

МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА  
в с. Б. БОЛДИНО  
Горьковский  
ордена Трудового Красного Знамени  
государственный университет  
им. Н. И. Лобачевского

*Б*ОЛДИНСКИЕ  
ЧТЕНИЯ

Горький  
Волго-Вятское книжное издательство  
1981

8P2  
Б79,

Редакционная коллегия:

акад. М. П. Алексеев, | **Н. А. Борисова, В. А. Грехнев,**  
**Г. И. Золотухин, Г. В. Краснов, Г. В. Москвичева,**  
**Н. М. Фортунатов**

**Болдинские чтения.** — Горький: Волго-Вятское кн.  
Б79 изд-во, 1981. — 192с.

60 коп.

В основу настоящего сборника положены материалы X Болдинских чтений, посвященных 150-летию первого пребывания А. С. Пушкина в Болдине.

В книгу включены статьи о творчестве поэта периода «болдинской осени», а также работы, исследующие различные вопросы поэтики Пушкина.

Сборник адресован преподавателям литературы, студентам-филологам, широкому кругу любителей русской словесности.

Б 70202—088  
М 140(03)—81

8P2

© Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Болдино, 1981 г.

**Творчество  
А. С. Пушкина  
периода  
„болдинской  
осени“**

Г. В. КРАСНОВ



**Болдинские чтения. 1969—1980.  
Некоторые итоги**

Болдинские чтения как особенный вид научных конференций возникли по инициативе Болдинского музея-заповедника А. С. Пушкина и кафедры русской литературы Горьковского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского. Их своеобразие — объединение усилий, научных поисков различных специалистов (литературоведов, историков, музейных работников, искусствоведов и др.) вокруг родственных проблем современного пушкиноведения, вокруг изучения произведений, написанных поэтом в Болдине.

Изучение творчества писателя в связи с его литературным местом, не игнорирующее социально-историческую ситуацию, литературные принципы, — явление известное в советском литературоведении: Яснополянские чтения, посвященные творчеству Л. Н. Толстого и его окружению, Пушкинские чтения в Пскове-Михайловском, в Молдавии, в Одессе.

Увидеть писателя в сложных взаимоотношениях со своей средой, не умаляя его индивидуальности, доверяя объективной силе его гения, — это не столько искусство интерпретации литературного произведения, сколько постоянно решаемая эстетическая проблема, всегда живая вместе с наследием художника; в ее решении используются различные источники и различные методики. Сужается программа исследования (болдинский период), расширяется круг поднимаемых вопросов: поиски реалий (события, прототипы, имена, названия и т. п.), выявление их эстетической функции, определение, объяснение феноменального явления во многих его гранях. Возника-

ет культурологический аспект изучений, оценок самих Чтений. С этим аспектом в современной культурной жизни связаны научная популяризация, появление массового литературоведения, массового музееведения.

О болдинской осени 1830 г., как известно, рассказал в своих письмах сам поэт. Его откровения устойчивы и в то же время разные по тону. «Теперь мрачные мысли мои порассеялись; приехал я в деревню и отдыхаю. Около меня колера морбус... Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и засесть стихи писать... Я приеду не прежде месяца...» (из письма к Плетневу от 9 сентября 1830 г.)<sup>1</sup>. Здесь своего рода завязка той первой «осени», со временем проявится и конфликтная ситуация. В письмах к Плетневу, Погодину она выражена в «реалистической» манере: «Баратынский говорит, что в женихах счастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим», и другое неведение — «Месяц я здесь прожил, не видя ни души, не читая журналов, так что не знаю, что делает Филипп и здоров ли Полиньяк...»<sup>2</sup>. В письмах невесте—в «романтической»: «Будь проклят час, когда я решился расстаться с вами, чтобы ехать в эту чудную страну грязи, чумы и пожаров...»<sup>3</sup>.

Одиночество и неизвестность — это и благо и несчастье. Стихи то идут сами собой, то «в голову не лезут». Итоги «осеннего прилежания» 1830 г. подведены Пушкиным в письме Дельвигу от 4 ноября: «...Нынешняя осень была детородна... в замке твоём, «Литературной газете», песни трубадуров не умолкнут круглый год. Я, душа моя, написал пропасть полемических статей, но, не получая журналов, отстал от века и не знаю, в чем дело — и кого надлежит душить, Полевого или Булгарина... Жду погоды, чтобы жениться и добраться до Петербурга—но я об этом не смею еще и думать»<sup>4</sup>.

Болдинское время в жизни поэта—особое, похожее и не похожее, например, на время ссылки в Михайловское, где родились «Борис Годунов», шедевры пушкинской лирики, где Пушкин переживал свое одиночество и был одержим журнальными страстями. Памятна ему

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М., Художественная литература, 1977, т. 9, с. 334.

