. Муза Баратынского никому не уподобляется, но только противопоставляется, она единственная в своем роде — на этом настаивает поэт, давая своей Музе поразительно точную характеристику (заметим, что критерий точности поэтического слова один из главных у поэта¹⁶): «Но поражен бывает мельком свет / Ее лица необщим выраженьем, / Ее речей спокойной простотой». «Лица необщее выраженье» — великолепная поэтическая формула, сделавшаяся афоризмом благодаря остроте и универсальности, «всеобъемлемости» своего смысла¹⁷.

Муза Баратынского оказывается родственна пушкинской высокой мерой индивидуализации, достигаемой разными средствами: у Пушкина — реалистической мотивированностью детали, у Баратынского — резким, подчеркнутым ее своеобразием на фоне традиционного контекста.

Пушкинские строфы исполняют «метатекстовую» роль в контексте романа, соответственно стихотворения Баратынского — в контексте всей его поэтической системы, тем более, что поэт неоднократно настаивал на ее художественном единстве. Таким образом, стихотворе-

¹⁶ «...если мы выражаемся неточно, нас понимают ошибочно или вовсе не понимают: для чего же писать?» — В кн.: Баратынский Е. А., с. 425.

¹⁷ См. об этом: Гладышева Л. А. «Лица необщее выраженье» (Анализ крылатого выражения Баратынского). — Русская речь, 1975, № 2.

ния «Мой дар убог...», «Муза», «Все мысль да мысль! художник бедный слова!» предстают как поэтические итоги самопознания художника на уровне всего его лирического творчества в целом.

Стихотворение «Сначала мысль, воплощена...» (1837) традиционно относят к эпиграмматическому жанру. В самом деле, связь его со злобой дня очевидна: в 30-е гг. в литературе наметился резкий поворот от поэзии к прозе и журналистике. Известно, как остро реагировал на стихотворение Н. Полевой — сторонник и защитник нового направления.

Однако, если отвлечься от конкретной ситуации литературной борьбы 30-х гг., стихотворные характеристики перестают восприниматься как категоричные и однозначные (что свойственно эпиграмме):

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтуня старая, затем
Она, подъявля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Стихотворение в полемически-заостренной форме осмысляет закономерности современной литературной эпохи — эпохи становления реализма.

Лирический субъект стихотворения — мысль, осознаваемая поэтом как главный атрибут искусства слова, в ее превращениях, обусловленных родом и жанром. Баратынский уподобляет ее различные воплощения (в лирике, прозе, журналистике) трем периодам человеческой жизни: юности, зрелости и старости, используя выразительные и индивидуальные характеристики. Не случайно современный исследователь усматривает в столь возмущившем Н. Полевого сравнении («как дева юная, темная») очень точную автохарактеристику¹⁸.

¹⁸ Бочаров С. Г. «Поэзия таинственных скорбей». — В кн.: Баратынский Е. А. Стихотворения. М., Советская Россия, 1976, с. 269. Автор говорит о «свойстве особой сокровенности, «темной», невскрытой, непроявленной глубины», характерном для лирики Баратынского.

Интересно, что поэт вновь возвращается к ситуации—Муза (поэтическая мысль) на светском рауте («невнимательный свет»).

Прозаическая мысль иная по своей природе и формам выражения. И сравнения для этого ее перевоплощения поэт черпает уже не из поэтической сферы («как дева юная»), а из быта, из прозаического мира в широком смысле. Меняется лексический строй стихотворения: в его состав включаются прозаизмы: «увертлива», «речиста». Однако и здесь за субъективной оценочностью определений обнаруживается их сходство с пушкинскими характеристиками «романа в стихах», отнюдь не ориентированными на развенчание жанра («роман требует болтовни», «даль свободного романа») — у Баратынского «свободная проза романиста».

Дальнейшая метаморфоза мысли изображается поэтом в сниженно-прозаическом плане. В стихотворение вторгается стихия уличного просторечия: «болтунья старая», «крик нахальный», роднящая его с жанром эпиграммы. Но и эта характеристика журналистики при всей ее полемической остроте и резкости неоднозначна — это выявляется при сравнении ее с другой, включенной в иной контекст и абсолютно лишенной иронии: «Мне нужно предаваться журнализму, как разговору, со всею живостью вопросов и ответов, а то я слишком сам к себе требователен, и эта требовательность часто охлаждает меня и к хорошим моим мыслям»¹⁹.

Сфера «журнализма», по мнению поэта, объективно представляла художнику большую степень творческой свободы, ибо граница художественного и эмпирического здесь становилась максимально проницаемой.

Итак, на рубеже 20—30-х гг. XIX в. объектом эстетического познания оказывается не только мир, внеположенный сознанию художника, но и мир, созданный этим сознанием, художественная реальность. Читатель обретает как бы второе зрение, воспринимая произведение не только непосредственно, но и опосредованно — сквозь призму сознания самого художника. Читательское впечатление корректируется самооценкой автора, стремящегося осознать свое место и роль в литературном движении эпохи. «Самосознание» литературы, проявляющееся

¹⁹ Из письма И. В. Киреевскому (1831). — В кн.: Баратынский Е. А., с. 505.

в обнажении художественной условности, становится симптомом внутренних исканий литературы в переломный момент ее развития.

Напряженные поиски новых путей находят отражение в русской прозе 30-х гг. (В. Ф. Одоевский), в романе «Евгений Онегин», в поэзии Баратынского. Интересно, что эти произведения создаются как бы на стыке двух литературных эпох — романтической и реалистической. Черты эстетической общности разножанровых художественных явлений подчеркивают закономерность совершившегося в русской литературе процесса.



„На свете нравственном загадка...“
(„Гусарство“ в прозе Пушкина
и Л. Толстого)

Когда два великих писателя обращаются в своем творчестве к одному явлению, оно уже поэтому заслуживает нашего внимания. Значит, есть в нем нечто, что привлекало их и что предстоит нам разгадать.

И Пушкин и Л. Толстой писали о гусарах-бретерах. Это естественно: писать об эпохе наполеоновских войн и не писать о гусарах невозможно. Но Пушкин, а затем Л. Толстой увидели за ними не просто бытовые типажи времени, а исторический, социальный, психологический феномен, который требовал своего исследования и объяснения.

«Гусарство» возникло в русской армии в 1800—1810 гг. Оно проявлялось прежде всего в показной удали, молодечестве, эффектном позерстве. Дуэли были неотъемлемой его частью. За дуэли Ф. И. Толстой — «Американец» был дважды разжалован в солдаты. За дуэль из-за балерины Истоминой А. И. Якубович был арестован и переведен из гвардии в армию на Кавказ. Завзятыми дуэлянтами были М. С. Лунина, И. П. Липранди, А. П. Бурцов.

«Гусарство» создало определенный характер, исполненный противоречий и романтических контрастов.

Сохранилось немало рассказов об экстравагантных выходках М. С. Лунина: он на пари менял ночью вывески на Невском проспекте, он пел серенады на дереве под окном понравившейся ему дамы, прыгал с балкона по приказанию красавицы. Дерзкие эскапады не мешали и дерзости политической:

Здесь Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры...¹

Позерство соединялось с подлинной храбростью. Во время Отечественной войны 1812 г. Ф. И. Толстой храбростью вернул себе офицерский чин и получил Георгиевский крест. М. С. Лунин был награжден золотым оружием за храбрость. И однако храбрость, участие в войне 1812 года, близкая дружба с декабристом В. Ф. Раевским не помешала И. П. Липранди стать впоследствии тайным агентом III полицейского отделения, а затем и одним из главных организаторов дела петрашевцев.

Приключения Ф. И. Толстого, его оригинальность, пылкие страсти и холодный ум заинтриговывали. «На свете нравственным загадка», — так сказал о нем П. А. Вяземский. «В нем много нравственно чудесного», — отзывался о нем Л. Толстой, которому он приходился двоюродным дядей.

Не уступал Ф. И. Толстому по своеобразию яркого характера и А. И. Якубович. Пушкин назвал его «героем своего воображения», считал, что «в нем много в самом деле романтизма».

Таким образом, «гусарство» 1800—1810 гг. своей установкой на определенный тип поведения, тип личности объединяло самых разных людей — от авантюристов, полицейских агентов до будущих участников декабрьского восстания. Внимание Пушкина и Л. Толстого «гусарство» привлекло не случайно: за ним вставали жизнь и быт эпохи, ее сюжеты, характеры, стиль. Заметкам о творческой связи двух произведений, написанных на тему «гусарства», — «Выстрела» и «Двух гусаров» — посвящается эта работа.

Для того чтобы впоследствии не возвращаться к вопросу о прототипах, отметим сразу, что и пушкинский Сильвио, и толстовский Федор Турбин восходят к А. П. Бурцову и Ф. И. Толстому. Л. Толстой дает своему герою его имя и отчество — Федор Иванович. Один из прототипов Сильвио — кишиневский знакомец Пушкина — И. П. Липранди. Его инициалами назван рассказчик «Выстрела» — подполковник И. Л. П.

Пушкин работал над «Выстрелом» болдинской осенью

¹ Пушкин А. С. Евгений Онегин. — Полн. собр. соч. В 10-ти т. — 3-е изд. — М.: Наука, 1962—1966, т. 6, с. 91. В последующем сноски даются по этому изданию с указанием тома — римскими, страницы — арабскими цифрами.