<sup>2</sup> Там же, с. 335.

<sup>3</sup> Там же, с. 337.

<sup>4</sup> Там же, с. 342.

была и его вольница в Бессарабии. «Пребывание мое в Бессарабии, — писал он Н. С. Алексею уже в конце 1830 г., — доселе не оставило никаких следов — ни поэтических, ни прозаических. Дай срок — надеюсь, что когда-нибудь ты увидишь, что ничто мною не забыто»<sup>5</sup>. Многие из этого периода жизни, видимо, так и остались в памяти поэта.

Болдинская осень 1830 г. поражает своей результативностью, «материальностью» громадного духовного богатства. Многие попытки пушкинистов разгадать болдинскую тайну были интересны. Заслуживают внимания мысли П. В. Анненкова о свободе пушкинского творчества в осень 1830 г., С. А. Венгерова — об эволюции общественных взглядов Пушкина в 30-е гг., Д. Д. Благого — о кризисе «классового самосознания» поэта. «В художественном творчестве, — писал Д. Благой, — тот же сдвиг выразился в переходе от «мечтательного» мира поэта к «строгой» действительности «историка», от болдинской символики и романтизма — к реализму, от лирики — к эпосу, от стихов — к прозе»<sup>6</sup>. В более поздние годы осень 1830 г. и 30-е гг. в творчестве Пушкина рассматривались как «новый этап в развитии реализма Пушкина» (Б. Томашевский, Г. Макогоненко)<sup>7</sup>, как время «поисков новых социальных определений» (Г. Гуковский). Широкий эстетический подход предложил Б. Мейлах: «Болдинская осень интересна и психологией творческого процесса... Постоянное переключение творческой фантазии из одной жизненной сферы в другую в течение трех болдинских месяцев, одновременное возникновение разнородных идей и образов, преодоление любых пространственно-временных ограничений оказалось возможным именно потому, что единой в своем многообразии представлялась Пушкину действительность и в восприятии ее всюду сказывался отпечаток его личности, его собственных переживаний»<sup>8</sup>.

Соотношение таких противоречивых понятий, как эстетическая многомерность художественного творчества, его объективность и личностное начало, его субъектив-

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т., т. 9, с. 358.

<sup>6</sup> Благой Д. Социология творчества Пушкина. М., 1929, с. 272.

<sup>7</sup> Томашевский Б. Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 177; Макогоненко Г. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 8.

<sup>8</sup> Мейлах Б. Жизнь Александра Пушкина. Л., 1974, с. 277.

ность, дают различные по своим возможностям планы исследований и более удачные, не односторонние результаты.

Болдинские чтения не следует приравнять к научно-учебному семинару, несмотря на некоторую заданность их программы и ее повторяемость. Многие темы докладов и сообщений носят исследовательский, поисковый характер. Тот же сложный вопрос о специфике творчества болдинского времени остается для обобщающих выступлений проблемным. На X Чтениях (1980), например, высказывались две противоположные точки зрения: «болдинская осень» 1830 г. завершает предшествующий период пушкинского творчества (Л. С. Сидяков)<sup>9</sup>, другая — осень 1830 г. начинает «болдинский реализм» в творчестве поэта (С. А. Фомичев). Так или иначе в круг вопросов Болдинских чтений включается творческий путь писателя, его эволюция, оценка болдинских произведений в контексте пушкинского наследия, его традиций: «К проблеме романа в творчестве А. С. Пушкина («Евгений Онегин» и «Цыганы»)» — Н. Д. Тмарченко (1979), «Критические статьи А. С. Пушкина 1830-х годов. Идеи и формы» — Б. Ф. Егоров (1978), «Пушкин и Стендаль» — Л. И. Вольперт (1978), «Литературная судьба «Бесов» Пушкина» — В. Викторович, Н. Живолупова (1976)<sup>10</sup> и др.

Генетический подход характерен и для освещения других болдинских страниц Пушкина. «Повести Белкина» рассматривались в широкой связи с литературной эпохой — доклады Н. И. Михайловой «Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского» (1976), «Ораторская речь в прозе Пушкина» (1977), Ю. И. Левиной «Об источниках пародийной формы «Истории села Горюхина» (1969), В. Н. Турбина «Пушкин и русская журналистика 20-х годов XIX в. О генезисе повестей «Станционный смотритель» и «Метель» (1975). В оценке лирики поэта выделяются теоретической основательностью, конкретностью анализа доклады В. А. Грехнева: «„Заклинание“ Пушкина и проблема элегической традиции» (1969), «„Анфологические эпиграммы“ Пушкина» (1974), «Сло-

<sup>9</sup> Ср. его же доклад на VII Чтениях (1977): «Болдинская лирика 1830 г. как этап в эволюции пушкинской лирики на рубеже 30-х годов».

<sup>10</sup> В кн. «25 пушкинских конференций. 1949—1978» авторы этого совместного доклада разделены (Л, Наука, 1980, с. 72).

во и „образ общения” в лирике Пушкина» (1975), «Дружеские послания пушкинской поры» (1978) и др.<sup>11</sup> Вызвали большой интерес и другие доклады: «Стихотворение Пушкина „Не дай мне бог сойти с ума”»—Э. И. Художина (1976), «О рукописи стихотворения „Когда порой вспоминаешь”»—Н. И. Клейман (1976), «Любовная лирика Пушкина как процесс и целое»—И. Л. Альми (1980).

Крупные произведения поэта, завершаемые в Болдине, тем более нуждаются в «комплексном» изучении. Не случайно «Евгений Онегин» оказался в центре ряда Чтений: IV («Календарь „Евгения Онегина”»—А. Е. Тархов, «„Примечания” Пушкина к „Евгению Онегину”» — Ю. Н. Чумаков), VI («„Евгений Онегин” и русский стихотворный роман XX в.»—Ю. Н. Чумаков<sup>12</sup>, «Диалог с читателем в романе»—В. А. Грехнев), IX («Сон Татьяны в поэтической структуре „Евгения Онегина”»—В. А. Маркович); большая часть программы XI Болдинских чтений связана также с «Евгением Онегиным».

Воссоздание болдинской атмосферы пушкинской поры, находки болдинских реалий, отразившихся в пушкинском творчестве,—одна из привлекательных сторон Чтений. Болдинский колорит ощутим во многих произведениях Пушкина. Известны сравнения летописи селца Болдино и «Истории села Горюхина», известно, что болдинским пейзажем навеяны многие лирические строки поэта<sup>13</sup>. Возьмем другую параллель.

А где, бишь, мой рассказ несвязный?  
В Одессе пыльной, я сказал.  
Я б мог сказать: в Одессе грязной —  
И тут бы право не солгал.  
В году недель пять-шесть Одесса,  
По воле бурного Зевеса,  
Потоплена, запружена,  
В густой грязи погружена,  
Все дома на аршин загрязнут,

<sup>11</sup> Названные темы перекликаются с содержанием книги В. А. Грехнева «Болдинская лирика А. С. Пушкина» (Горький, 1975, 2-е изд-е, 1980).

<sup>12</sup> Традиции эволюции пушкинского романа в поэзии Я. Полонского и А. Блока был посвящен доклад Ю. Чумакова на X Чтениях.

<sup>13</sup> Из краеведческой литературы исследовательским подходом и относительной широтой выделяются работы: Звездин А. И. О болдинском имени А. С. Пушкина в Нижегородской губернии и о пребывании в нем поэта в 1830-х годах. Нижний Новгород, 1912; Еремин А. Пушкин в Нижегородском крае. Горький, 1951.



Лишь на ходулях пешеход  
По улице дерзает вброд;  
Кареты, люди тонут, вязнут,  
И в дрожках вол, рога склоня,  
Сменяет хилого коня.

(XXII строфа из «Путешествия Онегина»,  
болдинская редакция 1830 г.)

«Если что и может меня утешить,—пишет Пушкин Н. Н. Гончаровой 30 сентября 1830 г.,—то это мудрость, с которой проложены дороги отсюда до Москвы; представьте себе насыпи с обеих сторон,—ни канавы, ни стока для воды, отчего дорога становится ящиком с грязью,—зато пешеходы идут со всеми удобствами по совершенно сухим дорожкам и смеются над увязшими экипажами. Будь проклят час, когда я решился расстаться с вами...»<sup>14</sup>.

В этом невольном сопоставлении интересна сама манера письма, изображения («Иные нужны мне картины...»). Одессу поэт описывает не «звучными стихами», по Туманскому, а в большой степени «по-болдински»: «...Осень чудная, и дождь, и снег, и по колено грязь»<sup>15</sup>. Это, может быть, не самый яркий пример рождения поэтического с отсветом болдинских реалий, но он по-своему примечателен.

На Чтениях, как и вообще в пушкинистике, нет надобности отделять, изолировать круг местных, только болдинских мотивов в творчестве поэта. Однако расширить наши представления о болдинских днях поэта — важная источниковедческая, исследовательская задача. Ей посвящены многие ценные разыскания по истории болдинского имения Пушкиных (Ю. И. Левина, Н. А. Борисова), болдинской крепостной конторы (Л. М. Малышкина), о пребывании Пушкина в Лукоянове (М. Н. Бутусов), Сергаче (Н. И. Куприянова), о встречах поэта с княгиней Голицыной (И. Д. Воронин), Ермоловыми (Ю. И. Левина), о родословной А. С. Пушкина, связанной с Нижегородским краем, об Ольге Калашниковой (Н. И. Куприянова) и др. В Болдинских чтениях принимали участие научные сотрудники Горьковского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (В. Ф. Черников), других смежных учреждений, пушкинских музеев Ленинграда и Москвы.