1830 г. При этом он мог опираться на литературную традицию в изображении «гусарства».

Тема «гусарства» — одна из основных в поэзии Д. В. Давыдова. В своих стихах Д. В. Давыдов создал романтический образ гусара — лихого рубаки, веселого собутыльника, «еры и забияки». Сам авторский образ проектировался на давыдовского героя гусара-бретера, сливался с ним:

Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарской,
С вами век мне золотой!
Я люблю кровавый бой.
Я рожден для службы царской!²

Гусарская поэзия Д. Давыдова была очень популярна среди военной молодежи.

В прозе тема «гусарства» разрабатывалась А. А. Бестужевым-Марлинским, причем также в романтическом плане. «Галантерейные и молодеватые», по выражению В. В. Стасова, герои Бестужева-Марлинского имели большой успех у читающей публики.

Пушкин в «Выстреле» называет имена своих предшественников. Он пишет о «славном Бурцове, воспетом Денисом Давыдовым»³: Сильвио говорит о том, что он перепил Бурцова. Один из эпиграфов к «Выстрелу» взят Пушкиным из «Вечера на бивуаке» А. А. Бестужева-Марлинского: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)»⁴.

Реалистическая повесть Пушкина полемична по отношению к романтической повести А. А. Бестужева-Марлинского. Пушкин использует в «Выстреле» сходную с «Вечером на бивуаке» сюжетную ситуацию прерванной дуэли, образ главного героя — гусарского офицера, но реалистически их переосмысляет.

«Вечер на бивуаке» — история о любви. В основе этой истории — классический любовный треугольник

² Давыдов Д. В. Песня старого гусара. — В кн.: Давыдов Денис. Сочинения. М., ГИХЛ, 1962, с. 57. В последующем сноски даются по этому изданию с указанием страницы арабскими цифрами.

³ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 91.

⁴ Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на бивуаке. — В кн.: Бестужев-Марлинский А. А. Соч. В 2-х т. Т. 1, с. 52.

он — она — он: гусарский полковник Мечин — княжна София S — соперник Мечина.

Пушкин в «Выстреле» отказывается от романтической любовной интриги — она намеренно отодвинута на второй план, дана в бытовом ключе: Сильвио упоминает хозяйку дома, бывшую с ним в связи. В повести Пушкина иная причина столкновения соперников: они борются не за руку возлюбленной, а за право называться первым бретером армии. Причем, если Мечину нужно убить соперника, отомстить ему («Мне беспрестанно мечталось: гром пистолета, кровь, огонь и трупы»)⁵, то Сильвио нужно доказать свое превосходство над соперником.

Пушкин отказывается и от свойственного прозе А. А. Бестужева-Марлинского приема контраста характеров. Его герои не противопоставлены друг другу, а скорее сопоставлены друг с другом. Граф Б. в еще большей степени, чем Сильвио, приближается к идеалу гусара-бретера.

В «Выстреле» Пушкин решает проблему создания реалистического характера. При этом он предпринимает особый повествовательный ход. Рассказчик «Выстрела» подполковник И. Л. П., наделенный «романтическим воображением», видит в Сильвио «героя таинственной какой-то повести»⁶. Поэтому Сильвио в его рассказе загадочен, окружен ореолом романтики в духе произведений А. А. Бестужева-Марлинского. Однако историю прерванной дуэли Пушкин заставляет рассказать самих ее участников — Сильвио и графа, и здесь романтик-рассказчик отступает на второй план, повествование строится по реалистическим принципам, вырисовывается реалистический характер гусара-бретера Сильвио.

У А. А. Бестужева-Марлинского «гусарство» — условный романтический фон, на котором выступает романтический характер его героя с бурными страстями. У Пушкина «гусарство» — среда, сформировавшая личность Сильвио, главная черта которого — привычка первенствовать:

«Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию, — говорит Сильвио. — В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдо-

⁵ Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на бивуаке. — В кн.: Бестужев-Марлинский А. А. Соч. В 2-х т. Т. 1, с. 52.

⁶ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 88.

вым. Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех был или свидетелем, или действующим лицом»⁷.

«Гусарство» программирует характер Сильвио, определяет логику его поступков во время соперничества с графом из-за первенства, во время и первой и второй половины дуэли, когда борьба за превосходство ведется уже в моральной сфере. Более того, Пушкин не только увидел и точно изобразил внешние приметы «гусарства» — буйство, бретерство, не только показал его психологический тип. Он сумел разгадать его второй, иногда скрытый план. Мораль «гусарства» выражалась не только в озорстве и показной удали. Воспитывая в то же время подлинную храбрость, чувства товарищества и патриотизма, «гусарство» было также проявлением своеобразного волюнтолюбия в русской армии 1800—1810 гг. Стремление к личной независимости, требование справедливости нередко переходило во фрондерский протест против армейских порядков, становилось проявлением оппозиционных настроений дворянства. Поэтому прежде всего именно в «гусарстве» нужно искать причину смерти Сильвио, погибшего в сражении за свободу Греции, о чем Пушкин сообщает в заключении «Выстрела».

Как относился Пушкин к своему герою Сильвио? На этот вопрос трудно дать однозначный ответ. Однако смерть Сильвио в одном из самых героических сражений за свободу Греции — в сражении под Скулянами, смерть в той войне, где погиб любимый поэт Пушкина Байрон и в которой сам Пушкин хотел принять участие, позволяет предположить, что к бретеру Сильвио Пушкин относился с симпатией.

Л. Толстой, в 1856 году работая над повестью «Два гусара», опирался на опыт Пушкина. Так же, как Пушкин указал в «Выстреле» на своих предшественников, так же и Л. Толстой в «Двух гусарах» называет имена Пушкина и Д. В. Давыдова: «...во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных»⁸. Эпиграф к повести взят Л. Толстым из «Песни старого гусара» Д. В. Давыдова.

⁷ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 88.

⁸ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч. В 20-ти т. Т. 2 — М.: ГИХЛ, 1960, с. 258. В последующем все сноски даются по этому изданию с указанием тома и страницы арабскими цифрами.

«Два гусара» Л. Толстого во многом ассоциируются с биографией и творчеством Пушкина.

М. А. Альтман в книге «Читая Толстого»⁹ обращает внимание на такой факт: жена П. В. Нащокина вспоминала, как Пушкин, вернувшись однажды из Москвы в Петербург, не застал своей жены дома — Наталья Николаевна была на балу у Карамзиных. «Он едет к квартире Карамзиных, отыскивает карету Натальи Николаевны, садится в нее и посылает лакея сказать жене, чтобы она ехала домой по очень важному делу, но наказал отнюдь не сообщать ей, что он в карете... Наталья Николаевна вошла в карету и прямо попала в объятия мужа»¹⁰. Подобные сюрпризы (причем увозили, как правило, не своих, а чужих жен) были обычным явлением пушкинского времени. Особенно отличались в них военные. Поэтому Пушкин, рассказывая об этом случае в письме к П. В. Нащокину, писал: «Жена была на бале, я за нею поехал и увез к себе, как улан уездную барышню с именин породничихи»¹¹. Таким же образом увозит с бала герой Л. Толстого Федор Турбин Зайцеву. Разумеется, нельзя утверждать, что Л. Толстой использовал именно случай с Пушкиным, но, тем не менее, этот факт, приведенный М. А. Альтманом, безусловно любопытен.

У Л. Толстого много параллелей с Пушкиным там, где изображается быт пушкинской эпохи (эти же черты нашли отражение и в творчестве Пушкина). Так, например, во вступлении к «Двум гусарам» Л. Толстой пишет: «...в те наивные времена, когда... верили в пожарские котлеты, в валдайские колокольчики и бублики»¹². У Пушкина в письме к Соболевскому:

На досуге отобедай
У Пожарского в Торжке,
Жареных котлет отведай
И отправься налегке.

/ . . . /

У податливых крестьянок
(Чем и славится Валдай)
К чаю накупи баранок
И скорее поезжай¹³.

⁹ См.: Альтман М. А. Читая Толстого. Тула, 1966, с. 58—59.

¹⁰ Письма женщин к Пушкину. — М., 1928, с. 236—237.

¹¹ Пушкин А. С. Письма. — М.: Academia, т. 3, с. 113.

¹² Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 257.

¹³ Пушкин А. С. Из письма к Соболевскому. — В кн.: Пушкин А. С. Письма. М., Academia, т. 2, с. 353.

В толстовском описании бала у предводителя дворянства губернского города К. угадываются черты бала у Лариных, в изображении домашнего уклада Зайцевой — провинциальная помещичья жизнь, о которой Пушкин писал в «Евгении Онегине», «Романе в письмах», «Повестях Белкина». Рассказ Федора Турбина о том, как он добивался лошадей у станционного смотрителя, переключается с повестью Пушкина «Станционный смотритель».

Можно говорить также об образных, композиционных параллелях «Двух гусар» Л. Толстого и произведений Пушкина, наличии сходных мотивов и стилистических фигур.

Не исключено, что образ карточного шулера Лухнова восходит к образу банкюмета Чекалинского из «Пиковой дамы». Во время третьего вечера игры-поединка Чекалинского с Германном Пушкин изображает страшное волнение Чекалинского, давая в контрасте его «всегдашнюю улыбку» (эта портретная деталь несколько раз повторялась в тексте) и трясущиеся руки. Л. Толстой также неоднократно указывает на спокойствие, равнодушие, учтивость банкюмета Лухнова. Затем, когда Федор Турбин отнимает у него мошеннически выигранные деньги, Л. Толстой пишет: «Вдруг страшный удар в голову ошеломил Лухнова. Он упал на диван, стараясь захватить деньги, — и закричал таким пронзительно-отчаянным голосом, которого никак нельзя было ожидать от его всегда спокойной и всегда представительной фигуры»¹⁴. То есть здесь налицо сходный с Пушкиным прием изображения. Отметим также, что в эпиграфе к первой главе «Пиковой дамы» игра иронически называется «делом»:

«И выигрывали
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни,
Занимались они
Делом»¹⁵.

У Л. Толстого: «Толстый помещик первый высказался:

— Что ж, господа, золотое-то времечко терять. За дело, так за дело!»¹⁶. Называет Л. Толстой и одну из роко-

¹⁴ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 285.

¹⁵ Пушкин А. С. Пиковая дама. — Собр. соч., т. 6, с. 319.

¹⁶ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 265.

вых карт Германна — семерку: «Завальшевский /.../ приговаривал: «Вывези, семерочка»¹⁷.

Героиня «Двух гусар» названа Л. Толстым Лизой. У Пушкина провинциальные барышни — Лиза Муромская в «Барышне-крестьянке», Лиза в «Романе в письмах». Причем и Пушкин и Л. Толстой пишут о самобытности провинциальных барышень. Описание Лизы, мечтающей лунной ночью, напоминает сцену письма Татьяны.

Возможны и некоторые аналогии «Двух гусар» и «Капитанской дочки». Взаимоотношения Федора Турбина и его слуги Сашки в чем-то родственны взаимоотношениям Петруши Гринева и Савельича. Гринева в трактире обыгрывает в билиард Зурин, Федора Турбина на станции «облапошил дочиста» в карты «пехоташка какой-то с перстнями».

В наибольшей же степени «Два гусара», естественно, соотносятся с «Выстрелом». Даже композиция этих произведений построена по одинаковому принципу.

«Выстрел» распадается на две части, два рассказа Сильвио и графа: одна и та же сюжетная ситуация — дуэль, но различно поведение ее участников. Рассказы Сильвио и графа равновелики.

«Два гусара» также состоят из двух частей — в каждой по восемь глав. Так же, как у Пушкина, здесь параллельное развертывание сюжета: повторяются ситуации, темы любви, дружбы, дуэли, карточной игры, денег, но дается различное отношение к ним героев — отца и сына Турбиных.

Образ Федора Турбина генетически связан одновременно и с Сильвио, и с графом Б. «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! — так описывает Сильвио своего соперника. — Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились, и представьте себе, какое действие должен был он произвести между нами»¹⁸.

Так же описывается Л. Толстым и Федор Турбин, гусар «прекрасной и открытой наружности». «Ведь это какая отчаянная башка, надо знать. Картежник, дуэлянт,

¹⁷ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 267.

¹⁸ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 92.

соблазнитель; но гусар-душа, уж истинно душа»¹⁹, — говорит о Федоре Турбине один из героев повести. Если Сильвио первенствовал во всех гусарских забавах, то и Турбин везде показан первым: «граф затмил своим искусством танцевать трех лучших танцоров губернии»²⁰, после кутежа у цыган «все были бледны и изнурены, исключая графа»²¹; Турбин из-за пустяка готов вызвать поклонника Зайцевой на дуэль.

В изображении «гусарства» Л. Толстой идет за Пушкиным: все те приметы «гусарства», о которых писал Пушкин, есть и у Л. Толстого. Но есть и существенное отличие. Л. Толстой представляет «гусарство» в нарочито сниженном, бытовом плане. Пушкин только говорит о буйстве, пьянстве, не вдаваясь в подробности. Л. Толстой показывает грубые проявления гусарского буйства. Завальшевский так размышляет о «том счастье, которое выпало ему на долю—жить в одной комнате с известным Турбиным»: «Ну что, — приходило ему в голову, — как вдруг возьмет да разденет меня, голого выведет на заставу, да посадит в снег, или... дегтем вымажет»²². Л. Толстой прописывает и такую деталь, как повод к дуэли, о чем Пушкин в «Выстреле» только упоминает. Так, Сильвио рассказывает о непосредственном поводе к дуэли с графом: «...я сказал ему на ухо какую-то плоскую грубость»²³. У Л. Толстого: «Он, не улыбаясь, молча посмотрел в лицо кавалеристу и вдруг пустил в упор такое страшное, грубое ругательство, что кавалерист огорчился и долго не знал, как ему принять такую обиду: в шутку или не в шутку»²⁴. И здесь у Л. Толстого все намеренно снижено, огрублено. Можно говорить о двух уровнях реализма: реализме Пушкина и «грубом» реализме Л. Толстого. Характерна в этом плане и разная смерть героев: пушкинский Сильвио гибнет в сражении за свободу Греции (смерть его поэтична); Федор Турбин «был убит на дуэли с каким-то иностранцем, которого он высек арапником на улице»²⁵. Однако Л. Толстой, показывая «гусарство» в его низменных проявлениях, не от-

¹⁹ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 260.

²⁰ Там же, с. 92.

²¹ Там же, с. 282.

²² Там же, с. 262.

²³ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 92

²⁴ Толстой Л. Н. Два гусара. — Собр. соч., т. 2, с. 282.

²⁵ Там же, с. 289.

казывается и от его поэтизации. Он изображает душевную щедрость, широту, благородство своего героя Федора Турбина, противопоставляя, однако, «гусарство» пушкинской эпохи 1800-х гг. гусарству нового поколения дворянства 50-х гг., зараженному духом холодного эгоизма и буржуазного практицизма.

Интересно отметить, что связь «гусарства» именно с 1800—1810 гг., с началом XIX в., ощущалась уже Пушкиным и его современниками²⁶. Определенная временная перспектива есть в «Выстреле»: Сильвио свой рассказ о дуэли начинает словами: «В наше время буйство было в моде»²⁷. В 1816 г. Д. В. Давыдов писал в «Песне старого гусара», из которой Л. Толстой взял эпиграф к своей повести:

«Где друзья минувших лет,
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?»²⁸

К 1856 г., к тому времени, когда Л. Толстой работал над «Двумя гусарами», пропасть между двумя поколениями дворянства углубилась. Историческое явление «гусарства» в его эволюции и стало предметом изображения Л. Толстого, который следовал за Пушкиным, продолжая и по-своему развивая его реалистические традиции.

²⁶ См.: Вульф А. Н. Дневники М., изд-во Федерация, 1929, с. 277—278; Вяземский П. Воспоминания. — В кн.: Версаев В. В. Спутники Пушкина. М., изд-во Советский писатель, 1937, с. 229—230.

²⁷ Пушкин А. С. Выстрел. — Собр. соч., т. 6, с. 91.

²⁸ Давыдов Д. В. Песня старого гусара. — В кн.: Давыдов Денис. Сочинения. М., ГИХЛ, 1962, с. 101.

◆
„Воспоминание“ Пушкина
в „Воспоминаниях“ Л. Н. Толстого

Пушкинское «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») при первой его публикации («Северные цветы» на 1829) не вызвало каких-либо особенных литературно-критических толков, затем было воспринято как одно из редких поэтических откровений. В. К. Кюхельбекер выделял «Воспоминание» среди стихотворений, как он писал, «менее блестящих», но ему «особенно любезных»¹. В дни предсмертной болезни Некрасова оно вытеснило у него все другие памятные стихи: «...теперь все повторяю: «Когда для смертного умолкнет шумный день» (Пушкин)»².

Вероятно, такого рода воспоминания возникали не столько благодаря близости житейских ситуаций, «тиличности» состояний, переживаний и т. п. Пушкинские стихи сами порождали ситуацию, пропрограммировали ее «содержание», напоминали о должном, необходимом.

В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.

Один мотив рождает другой; однако лирические события происходят не последовательно, а параллельно. Сюжет «воспоминания», неограниченный временем, навеян психологической потребностью героя. Его настроение («змеи сердечной угрызенья») объяснимо воздейст-

¹ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. — М.: Госполитиздат, 1951. — Т. 3, с. 138.

² Литературное наследство, т. 49—50, с. 169.

вием «воспоминания». Внешние и внутренние события совмещены, воссоздается процесс мысли со всеми ее противоречивыми движениями («мечты кипят», «теснится тяжких дум избыток»)³. Как и в «Элегии»:

Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

И в какой-то степени самоповторение в другом болдинском стихотворении:

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине...

В то же время в пушкинской лирике формируется объективированный образ Воспоминания, подобный образу Музы или образу Рифмы («Рифма — звучная подруга...»). Иногда этот образ раскрывается в мемуарном стиле, с предметными подробностями, с отчетливым видением прошлого:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой. .