<sup>14</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9, с. 337.

<sup>15</sup> Там же, с. 339.

Предложенный обзор—попытка подвести предварительные итоги Болдинских чтений, в основном связанных с творчеством поэта первой «болдинской осени». На VI, VIII Чтениях был поставлен ряд докладов о «Медном всаднике» и других произведениях, завершенных поэтом в Болдине в 1833 г., «Сказке о золотом петушке» (1834) был посвящен доклад Д. И. Белкина. Прочитаны и обобщающие доклады о типологических свойствах пушкинского творчества: «Поэтика прозы Пушкина» — А. П. Чудаков (1980), «Сюжетная структура повестей в стихах»—Э. Худошина (1978) и др. К такого рода темам можно присовокупить и ряд других, выше-названных в нашем обзоре<sup>16</sup>.

Болдинские чтения стали заметным явлением в культурной жизни Горьковской области, республики, в советской пушкинистике. У них есть свои перспективы — в неисчерпаемости болдинско-пушкинского мира, не изолированного от пушкинского творчества в его цельном виде, от мировой культуры. Феноменальность болдинско-пушкинского мира — в эстетическом единстве разных произведений по жанрам, темам, по своей поэтической генетике. Эстетическое единство особенно проявляется в связующих мотивах. Пушкин стремился выразить что-то для него в данное время самое значительное. Таков, например, мотив «вдохновения» в лирике («Герой»), в «Моцарте и Сальери», в «Каменном госте».

...Я вольно предавалась вдохновенью,  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память рабская, но сердце...  
(реплика Лауры, сцена II)

Таков связующий мотив «аристократизма»: «Моя родословная», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «О втором томе «Истории русского народа» Полевого».

---

<sup>16</sup> Перечень докладов и сообщений, их авторов I—VIII Чтений приведен в библиографических материалах «25 пушкинских конференций. 1949—1978». Л., 1980, с. 69—75. Там же указаны основные данные о печатных откликах на Чтения. Отчет о X Болдинских чтениях Г. Гуменной и Е. Хаева опубликован в «Вопросах литературы», 1981, № 2. Материалы Чтений преимущественно публиковались в ежегодных «Болдинских чтениях» (Горький, 1976—1980), которые начали издаваться по инициативе председателя Пушкинской комиссии при АН СССР академика М. П. Алексева.

В 30-е годы, в первую «болдинскую осень», у Пушкина обостряется восприятие литературной преемственности, возникает особенный литературный фон, круг литературных имен, своеобразное ощущение литературы. Ср. упоминания писателей в «Барышне-крестьянке», «Станционном смотрителе», в письмах из Болдина.

Обращает на себя внимание авторский самоанализ, образ автора, сходные принципы его выражения в поэзии и прозе. Ср. автобиографии Девятой песни «Евгения Онегина» (строфы III—IX) и «Домика в Коломне» (строфы IX и X), незавершенного «Отрывка» и статьи «Об Альфреде Мюссе».

Изучение такого рода постоянных тем и мотивов, сконцентрированных в определенные периоды пушкинского творчества, своего рода «констант», обогатит наши представления о творческом процессе поэта.

Попытка сформулировать программу будущих Чтений — дело весьма сомнительное. Однако пушкинское творчество всегда подсказывало и будет подсказывать новые направления теоретического, историко-культурного, современного истолкования великого классического наследия, его непреходящего нравственно-философского, эстетического значения.

◆  
**Творчество «болдинской осени»  
в художественной эволюции Пушкина  
рубежа 1830-х годов**

Феномен «болдинской осени» — исключительная творческая активность, которой были отмечены недолгие месяцы первого пребывания Пушкина на Нижегородской земле, объясняется по-разному: с биографической, психологической и других точек зрения<sup>1</sup>. Называются, в частности, и творческие обстоятельства, способствовавшие созданию в короткий срок большого числа произведений, ставших весомой частью творческого наследия Пушкина (Т. Г. Цявловская говорила даже о произведениях болдинской осени 1830 года как о «вершине созданного великим поэтом за всю его жизнь»<sup>2</sup>. Выясняя последний ряд причин, обусловивших по слову Пушкина, «детородность»<sup>3</sup> «болдинской осени», существенно важно определить, как вписывается она в процесс творческого развития Пушкина в целом, какое место произведения, созданные им осенью 1830 года, занимают в художественной эволюции поэта на протяжении его творческого пути. Хотя творчество «болдинской осени»

<sup>1</sup> См., напр.: Благой Д. Социология творчества Пушкина. М., 1931, с. 169—171.