В пылу восторгов скоротечных,
В бесплодном вихре суеты,
О, много расточил сокровищ я сердечных
За недоступные мечты,
И долго я блуждал, и часто, утомленный,
Раскаяньем горя, предчувствием беды,
Я думал о тебе, предел благословенный,
Воображал син сады.

(«Воспоминания в Царском селе»)

Иногда он представляется неким наваждением, некой дьявольской силой без всяких внешних примет:

Что ты значишь, скучный шелот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

³ См. несколько другую точку зрения: Ломинадзе С. «Я счет своих лет потерял...» (Некоторые проблемы поэтики Лермонтова). — Вопросы литературы, 1975, № 3, с. 141.

Образ Воспоминания перекликается с образами Судьбы, Рока, Судьи, особенно с последним: «...безмолвно предомной Своей длинный развивает свиток...» Судьба нацелена на будущее. Судья показывает, анализирует прошлое, настоящее.

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Судьей становится сам лирический герой. Бессилие героя обманчиво. Мотив негативный, отрицательный по общей шкале человеческих, психологических ценностей преображается; покаяние, слабость героя сменяется бескомпромиссным волевым решением.

«Но строк печальных не смываю» — и приговор,приятие жизни такой, как она есть, и сила воли, преодоление себя, самоутверждение — катарсис по общей эстетической терминологии.

«„Воспоминание“ Пушкина, — пишет Н. Л. Степанов, — это человеческий документ и в то же время поэтическое обобщение, исповедь «сына века», исповедь целого поколения, пережившего 14 декабря 1825 года»⁴. «Исповедь», за которой стоит целое поколение, и могла создать документ общечеловеческого значения, в котором слито свое — интимное, личное и свое — «чужое». У каждого писателя, обращавшегося к строкам пушкинского «Воспоминания» — Белинского, Н. Огарева, Некрасова, Чехова, Л. Н. Толстого, В. Вересаева, — то же слияние, тот же «документ» и «обобщение».

Константин Левин («Анна Каренина») пушкинские стихи вспоминает в диалоге с Облонским по очень конкретному поводу, рассуждая о любви, о «грехах»:

«— Ну, у тебя грехов немного.

— Ах, все-таки, — сказал Левин, — все-таки, «с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклиная, и горько жалуясь...» Да.

— Что ж делать, так мир устроен, — сказал Степан Аркадьич.

— Одно утешение, как в этой молитве, которую я

⁴ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. — М.: Художественная литература, 1974, с. 329.

всегда любил, что не по заслугам прости меня, а по милосердию»⁵.

Стихи Пушкина, ставшие молитвой Левина, затрагивают самое существенное в исканиях толстовского героя о смысле жизни, о ее моральных законах, о проблемах семьи и брака. Частный, доверительный разговор приобретает фундаментальное значение. «Молитва» Левина помогает понять один из главных мотивов романа, особенно первой его части. В ее ранней редакции был эпиграф: «Одно и то же дело женитьба для одних есть забава, для других мудрейшее дело на свете»⁶.

С эпиграфом перекликался и ранний вариант диалога Степана Аркадьевича и Ордынцева (будущего Левина):

«— Ты знаешь, я не могу понять этих увлечений, и по мне брак, разрушенный неверностью с той или с другой стороны, — начал Ордынцев с своей привычкой ясно и немного длинно выражаться, — брак разрушенный не может быть починен.

— Да, но ты не женат, и ты судить не можешь. Это совсем не то, что ты воображаешь.

— От этого, может быть, я никогда не женюсь, но если женюсь, то я строго исполню долг и буду требовать исполнения»⁷.

В окончательном тексте диалог на эту тему заметно видоизменен, он стал не прямолинейным, не однозначным; включение пушкинской цитаты определило диссонирующий аккорд их разговора. Левин после своих уверений в том, что он не видал и не увидит «прелестных падших созданий», что не может быть никакой драмы для «неплатонической любви», вдруг «вспомнил о своих грехах и о внутренней борьбе, которую он пережил». Стива Облонский не сомневается в цельности характера Левина. Левин же «думал о своем и не слушал Облонского»⁸. Таков один из промежуточных итогов сюжетной завязки толстовского романа.

Работая над своими «Воспоминаниями» (1903—1906) Толстой признавался, что «прекрасное стихотворение

⁵ Толстой Л. Н. Анна Каренина. Роман в 8-ми частях — М.: Наука, с. 39.

⁶ Там же, с. 687.

⁷ Там же, с. 690.

⁸ Там же, с. 41—42.

Пушкина» было им любимо «всегда»⁹. Известно, что пушкинскими стихами Толстой увлекался еще в детские годы, он основательно перечитывал Пушкина в середине 50-х гг. и затем возвращался к Пушкину постоянно. Первая цитация пушкинского «Воспоминания» дана Толстым в письме к А. А. Толстой от 8 октября 1862 г., в начале своей женитьбы. «Я было уже устал делать счеты с собою, — пишет Толстой, — начинать новые жизни (помните), было примирился с своею гадостью, стал себя считать, хоть не положительно, но сравнительно хорошим; теперь же я отрекся своего прошедшего, как никогда не отрекался, чувствую свою мерзость всякую секунду, примериваюсь к ней, к Соне, *«но строк печальных не смываю»*. Вот 2 недели и я как будто чувствую себя чистым и всякую секунду дрожу за себя: вот-вот спотынешься»¹⁰.

Пушкинский стих удивительно удачно вписывается в типично толстовскую промоздкую фразу, подчеркивая идентичность мысли индивидуальной и поэтической. К мысли сопричастно и действие, новое человеческое поведение. Стих «Воспоминания» выражает в толстовском письме явно переломный момент в жизни его автора, какое-то твердое его решение. Стих замыкает характеристику целого жизненного периода и начинает новую оценку. Он включается в толстовский «документ». Однако этот же стих для Толстого имеет еще более непосредственное значение.

В 1876 г., в период завершения «Анны Карениной», С. А. Толстая начала составлять «Материалы к биографии Л. Н. Толстого и сведения о семействе Толстых и преимущественно графа Льва Николаевича Толстого», которые вскоре послужили основой биографического очерка о Толстом для «Русской библиотеки», издававшейся М. М. Стасюлевичем. Толстой принимал участие в редактировании очерка. Он не нашел в биографическом «свитке», ему посвященном, «строк печальных» и ввел их в текст очерка. В ряде нижеследующих примеров вставки Толстого выделены курсивом: «Зимой 1847 года Толстой поехал в Петербург и там, *увлекшись светом, хотел* поступить в юнкера в кавалергардский

⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М.: Гослитиздат, 1952 — Т. 34, с. 345.

¹⁰ Там же, т. 62, с. 452.

полк, но *вскоре* раздумал и *вместо юнкеров* начал готовиться к кандидатскому экзамену, *чтобы поступить на гражданскую службу, неимение чина мучило его...*

С 1848 до 51 он жил то в деревне, то в Москве, увлекаясь цыганами, охотой, кутежами и главное картами и много проиграл, растратил свое состояние»¹¹.

«На Кавказе граф Л. Н. Толстой, кроме охоты и участия в военных действиях, много читал, занимался и вел самый строгий образ жизни, стараясь прожить не более 10 р. в месяц, чтобы уплачивать долги»¹².

«В Исповеди», в трактате «В чем моя вера?» «свиток» захватывает не столько проступки индивидуального характера, сколько преступления привилегированного сословия, к которому принадлежал писатель. Последствия беспощадной толстовской критики общественной лжи и фальши хорошо известны. Однако для толстовско-пушкинской параллели существенно перманентное, постоянное возвращение к своему прошлому. Толстой никак не может его отделить, отрезать от себя, от своей жизни, от своего общества. Поэтому естественны «Воспоминания» Толстого, писавшиеся им в начале 900-х гг. «В это время я заболел, — так начинается «Воспоминания» писатель. — И во время невольной праздности, болезни мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении...»¹³. И далее следует полный его текст.

В сопоставлении Пушкина и Толстого можно было бы идти от близких, даже сходных ситуаций. И у Толстого были «часы томительного бдения», и у него «воспоминание» «свой длинный развивает свиток» и т. п. Едва ли такой путь анализа самый необходимый. Важнее увидеть процесс перевоплощения пушкинского образа «воспоминания» в толстовский. Сам Толстой так определял одно из главных различий этого образа: «В последней строке я только изменил бы так, вместо: *строг печальных...* поставил бы: *строг постыдных* не смываю...»¹⁴.

Пушкинская инверсия породила различные толкования. «Эта уединенная исповедь, — писал П. В. Аннен-

¹¹ Литературное наследство, т. 69, кн. 1, с. 511—512.

¹² Там же, с. 516.

¹³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 34, с. 345.

¹⁴ Там же, с. 346.

ков, — открывающая, по-видимому, все душевные тайны поэта, останавливается там, где вместо общего выражения чувства человеческого, должно явиться выражение чувств отдельного человека... С чудным двустишием:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю...»¹⁵

Вересаев считает, что версии Анненкова, В. Розанова, М. Гершензона, П. Щеголева так или иначе односторонни, и предлагает более широкую трактовку ключевой, последней строки пушкинского стихотворения: «...это тоска олимпийского бога, изгнанного за какую-то вину на землю, томящегося в тяжелой и темной земной жизни. И все тут одинаково тяжело: и отсутствие собственной нравственной высоты, — праздность, неистовые пиры, разнузданность страстей; и нравственная низость кругом, — предательство друзей, неотразимые обиды холодного света; и внешние тяготы, так унижающие душу, — неволя, бедность, вынужденные скитания по чужим степям»¹⁶.

К такому же выводу, правда без намека на лермонтовский образ Демона, приходит и Я. Л. Левкович¹⁷. Она напоминает, что в черновом варианте было: «Но строк заветных...» *Заветных, печальных, постыдных* — эволюция поэтических оценок от Пушкина к Толстому. У Толстого она имеет свои варианты. «Сначала, — пишет Толстой, — я незаметно для себя самым естественным образом стал вспоминать только одно хорошее моей жизни, только как тени на картине присоединяя к этому хорошему мрачные, дурные стороны, поступки моей жизни. Но вдумываясь более серьезно в события моей жизни, я увидел, что такая биография была бы хотя и не прямая ложь, но ложь, вследствие неверного освещения и выставления хорошего и умолчания или сглаживания всего дурного»¹⁸.

Речь идет не о дозах «хорошего» и «дурного», не о пропорциях того или другого, а об авторском отношении

¹⁵ Пушкин А. С. Сочинения/С приложением материалов для его биографии под ред. П. В. Анненкова. — СПб., 1855, т. 1.

¹⁶ Вересаев В. В двух планах: Статьи о Пушкине. — М.: Недра, 1929, с. 126.

¹⁷ Сб. Стихотворения А. С. Пушкина 1820—1830-х годов. Л., Наука, 1974, с. 119.

¹⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 34, с. 345.

ко всему пережитому, где истина, высвечивается масштабностью социальных проблем, захвативших Толстого на рубеже XIX—XX вв. Каждый шаг прошлого рассматривается с точки зрения «добра и зла», которые совершал уже другой тип героя в сравнении с пушкинским временем.

«Длинный... свиток» превращается в длительнейшую историю жизни, с поучительными своими взлетами и падениями, расчерченными Толстым по определенным периодам. Комментируя собственные «Воспоминания», Толстой писал о их художественной идее Г. А. Русанову в январе 1903 г.: «...восстановление в своей памяти всего пережитого с детства и до сего времени, восстановление как можно более правдивое, ничего не скрывающее и освещенное тем светом нравственных требований, которыми живешь теперь. Чем больше копаешься, тем больше и больше вспоминается... Правдивое описание, как исповедь своей жизни всякого человека, а в особенности человека, просвещенного христианским светом, представляет величайший интерес и должно принести людям большую пользу»¹⁹. Это и признание, и невиданная эстетическая программа — дать исповедь жизни современного человека, впитавшего в себя общечеловеческие идеалы и выступающего от имени «стоимиллионного земледельческого народа» России.

Пушкинские мотивы в толстовских намерениях живы, плодотворны, они подсказывают не только общую тенденцию «Воспоминаний», но и форму, тон повествования: «Когда дойдете до преховного периода, найдите себе записывателя не из семейных...»²⁰ (ср. у Пушкина: «Воспоминание безмолвно предо мной...»). Однако у толстовского повествователя другая уже драма, совсем не пушкинская кульминация. В «Воспоминаниях» Толстой цитирует свою дневниковую запись от 6 января 1903 г., сделанную под «впечатлением» размышления над «Воспоминанием» Пушкина: «Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют жизнь. Обыкновенно жалеют о том, что личность не удерживает воспоминания после смерти. Какое счастье, что этого нет. Какое бы бы-

¹⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 74, с. 18.

²⁰ Там же, с. 35.

ло мучение, если бы в этой жизни помнил все дурное, мучительное для совести, что я совершил в предшествующей жизни... Какое счастье, что воспоминание исчезает со смертью, и остается одно сознание, — сознание, которое представляет как бы общий вывод из хорошего и дурного... Да, великое счастье — уничтожение воспоминания, с ним нельзя бы жить радостно. Теперь же, с уничтожением воспоминания, мы вступаем в жизнь с чистой, белой страницей, на которой можно писать вновь хорошее и дурное»²¹. Здесь уже перед судом Толстого само «воспоминание», как перед судом Позднышева оказывается «Крейцера соната» Бетховена. «Воспоминание» Пушкина и соната Бетховена как громадной силы раздражитель, заставляющий прозреть героя. Сила воздействия того и другого произведения настолько велика, что в сознании воспринимающего их героя причина и следствие меняются местами. Художественное явление с таким необычным резонансом становится главным виновником драматических событий. Чем больше прозревает герой, тем категоричнее этот суд над выражающим свою истину произведением. Парадоксы не столько особенно эмоционального состояния героя, сколько художественной логики писателя в его поздний период творчества. Парадоксы, связанные с неожиданным открытием, реакция на новизну открытия.

Еще одно открытие, связанное с пушкинским «Воспоминанием», Толстой сделал в последний год своей жизни. Писателя поразила вдруг несоизмеримость сравнительно молодого пушкинского возраста и уже умудренной его поэтической мысли. «Но Пушкин был еще человек молодой, — восклицал Толстой, — он только начинал складываться и еще ничего не испытал... Не как Чехов!.. Хотя у него было уже такое стихотворение, как «Когда для смертного умолкнет шумный день...»²².

Толстой не доверял чисто литературному творчеству. Он искал для него жизненный эквивалент. И то, что такое «Воспоминание» написал двадцатидевятилетний поэт, озадачивало и притягивало к нему познавшего жизнь и уверенного в своем нравственном праве великого «старца».

²¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 34, с. 346.

²² Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год жизни — М.: Гослитиздат, 1957, с. 91.

В сентябре 1903 г. Толстой в разговоре с В. Лазаревским о Чехове убеждал себя, что Чехов, «как Пушкин двинул вперед форму. И это большая заслуга. Содержания же, как у Пушкина, нет»²³. Суждение обычное для писателя после его духовного кризиса, искавшего новые начала искусства. И все же параллельно происходила переоценка ценностей.

Возникало новое понимание Пушкина, его гениальности. Поэт встает для Толстого в один ряд с такими писателями, как Гоголь, Достоевский, то есть такими писателями, скажет автор «Воспоминаний», «которых я особенно ценю»²⁴. 5 октября 1910 г. Толстой, по свидетельству Булгакова, вновь декламировал «Когда для смертного умолкнет шумный день...». Можно сказать, что он ушел из Ясной Поляны с пушкинским «Воспоминанием».

«Воспоминание» Пушкина не было для Толстого обычной стихотворной привлекательной цитатой. Оно стало его философской идеей, великим поэтическим произведением, необходимым для большой толстовской прозы.

²³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 54, с. 191.

²⁴ Булгаков В. Л. Н Толстой в последний год жизни, с. 91.



„Борис Годунов“
в современном переводе
на французский

Большинство стихотворных сочинений А. С. Пушкина донныне остаются непереуведенными на французский язык. А среди тех, что уже переуведены¹, лишь весьма немногие воссоздают пушкинское слово в его истинной красоте и силе.

Не будет преууеличением сказать, что в конце двадцатого века Франция все еще не знает Пушкина.

Неудачи, постигшие когда-то первых переводчиков Пушкина, породили мнение о якобы непереуводимости его стихов. Оно широко культивировалось в научной и литературной среде и со временем стало непереуодолимым предубеждением². Вот почему каждый новый успех в воссоздании пушкинского слова на французском может

¹ Переводить Пушкина на французский стали уже при жизни поэта. Так, в 1826 г. в Париже был опубликован «Бахчисарайский фонтан» в переводе С. Шопена. Много пушкинских стихов переводили Л. Репэй и Эжен де Порри. Одним из первых переводчиков поэта был Н. Б. Голицын. Неоднократно принимались за перевод его произведений П. Мериме, И. Тургенев, Г. Флобер.

² Любопытно, что сам Пушкин весьма скептически относился к возможности воссоздания своих стихов на французском. Вот, например, что он говорит в связи с этим в письме от 10 ноября 1836 г., адресованном Н. Б. Голицыну из Петербурга в Артек: «По-моему, нет ничего труднее, как переводить русские стихи французскими, ибо при сжатости нашего языка, никогда нельзя быть столь же кратким. И так, честь и слава тому, кто справляется с этим так удачно, как вы». (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. — М.: Наука, 1966. — Т. 10, с. 877. Подлинник по-французски).

быть расценен, как важный шаг в пропаганде русской духовной культуры за рубежом. Именно к таким удачам принадлежит «Борис Годунов» в переводе Роже Легра³, со всех точек зрения представляющий собой феномен в переводческом искусстве, благодаря которому традиционное неверие в непереводаемость Пушкина оказалось поколебленным.

Любопытна и необычна история создания этой книги. Приступив к работе в 1959 году, Р. Легра завершил ее лишь три года спустя в СССР, где с 1960 по 1962 г. был преподавателем французского языка в Ленинградском университете⁴. В ту пору он и представил свою рукопись на суд советских специалистов в теории и практике перевода.

Высокая оценка, которой удостоился этот труд, решила его судьбу. Вот что говорит в связи с этим в своем предисловии⁵ Легра: «Je n'aurai garde d'oublier les professeurs soviétiques de l'Université de Leningrad... dont les encouragements m'ont finalement décidé à tenter cette publication»⁶.