<sup>2</sup> Предисловие к кн.: Пушкин А. С. Болдинская осень. Стихотворения, поэмы, маленькие трагедии, повести, сказки, письма, критические статьи, написанные в селе Болдине Лукояновского уезда Нижегородской губернии осенью 1830 года. М., 1974, с. 5.

<sup>3</sup> «Доношу тебе <...>, что нынешняя осень была детородна...» — писал Пушкин в шутовском письме А. А. Дельвигу 4 ноября 1830 г. (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1941, т. 14, с. 121). Ссылки на тексты Пушкина в дальнейшем даются по указанному «большому» академическому изданию (т. II—16 и Справочный том. М., 1937—1949, 1959) с указанием в тексте в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

и нельзя отнести к числу тем, привлекавших к себе недостаточное внимание, изучение его в названном аспекте не привело пока к общепринятому решению.

Дело в том, что «болдинская осень» 1830 года принадлежит к периоду, относительно границ которого нет единодушия. Это связано с общим неудовлетворительным состоянием проблемы периодизации творчества Пушкина, казалось бы даже снятой с обсуждения<sup>4</sup>, но постоянно возникающей в процессе конкретного историко-литературного исследования. Особенно много неясностей вызывает творчество Пушкина после 1825 года, для которого не выработана еще вполне устоявшаяся периодизация. Вопрос о «болдинской осени» 1830 года наглядно демонстрирует сложившееся неблагоприятное положение в решении этой проблемы.

Перепечатывая в своем новейшем сборнике значительную часть появившейся впервые в 1941 году статьи о драматургии Пушкина<sup>5</sup>, С. М. Бонди сохранил в ней суждения, вполне актуально звучащие и сегодня, о неразработанности в науке того этапа пушкинского творчества, к которому относятся написанные в Болдине «маленькие трагедии» (ученый определяет его как «конец 1820-х и 1830-е годы»). «Не покидая основного реалистического подхода,—пишет С. М. Бонди о Пушкине, — он центр тяжести переносит теперь с воссоздания образов окружающей жизни и природы на углубление и обострение проблематики—философской, психологической и социальной». Этот этап С. М. Бонди отграничивает от «эпохи «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» и в нем, однако, выделяет некоторые произведения, восходящие, по его мнению, к предшествующим этапам творчества Пушкина. Из написанных в Болдине—это целиком относящийся к «онегинскому» стилю «Домик в Коломне», а также приближающиеся к этому стилю «Повести Белкина», «не говоря уже о самом «Евгении Онегине», над которым Пушкин работал в 1830 и даже 1831 году». Все

<sup>4</sup> Показательно, например, что вопросу о периодизации творчества Пушкина не уделено специального внимания ни в проблемной записке «Основные проблемы пушкиноведения на современном этапе» (Известия АН СССР. Отд. лит. и яз., 1962, т. XXI, вып. 1, с. 14—33), ни в коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (М.; Л., 1966).

<sup>5</sup> См.: Бонди С. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М. — Л., 1941, с. 365—436.

это придает, по мнению С. М. Бонди, хронологической границе между периодами творчества Пушкина условность: «...Она не может быть точной и резко выраженной. Определение «конец 1820-х и 1830-е годы» имеет заведомо приблизительный характер»<sup>6</sup>.

Симптоматичным в соображениях С. М. Бонди представляется то, что все относящееся к традициям «Евгения Онегина», как и сам роман, выводится за пределы периода, обозначенного как «конец 1820-х и 1830-е годы». Наблюдения над творчеством Пушкина «болдинской осени» 1830 года позволяют, однако, предложить иное решение.

Чтобы закончить с историографией вопроса, отмечу противоречивые взгляды на то, к какому именно этапу творчества Пушкина относится «болдинская осень» 1830 года. Не вдаваясь в детали, замечу, например, что в монографии Г. П. Макогоненко «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833)» именно «болдинской осенью» открывается период 1830-х годов. Правда, подобно С. М. Бонди, Г. П. Макогоненко склонен связывать написанные в Болдине главы «Евгения Онегина» с прошлым пушкинского творчества, итоги которого подводит завершение пушкинского романа. «Повести Белкина» же, напротив, связываются с «началом нового пути». Сама возможность разграничения «итогов» и «нового пути»<sup>7</sup> вытекает из общего взгляда на «болдинскую осень» как на время, когда «создавались произведения, которые и подводили итоги и прокладывали путь в будущее»<sup>8</sup>. Этот взгляд, впрочем, совпадает с точкой зрения многих исследователей, писавших о «болдинской осени». Например, Д. Д. Благой видит в ней «туго стянутый узел великих концов и великих начал»; завершая творчество Пушкина 1820-х годов, считает он, произведения «болдинской осени» одновременно «открывают собой начало (...) принципиально нового пути (...), по которому пойдет творчество Пушкина 1830-х годов»<sup>9</sup>. Подобные

<sup>6</sup> Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978, с. 221—223.