Здесь же переводчик определяет и свою главную творческую цель — преданность оригиналу: «Notre règle d'or a été, autant que possible, de ne rien mêler de notre cru à ce qui nous semblait traduire les idées, les images de l'auteur»⁷.

Как ни сложны стихи «Бориса Годунова» для воссоздания на другом языке, Р. Легра отважился не на про-

³ Pouchkine Boris Godounof. Traduction nouvelle par Roger Legras Paris, Librairie des cinq continents, 1962.

⁴ Автору этих строк довелось в бытность свою студентом оказаться среди учеников Р. Легра, который, помимо современной устной французской речи и эпистолярного стиля, преподавал еще и перевод, обнаруживая при этом редкостное владение русским словом.

⁵ Книжке предпосланы также справки об исторических личностях, ставших персонажами трагедии; наиболее подробные из них касаются Бориса Годунова, царевича Димитрия и Григория Отрепьева.

⁶ Указанный перевод, с. 8.

⁷ Там же, с. 8.

заический⁸, а именно на стихотворный их перевод, будучи убежденным, что, как писал когда-то Катенин, «для великих авторов форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вредя духу сочинения»⁹.

Пушкинскому пятистопному ямбу в переводе соответствует александрийский стих. Выбран он отнюдь не случайно. Из всех многостопных стихов французскому слуху привычнее других именно он, ибо на нем (и прежде всего благодаря «Сиду» П. Корнеля¹⁰) воспитано национальное чувство поэзии. Однако стремясь воссоздать динамичное слово Пушкина, Р. Легра избирает не традиционный двенадцатисложник с четкой цезурой и членением на два одинаковых полустишия, а стих со свободным ритмо-синтаксическим движением, насыщенный разного рода повторами, enjambements, rejets. Вот, к примеру,

⁸ Одновременно с переводом Р. Легра в Бельгии был опубликован прозаический перевод «Бориса Годунова», принадлежащий перу Алексиса Гедройца (Pouchkine. Boris Godounov. Traduction et adaptation par Alexis Guedröitz. Bruxelles, 1962). А. Гедройц известен в Европе как активный популяризатор русской классической литературы. Он является автором целого ряда переводов и инсценировок произведений Ф. Достоевского, в частности «Идиота», «Братьев Карамазовых». В театрах Бельгии идут переведенные им чеховские пьесы «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Иванов». Что же касается «Бориса Годунова», то это довольно свободная инсценировка, в которой предусмотрены купюры для больших монологов (даже для монологов самого Бориса), число сцен уменьшено с двадцати трех до восемнадцати, пушкинские ремарки не столько переводятся, сколько пересказываются (так, например, вместо «Народ безмолвствует» у А. Гедройца читаем: «La foule est immobile, stupéfaite, comme fétrifiée. Sur cette image hiératique le rideau s'abaisse lentement»). Премьера «Бориса» в переводе-инсценировке А. Гедройца состоялась 1 ноября 1962 г. на сцене крупнейшего бельгийского театра «Prideau de Bruxelles», хорошо известного советским зрителям по гастролям в 1966 и в 1977 гг.

⁹ Катенин П. — «Сын Отечества», 1822, 9, с. 303.

¹⁰ Для Р. Легра, должно быть, не осталось незамеченным восторженное отношение Пушкина к Корнелю. Мы имеем в виду и лаконичную оценку его искусства, высказанную в «Евгении Онегине» («...Корнеля гений величавый») и, в особенности, черновик письма к Н. Н. Раевскому-сыну, датированный июлем 1825 г., где, делаясь своими мыслями о работе над «Борисом», поэт кстати заводит речь о «Сиде»: «Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии. Посмотрите, как Корнель ловко управился с Сидом «А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте», — и напромаздил событий на 4 месяца» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. — М.: Наука, 1966. — Т. 10, с. 782).

как звучат в переводе начальные строки знаменитых монологов Бориса и Пимена:

LE TZAÏ

Au falte du pouvoir,
Depuis cinq ans, déjà, paisiblement, je règne...
Mais pour mon âme, hélas, il n'est pas de bonheur¹¹.

PIMENE.

Un seul récit encore, un ultime récit —
Et ma longue chronique, enfin, touche à son terme.
La mission qu'à moi, pêcheur, Dieu confia,
Est remplie aujourd'hui¹².

Итак, среди главных принципов работы переводчика было требование создания текста, эквивалентного оригиналу не только на уровне содержания, но и формы. При этом он, однако, стремился сохранить и естественность французской речи¹³. Повсюду текст перевода повторяет число стихов подлинника. Очень часто в положении клаузулы оказываются те же слова, что и у Пушкина, таким образом рельефно выделяются (благодаря конечной позиции) одни и те же моменты содержания. В переводе тщательно воссоздан и пушкинский ритмо-синтаксис¹⁴.

I. Повтор

L'IMPOSTEUR (*se relève*).

Pour un jeune imposteur, laisse—là tes mépris:
Un don prestigieux se cache en lui, peut-être,
Qui peut lui mériter le trône de Moscou.

¹¹ Царь. Достиг я высшей власти; Шестой уж год я царствую спокойно. Но счастья нет моей душе... (Здесь и далее везде текст подлинника цитируется нами по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., АН СССР, 1948).

¹² Пимен. Еще одно, последнее сказанье — И летопись окончена моя, Исполнен долг, завещанный от бога Мне, грешному.

¹³ Nous étions soucieux de joindre au fond de la fièce une forme qui y corresponde nos propres traditions littéraires». (с. 7 указанного перевода).

¹⁴ Соразмерность соблюдена и в переводе сцен, написанных Пушкиным в прозе. Это прежде всего касается сцены «Корчма на литовской границе», которая изобилует пословицами, поговорками, прибаутками с преобладанием параллельных ритмо-синтаксических построений, зачастую рифмованных или ассонирующих. Здесь Р. Легра продемонстрировал мастерское владение всем диапазоном переводческих средств на уровне содержания и формы. Вот некоторые образчики из сцены в корчме, звучащей по-французски: Allons, vidons un verre—à la jolie cabaretière («Выпьем чарочку за шинкарочку»); Russie, kithuanie —c'est cantique et litanie («Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли»).

MARINA.
Qui peut lui mériter, la potence, éhonté!¹⁵

II. Анафора

L'IMPOSTEUR.
Ni dans l'orgie au sein des vapeurs de l'ivresse,
Ni dans les entretiens sacrés de l'amitié,
Ni sous le fer, ni dans les affres des supplices,
Ma langue ne pourra livrer ces lourds secrets!¹⁶

III. Параллелизм

LE TZAR.
N'aille pas, cher enfant, te leurrer de mensonges
Et ne te laisse pas aveugler de plein gré...¹⁷

IV. Enjambement

PIMENE.
On s'élance au palais de la tzarine! Et moi
J'y cours aussi. Je trouve là toute la ville!¹⁸

V. Enjambement-rejet

L'IMPOSTEUR.
Lorsque la destinée
M'aura tenu promesse et que de mes aïeux
J'aurai ceint le bandeau, J'espère entendre
Ta voix mélodieuse et ton hymne inspiré encore!¹⁹

¹⁵ Самозванец (*встает*). Не презирай младого самозванца; В нем доблести таятся, может быть, Дстойные московского престола, Дстойные руки твоей бесценной...

Марина. Дстойные позорной петли, дерзкий!

¹⁶ Самозванец. Ни в пиршестве за чашею безумства,
Ни в дружеском заветном разговоре,
Ни под ножом, ни в муках истязаний
Сих тяжких тайн не выдаст мой язык.

¹⁷ Царь. О милый сын, не обольщайся ложно,
Не ослепляй себя ты добровольно...

¹⁸ Пимен. Крик, шум. Бегут на двор царицы. Я
Спешу туда ж — а там уже весь город.

¹⁹ Самозванец. Когда со мной свершится
Судьбы завет, когда корону предков
Надену я, надеюсь вновь услышать
Твой сладкий глас, твой вдохновенный

гимн. .

VI. Rejet

P I M È N E

Mon fils, ne te plains pas d'avo ir trop tôt quitté
Ce monde corrompu...²⁰

Редкостным является и умение Р. Легра слышать и воссоздавать немногочисленные рифмы в стихах «Бориса Годунова», которые применяются Пушкиным лишь в моменты особых, решительных движений мысли или чувства его персонажей. Звуковое (а не графическое!) бытие художественного слова представляется переводчику единственно полноценным, как, впрочем, и самому поэту. Вспомним хотя бы ставшую хрестоматийной цитату из пушкинского письма, адресованного в ноябре 1825 г. П. Вяземскому: «Трагедия моя кончена; я перечел ее *вслух*, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин...»²¹ (Курсив наш. — Ю. О.).

Р. Легра откровенно замечает во вступлении к книге: «Nous souhaitions aboutir à un texte qui puisse *se dire*» (Курсив автора. — Ю. О.). И действительно, он стремится максимально воссоздать в звуковой организации перевода звуковые особенности подлинника, в частности пушкинские созвучия:

L'IMPOSTEUR

Je suis ce Dimitri que l'ombre du Terrible
Par-delà le tombeau reconnu par son fils,
Soulevant sur mes pas le scandale des peuples,
Elle m'a désigné pour victime, Boris!
Je suis le tsarévitch...²²

Глагольной рифме подлинника с чередованием женских и мужских окончаний по схеме АБАБ в переводе соответствуют перекрестные созвучия по той же схеме: Terrible — peuples, fils — Boris, первое из которых представляет собой диссонанс.