<sup>7</sup> См. заголовки соответствующих глав книги: «Подведение итогов. Завершение романа «Евгений Онегин»...», «Начало нового пути. <...> «Повести Белкина...»

<sup>8</sup> Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 7.

<sup>9</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 460, 468.

суждения можно было бы умножить, и в них заключена бесспорная мысль о реальном двуединстве болдинского творчества, действительно подводившего итоги прошлому и открывавшего перспективы дальнейшего развития.

Проблема заключается в другом: к какому именно *этапу* следует относить «болдинскую осень» 1830 года? Установившейся традиции в решении этого вопроса в науке не сложилось. Еще к П. В. Анненкову восходит тенденция к целостному рассмотрению творчества Пушкина «болдинской осени» (Пушкину в Болдине посвящены четыре главы его биографического труда). Эта тенденция в ее крайнем выражении привела к стремлению выделить «болдинскую осень» 1830 года в самостоятельный этап, и даже «период» пушкинского творчества<sup>10</sup>. Естественно, что при таком решении произведения «болдинской осени» отделяются даже от написанных ранее в том же году, хотя связь между ними невозможно игнорировать. К такому максимализму не склонен был, однако, Б. В. Томашевский, связывавший произведения «болдинской осени» 1830 года со всем творчеством Пушкина этого года, сыгравшего исключительную роль в развитии не одного лишь индивидуального творчества поэта: «Год (1830-й,—писал ученый,—во многих отношениях был годом, замыкавшим большой исторический период»<sup>11</sup>. На особую роль 1830 года обращал внимание и Г. А. Гуковский. Но если Б. В. Томашевский прежде всего подчеркивал итоговый характер пушкинских произведений 1830 года, то Г. А. Гуковский выделял в них главным образом поиски нового: «Весь этот год прошел у Пушкина под знаком поисков новых, социальных определений и литературной темы и человека вообще. Это был год переходный»<sup>12</sup>. Однако, подчеркивав особый харак-

---

<sup>10</sup> См., напр., суждение Д. Д. Благого: «Небывало урожайные болдинские месяцы по основному существу своему — закономерный, подготовленный всем его предыдущим развитием *этап*, точнее — сгущенный в кратчайшие сроки — целый — и очень большой и исключительно важный *период* на протяжении всего пушкинского творческого пути» (Благой Д. На творческом перевале. — Пушкинский праздник. Спец. выпуск «Литературной газеты» и «Литературной России», 1980, с. 3). Ср. заглавие монографии А. Г. Гукасовой: «Болдинский *период* в творчестве А. С. Пушкина» (М., 1973). (Курсив везде мой. — Л. С.).

<sup>11</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 2. М., 1961, с. 512.

<sup>12</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 279.

тер произведений Пушкина 1830 года, и в частности «болдинской осени», ученый отнес и к общему ряду произведений 1830-х годов. Традиция относить их к тридцатым годам укоренилась в современном пушкиноведении, и можно было бы назвать целый ряд работ, посвященных частным вопросам творчества Пушкина этого времени, авторы которых, не задаваясь специально вопросами периодизации пушкинского творчества, относят произведения 1830 года именно к этому этапу. Справедливо отмеченная Г. А. Гуковским, как и другими пушкинистами, переходность произведений Пушкина 1830 года позволяет без большой натяжки рассматривать их наряду с произведениями собственно 1830-х годов.

Но если мы хотим поставить вопрос о научной периодизации пушкинского творчества, то такое решение недостаточно, тем более что и некоторые из еще ранее написанных произведений Пушкина, особенно лирические стихотворения, часто тоже сопоставимы с его произведениями 1830-х годов: их объединяют общие тенденции творческого развития поэта. Во время пребывания Пушкина в Болдине подошел к завершению процесс перестройки художественной системы его творчества, охватывающий несколько лет; к этому этапу, который может быть определен как *рубеж* 1830-х годов, и следует относить произведения «болдинской осени». Творчество Пушкина рубежа 1830-х годов отличается и от предшествующего, и от последующего этапов некоторыми особенностями, позволяющими рассматривать его в качестве самостоятельного этапа. Представление о нем позволяет точнее установить и место «болдинской осени» 1830 года в художественной эволюции Пушкина.