Поэтический дар Р. Легра еще явственнее обнару-

²⁰ П и м е н. Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул ты...

²¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. — М.: Наука, 1966. — Т. 10, с. 188.

²² Самозванец. Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла —
Царевич я...

жился при передаче сложного рисунка рифм в монологе князя Шуйского (сцена «Царские палаты»)²³:

Versatile, rebelle et crédule à l'excès,
Facilement se voue aux espérances creuses;
Que sur un mot, d'un coup on la voit s'emporter;
Qu'indifférente et sourde aux simples vérités,
Elle aime à se nourrir d'histoires fabuleuses;
Que l'audace éhonté a toute sa faveur...
Alors s'il faut qu'un jour cet obscur imposteur
Du sol lithuanien franchisse les limites,
Quelle troupe de fous va jeter à sa suite
Du prince Dimitri, le nom ressuscité!²⁶

В письме П. Плетневу от 7 января 1831 г. (из Москвы в Петербург) Пушкин не без иронии указывает на причину, по которой его «Борис Годунов» не понравился московской публике: «...здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; ... что стихи *без рифм* не стихи...»²⁴ (Курсив наш. — Ю. О.). Должно быть, для тех, кто так думал, рядом с этим монологом Шуйского, рядом с этим блистательным ямбом в оправе из истинно пушкинских созвучий, нерифмованные стихи, действительно, казались шагом назад, своего рода отступлением от поэзии в каноническом для той поры смысле слова. К чести переводчика этот гармонический апогей в звучании монолога воссоздан с редкостной тщательностью, и в окружении нерифмованных строк созвучия, созданные Р. Легра, кажутся не менее рельефными, чем рифмы самого подлинника: опоясывающая рифма «предана—она» / «creuses—fabuleuses»; смежная рифма «послушна — равнодушна» / «s'emporter—vé—rités»; смежная рифма «перейдет — привлечет» / «limites—suite».

Примечательно, что в основном рифмованными ока-

²³ Ш у й с к и й. бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага.
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
Димитрия воскреснувшее имя.

²⁴ П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч., т. 10, с. 331.

зываются стихи из монологов трех царей — Бориса Годунова, Дмитрия Самозванца, Василия Шуйского, в которых каждый из них как бы выражает свое царское credo²⁵:

Шуйский

...Бессмысленная чернь...
Для истины глуха и равнодушна...

Самозванец

Тень Грозного меня усыновила.

Годунов

На призрак сей подуй — и нет его,
Так решено: не окажу я страха, —
Но презирать не должно ничего...
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Это последнее восклицание Годунова, характеризующее царскую власть вообще, понято переводчиком предельно точно.

Он воссоздал все четверостишие в отточенной форме с четкими рифмами и вовсе не случайно поставил именно в конце царского монолога многозначительное и символическое «coucoupe»:

Souffle sur ce fantôme — il est anéanti!
C'est bon. Ne révélons nos craintes à personne.
Mais, devant ce péril, demeurons averti.
Мономаquel! ô combien pesante est ta couronne!

Перевод «Бориса Годунова», принадлежащий перу Роже Лёпра, — редкостный и долгожданный пример преданности пушкинскому подлиннику, опровергающий закоренелое предубеждение о недоступности стихов Пушкина для перевода на французский. Практически воссоздание стиха оказалось возможным благодаря тому, что переводчик ни на мгновение не забывал о первостепенной важности всех формальных уровней — метра, ритмо-

²⁵ В трагедии рифмованы также реплика Мнишка из сцены «Замок воеводы Мнишка в Самборе» (целиком) и реплики Самозванца и Pater'a из сцены «Краков. Дом Вишневецкого» (частично).

синтаксиса, созвучий — то есть особой музыки стиха²⁶. Но более существенно то, что Р. Легра убежден в неразрывной связи этих уровней с самим смыслом, в изначальной и неизбежной взаимосвязи и взаимозависимости музыки стиха и его содержания²⁷.

Итак, рубикон перейден. Труд Р. Легра позволяет надеяться, что за слишком затянувшимся этапом простейшей популяризации пушкинского поэтического наследия начнется этап его пропаганды благодаря новым переводам, в основе которых будет лежать принцип их формально-содержательной адекватности подлиннику.

²⁶ Исследованию феномена «музыки стиха» мы посвятили целый ряд работ, основанных преимущественно на французском материале. См., к примеру: Понятие гармонической фигурации применительно к поэзии. Материалы научной конференции. — ЛТА. Кафедра иностранных языков. Л., 1970; О гармоничной структуре стихов Поля Верлена. — В кн.: Стилистические проблемы французской литературы. Л., 1974; Русские поэты-переводчики Поля Верлена. Тезисы межвузовской научно-теоретической конференции. «Проблемы русской критики и поэзии XX века». Ереван, 1973; Музыка стиха (на примере поэтики Поля Верлена). Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1974.

²⁷ Более подробно мы говорим об этом в статьях: Единство музыки стиха и содержания. — Ученые записки высших учебных заведений. Языковедение, 26 (3), Вильнюс, 1975; «Le phénomène de la polysymétrie dans les vers de Verlaine». — Le Langage et l'homme, Bruxells, 1976, № 31.

Н. Ф. Филатов



Болдинский памятник пушкинской поры

Пока не обнаружены документы времени строительства зданий, составляющих сегодня комплекс музея-заповедника, церковь остается неоспоримым (если не единственным) памятником Б. Болдина пушкинской поры. В ней осенью 1830 г. поэт вел беседы с крестьянами о принятии мер предосторожности против распространявшейся тогда в крае холеры. Сцены повседневной народной жизни, протекавшей возле храма, нашли отражение в ряде его произведений.

Но при всей очевидной значимости для истории Б. Болдина здания церкви как памятника пушкинского времени оно остается менее всего изученным и сохраняемым.

* * *

История строительства в Б. Болдине значительной по размерам каменной церкви связана со многими общерусской значимости событиями конца XVIII в. Прежде всего с указом о губернской территориальной реорганизации страны 1775 г., по которому недалеко от Б. Болдина, в некогда глухой провинции, начали развиваться как уездные административно-хозяйственные центры Нижегородского наместничества бывшие ранее небольшими селами Лукоянов и Починки. К таким событиям относится и Жалованная грамота дворянству 1785 г., позволившая господствующему сословию повсеместно обживать отдаленные от столиц родовые имения, превращая их в сложнорасстроенные комплексы с господскими домами и службами, храмами, парками и садами с прудами, беседками, декоративными мостами, вольерами, живописными ландшафтами.

Для деда поэта, владельца Б. Болдина второй половины XVIII в., хозяйственное устройство родовых владений, видимо, стало главным в жизни. После 1763 г., когда Лев Александрович Пушкин во время дворцового переворота Екатерины II выбрал сторону ее врагов, он был вынужден уйти «по болезни» в чине артиллерии-подполковника в отставку. С тех пор большую часть времени он отдавал устройству своих имений. Свидетельством тому служит и возросшее число кон-

фликтно-судебных тяжб из-за земель с соседями¹ и расширение чет-то Пушкиных нижегородских владений: в 1776 г. было основано и заселено на левом берегу речки Озанки Малое Болдино², в 1785 г.— приобретены земли близ Горбатова³.

Б. Болдино в конце XVIII в. стало крупным селом (по 4-й ревизии к 1791 г. насчитывалось 1223 души «мужеска полу с женами и рожденными после ревизии обоего пола детьми»⁴) с еженедельными базарами, собиравшими по воскресеньям все окрестное торгующее население, кабаком, церковью и господской усадьбой. Правда, старая церковь оставалась небольшой, деревянной.

В 1782 г. болдинцы получили на ранее поданное прошение от владимирского епископа Иеронима храмозданную грамоту с дозволением «в помянутом селе Болдине построить вместо ветхой деревянной вповь каменную церковь во имя Успения пресвятыя богородицы с приделами Архангела Михаила и святителя Николая»⁵.

Тогда же начался сбор средств и заготовка строительных материалов, ставшие особенно необходимыми после пожара села 1787 г., в который «означенная деревянная церковь со всем церковным имуществом сгорела, в коей и храмозданная оной каменной церкви грамота сгорела»⁶.

Приказчик Пушкиных от имени всего «болдинского мира» был вынужден тогда обращаться к владимирскому епископу за разрешением на строительство.

Надо иметь в виду, что духовная жизнь населения значительной части юго-восточной территории Нижегородского наместничества в это время подчинялась г. Владимиру и только по указу синода летом 1783 г. перешло «из Суздальской ч Владимирской епархии в Нижегородскую епархию по Нижегородскому наместничеству 255 церквей»⁷, в том числе храмы всего Лукояновского уезда. Это существенно ускорило реализацию давно задуманного строительства в Б. Болдине, ибо возведение каменной церкви в XVIII в. было возможно только после представления на рассмотрение и утверждение сначала в местную духовную консисторию а затем и в синод фасадов и планов будущей постройки с привязкой ее на место, что требовало активного участия профессионально обученного архитектора-строителя.