Размеры краткой статьи не позволяют, естественно, охарактеризовать даже важнейшие особенности выделяемого мною этапа развития пушкинского творчества сколько-нибудь подробно. Остановлюсь поэтому лишь на немногих вопросах, связанных с установлением границ этого этапа. По-видимому, не случайно в письме Пушкина П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 года (XIV, 133) перечень созданных в Болдине произведений открывается заключительными главами «Евгения Онегина»: «Вот что я привез сюда: 2 последние главы Онегина, 8-ю и 9-ю...» Если ближе присмотреться к этому (правда, неполному) перечню, то можно увидеть известную иерар-



хичность пушкинского перечисления. Вслед за последними главами «Евгения Онегина» называется «Домик в Коломне», «повесть писанная октавами», близко стоящая к «роману в стихах»; затем упоминаются «несколько драматических сцен, или маленьких трагедий» и «мелкие стихотворения», то есть произведения традиционных уже для Пушкина родов, уже после этого особо говорится о «Повестях Белкина», означавших дебют Пушкина как прозаика: «Еще не все: (Весьма секретное). Написал я прозою 5 повестей...» Вынесенные в скобки слова («Весьма секретное»), усиленные еще подстрочным примечанием («для тебя единого»), выделяют среди вообще секретных сведений («Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал») особо доверительное сообщение, подчеркивая свойственную пушкинскому перечню иерархичность. Поэтому то, что последние главы «Евгения Онегина» поставлены в нем на первое место, может означать особую важность их для Пушкина, видевшего в них, очевидно, своеобразный центр своего болдинского творчества.

Это вполне соответствует той роли, которую сыграла для творчества Пушкина рубежа 1830-х годов работа не только над 8-й и 9-й, но вообще тремя последними (по первоначальному счету) главами «Евгения Онегина». 7, 8 и 9-я главы романа были выделены в отдельную, третью часть согласно его трагической композиции, сложившейся к моменту завершения «Евгения Онегина» в Болдине 26 сентября 1830 года. В развитии сюжетного действия романа три его последние главы знаменовали собой новый его поворот, и это было предусмотрено также и прежним планом: 6-я глава «Евгения Онегина» в первом издании заканчивалась пометой «Конец первой части»<sup>13</sup>. Таким образом, работу Пушкина над тремя последними главами «Евгения Онегина» можно рассматривать в качестве отдельного этапа его творческой истории, хронологически ограниченного в основном 1828 — 1830 годами. Его начало отделено от времени окончания двух предшествующих глав относительно большим перерывом, практически не менее года (едва начатая в 1827 году работа над 7-й главой романа систематически

<sup>13</sup> О роли последних глав «Евгения Онегина» как редуцированной второй части романа в соответствии с его первоначальным композиционным замыслом говорил Г. А. Гуковский. См. в его кн.: Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 268 и далее.

велаь Пушкиным в основном уже с начала 1828 года, в то время как над 5-й и 6-й главами он работал до осени 1826 года). Такой перерыв не характерен для предшествующих этапов создания «Евгения Онегина», когда Пушкин, часто даже не завершив одной из глав, начинал уже работать над другой. Объяснен он может быть как биографическими, так и творческими причинами. Кроме того, и завершенная почти одновременно (18 и 26 сентября 1830 года) в Болдине работа над двумя последними главами «Евгения Онегина» была начата также значительно позднее завершения его 7-й главы (окончена 4 ноября 1828 года), в октябре и декабре 1829 года. Все это свидетельствует о творческих трудностях, с которыми столкнулся Пушкин, завершая свой роман в новых, последекабрьских условиях.

К работе Пушкина над 7-й главой «Евгения Онегина» и восходит, как мне представляется, тот этап его творческого развития, который может быть определен как рубеж 1830-х годов и датируется приблизительно 1828—1830 годами. Предшествовавшие годы, 1826-й и 1827-й, отмечены были мучительным для Пушкина определением его места в изменившихся общественных условиях. Они совпадают со сложными перипетиями личной судьбы поэта, препятствовавшими разработке крупных замыслов: начатый летом 1827 года исторический роман о петровской эпохе, замысел которого был тесно связан с основной проблематикой творчества Пушкина первых последекабрьских лет, был оставлен уже в начале 1828 года, утратив, по-видимому, к этому времени свою актуальность. Не способствовали эти обстоятельства и активным поискам новых художественных путей, чем отмечено уже творчество Пушкина с 1828-го, и особенно 1829—1830 годов. Все это время «Евгений Онегин» находился в центре процессов, определявших движение пушкинского творчества. Роль своего рода доминанты художественной эволюции Пушкина «роман в стихах» сохраняет и в пору «болдинской осени», когда вокруг последних глав «Евгения Онегина» группируются многие создаваемые поэтом произведения. К ним относится и написанная в это время «пропасть полемических статей» (XIV, 121), способствовавших активному утверждению новых принципов пушкинского реализма. Одновременно формулировались эти принципы и в известных строфах главы «Странствие» («Иные нужны мне картины...»), и в