После же того, как духовная жизнь Лукояновского уезда была подчинена Нижнему Новгороду, епископ Дамаскин⁸, находясь в дружеской связи с первым нижегородским губернским архитектором Я. А. Ананьиним⁹, видимо, сумел привлечь его к этой работе¹⁰. Во

¹ ГАГО, ф. 4, оп. 1, д. 1153, л. 71.

² Левина Ю. Пушкинское Болдино. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1974, с. 7.

³ ГАГО, ф. 4, оп. 1, л. 202—202 об.

⁴ ГАГО, ф. 4, оп. 1, д. 561, л. 1 об.

⁵ ГАГО, ф. 570, оп. 555, д. 51, 1791 г., л. 1.

⁶ Там же, л. 1.

⁷ ГАГО, ф. 4, оп. 1, д. 74, л. 3.

⁸ Дамаскин (Д. Руднев) — видный деятель русской науки XVIII в., первый издатель трехтомника трудов М. В. Ломоносова.

⁹ Я. А. Ананьин работал в Нижнем Новгороде с 1779 по 1796 г.

¹⁰ Строительные работы по духовному ведомству не входили в круг непосредственных обязанностей губернского архитектора.

всяком случае, в 1789 г. Лев Александрович уже заключил договор с московским купцом на поставку в его вотчину белого камня¹¹. Тогда же развернулись основные строительные работы.

Таким образом, хотя пока не выявлены подлинные авторские чертежи каменной церкви Б. Болдина, мы можем с большей долей вероятности предположить участие в ее возведении нижегородского губернского архитектора Якова Ананьевича Анашкина¹², одного из видных деятелей русской культуры XVIII в., учителя В. В. Растрелли и А. Ф. Кокоринова, сотоварища по творчеству В. И. Баженова и В. И. Старова.

В первых числах июля 1791 г. поверенный болдинского имения Пушкиных Иван Александров обратился к Дамаскину: «... как она церковь постройкою уже окончена и помянутая два придела как церковным благолепием и святыми иконами украшены, так и прочим потребным для церкви снабжены, почему и следует теперь ко освящению,—и просил: —Означенныя совершившыся приделы на выданных на атласе антимиинсах дозволить по чиноположению церковному освятить города Перевоза протонерею Василию Федорову и о том учинить милостивую резолюцию»¹³.

Просьба была незамедлительно уважена, и 3 сентября 1791 г. В. Федоров уже сообщал в нижегородскую консисторию, что «вышеписанныя приделы минувшего июля 12 и 13 днях на выданных вновь на атласах антимиинсах по чиноположению церковному освящены»¹⁴.

Из приведенного текста видно, что первоначально были освящены алтари приделов в честь Николая и Архистратига Михаила, располагавшиеся по сторонам просторной трапезной, тогда как в помещении собственно церкви отделочные работы, видимо, продолжались еще длительное время (как это и бывало обычным при строительстве столь значительных по размерам храмов). Тем не менее, нам кажется вполне правомерным датировать строительство церкви в Б. Болдине 1791 г.

План церкви имеет строго осевое (восток—запад) построение своих составных частей: прямоугольная алтарная абсида (7,823 × 4,978 м), круглый главный моленный зал диаметром 8,534 м, вытянутый по оси север—юг объем трапезной с двумя приделами по сторонам (19,557 × 8,534 м), притвор (8,534 × 8,534 м) и просторная площадка крыльца с восьмиступенными входами с трех сторон. Всего полезной площади в интерьере насчитывалось более 350 кв. м.

Главный моленный зал на высоте 28,4 м был перекрыт сферическим куполом с люкарнами по странам света и восьмилантным барабаном с вполне согласованной в размерах главкой, вознесшейся над площадью более чем на 40 м и естественно, видимой за много верст из окрестностей, что было особой гордостью болдинских прихожан.

На уровне перехода от четверика основания к восьмерике располагались хоры с угловыми внутрискладными входами, создававшими округлость зала. Над притвором возвышалась колокольня с

¹¹ Левина Ю. И. Пушкинское Болдино. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1974, с. 14.

¹² Архитектурный анализ здания не противоречит этому.

¹³ ГАГО, ф. 570, оп. 555, д. 51, 1791 г., л. 1.

¹⁴ Там же.

тремя уменьшающимися в высоте круглыми объемами, перекрытыми в каждом ярусе сводами.

Давая общую оценку архитектурного и объемно-пространственного построения болдинской церкви, мы можем сказать, что это был утилитарно-удобный художественно добротный памятник русского классицизма конца XVIII в. с некоторым налетом «провинциализма» в решении основания здания, как это можно судить по выявленному иконографическому и чертежному материалу. Хотя здесь же необходимо отметить его недостаточность, схематизм и, главное, позднее происхождение, когда памятник, возможно, уже пережил существенные потери в своем архитектурно-художественном решении, ибо функционировал около 150 лет и за это время, несомненно, неоднократно подновлялся и ремонтировался.

В 1934 г церковь в Б. Болдине как культовая организация была ликвидирована и в течение двух лет стояла закрытой. 8 февраля 1936 г. на президиуме Б.-Болдинского райисполкома слушали ходатайство «гражданин с. Б. Болдина, Б.-Болдинского с/совета о передаче церкви под культурно-бытовые нужды районного центра»¹⁵.

Сделать заключение о возможном приспособлении здания под клуб возложили на техника-строителя К. И. Коряковцева, который после осмотра помещений, стен и сводов 28 февраля 1936 г сообщал, что «здание вполне пригодно и может быть вполне переоборудовано.. под кинотеатр» и предлагал «сделать частичную выборку существующих колонн и капитальных стен но не затрагивая внутренних перемычек (сводов), на которые сочетается центром тяжести давление возложенных ранее вышек (жумполов), которые остаются не тревожными с полным сохранением наружного вида»¹⁶.

Но как только была разобрана некоторая часть внутренних несущих конструкций и тем нарушена конструктивная взаимосвязь частей здания, появились угрожающие трещины в сводах. Разбор давящих на своды частей (барабана с главой, верхних ярусов колокольни) уже не мог спасти положения. Необходимы были значительные капитальные вложения, но денег не было, и здание продолжало быстро терять свои части. В результате сохранился лишь объем алтаря с моленным залом, но без восьмерика и главы, где ныне располагается библиотека.

Такова вкратце история здания болдинской каменной церкви. То, что в трудные послереволюционные годы было объяснимым в настоящее время мы можем считать большой потерей, особенно для музея-заповедника, который располагал бы еще одним интересным памятником и архитектурным объектом, связанным не только с именем А. С. Пушкина, но и его предками. Совершенно изменилось бы и значение зеркала верхнего пруда в оформлении центра села Угродостроительно-планировочной структуры Б. Болдина появился бы архитектурно-художественный высотный акцент, обогащающий образ районного центра.

¹⁵ ГАГО, ф 2626, оп 1, д 3160а, л 2

¹⁶ Там же, л 35

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА

<i>Л. С. Сидяков.</i> «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина на второй болдинской осени)	4
<i>И. Л. Альми.</i> Образ стихии в поэме «Медный всадник». (Тема Невы и наводнения)	16
<i>Э. И. Худошина.</i> О сюжете в стихотворных повестях Пушкина. («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»)	28
<i>Ю. Н. Чумаков.</i> Ремарка и сюжет. (К истолкованию «Моцарта и Сальери»)	48
<i>Т. Т. Савченко.</i> О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина	70
<i>Н. Е. Меднис.</i> Слово в скобках в романе «Евгений Онегин»	82
<i>Е. С. Хаев.</i> Особенности стиливого диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина	95
<i>А. Кулагин.</i> Эпиграф в поэме А. С. Пушкина «Полтава»	110

ПУШКИН И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Л. И. Вольперт.</i> Пушкин и Стендаль. (К проблеме творческого поведения писателя)	114
<i>Е. Г. Неумойна.</i> Проблема «самосознания» литературы в произведениях Пушкина и Баратынского	130
<i>Н. И. Михайлова.</i> «На свете нравственным загадка...» («Гусарство» в прозе Пушкина и Л. Толстого)	142
<i>Г. В. Краснов.</i> «Воспоминание» Пушкина в «Воспоминаниях» Л. Н. Толстого	152
<i>Ю. И. Ороховацкий.</i> «Борис Годунов» в современном переводе на французский	162

СООБЩЕНИЯ

<i>Н. Ф. Филатов.</i> Болдинский памятник пушкинской поры	171
---	-----

Заказное издание

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редактор З. С. Колодина

Худож. редактор В. З. Вешапури

Техн. редактор М. П. Юнисова

Корректоры Н. Ю. Махалова, П. П. Шалагинова

ИБ № 642

Сдано в набор 7.06.79. Подписано к печати 18.09.79. МЦ 00345.
Формат 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная.
Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Уч.-изд. л. 9,43. Тираж 1500 экз.
Заказ № 5261. Цена 40 коп.

Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький, Кремль,
4-й корпус.

Дзержинская типография Горьковского областного управления
издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Дзержинск, пр. Циолковского, 15.