стихотворении «Румяный критик мой...». Наконец, они активно утверждались и полемическим пафосом «Домика в Коломне» и «Повестей Белкина». Связаны с последними главами «Евгения Онегина» также и «маленькие трагедии»; сошлось на мнение А. А. Ахматовой о внутренней связи 8-й (заключительной) главы романа и «Каменного гостя»<sup>14</sup>. Кроме того, разработка в «маленьких трагедиях» психологии страсти, равно как и их нравственная проблематика, находят соответствие в поисках новых художественных путей в последних главах «Евгения Онегина». Поэтому мне кажется весьма спорным представление о пушкинском романе как об относящемся целиком к предшествующему этапу. Пафос болдинского творчества Пушкина, связывавшего прошлое с будущим, в равной мере характеризует последние главы «Евгения Онегина», как и те произведения, которые чаще привлекаются для доказательства этого положения. Более того, именно в заключительных главах романа формируется многое из того, что определяет переходный характер «болдинской осени», завершающей развитие творчества Пушкина рубежа 1830-х годов. Об этом убедительно свидетельствует, например, «Домик в Коломне» — поэма, являющаяся своего рода связующим звеном между пушкинским «романом в стихах» и характернейшим произведением Пушкина тридцатых годов — «петербургской повестью» «Медный всадник».

Все это, разумеется, требовало бы более подробной аргументации, но я вынужден ограничиться этими немногими замечаниями и в заключение привести несколько соображений о завершенности рассматриваемого этапа развития творчества Пушкина. Давно уже замечено, что важнейшие из созданных в Болдине произведений восходят к более ранним замыслам. Это относится и к двум последним главам «Евгения Онегина» (8-й и 9-й), начатым в конце 1829 года, и к «Повестям Белкина», и к «маленьким трагедиям», задуманным еще ранее, вероятно, в 1826 году; сюда можно отнести и «Домик в Коломне», замысел и первые наброски которого также скорее всего относятся к 1829 году, и даже некоторые из болдинских «мелких стихотворений», как, например, «Бесы». Еще П. В. Анненков, объясняя, по его словам, «много-

---

<sup>14</sup> См.: Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977, с. 182.

образную производительность Пушкина в Болдине»<sup>15</sup>, ссылаясь на установленное им ранее происхождение замыслов «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя»: «... на долю осени 1830 года,—писал он,—приходится только их художественное исполнение»<sup>16</sup>. В равной мере это может относиться и к другим произведениям; по словам Б. В. Томашевского, «в Болдине Пушкин произвел пересмотр своих старых замыслов и довел до окончательной отделки черновые наброски прежних лет (особенно, по-видимому, 1828 и 1829 годов)»<sup>17</sup>.

Подобным наблюдениям противоречит установившаяся тенденция отделять «болдинскую осень» от предшествовавшего этапа пушкинского творчества, начиная ею уже новый этап его, тем более видеть в ней даже самостоятельный «период» творческого пути Пушкина. Не менее важен и другой аргумент, свидетельствующий о том, что «болдинская осень», подведя итоги предшествовавшего пути Пушкина (что, разумеется, не противоречит значимости этих итогов для его будущего творчества), исчерпала на время его творческую активность. Показателен в этом отношении 1831 год, когда Пушкин создает совсем немного произведений, причем большая часть из них написана на злобу дня. В лирике это стихотворения «польского цикла»; помимо них написаны только «Эхо» и несколько преимущественно незаконченных произведений, причем наиболее значительное из них—«Чем чаще празднует лицей...»—также соотносимо с произведениями, откликающимися на злободневные события («С престола пал другой Бурбон. Отбунтовала вновь Варшава»; III (2), 880). Пушкин создает в это время и «Рославлева» — произведение, также тесно связанное с настроениями и темами, вызванными польскими событиями. Исключением являются лишь «Сказка о царе Салтане» и незавершенный «Роман на Кавказских водах». К ним можно добавить еще несколько статей, написанных Пушкиным в 1831 году, но их количество не идет ни в какое сравнение с созданным Пушкиным в 1830 году. Конечно, за всем этим стоят определенные биографические и общественно-литературные обстоя-

---

<sup>15</sup> Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, с. 281.

<sup>16</sup> Томашевский Б. Пушкин. — В кн.: А. Пушкин. Памятка. Л., 1937, с. 222.

<sup>17</sup> Там же, с. 231.

тельства, тем не менее факт резкого сокращения творческой активности Пушкина несомненен. Объяснен он может быть преимущественно тем, что к концу 1830 года поэт ощутил себя перед новым рубежом, который ему предстояло перейти, открыв тем самым новый этап своего творческого пути. Таким рубежом и в биографическом, и в литературном плане как раз и явился 1831 год. Женитьба Пушкина, смерть Дельвига, означавшая распад того дружеского круга, который поддерживался обаянием личности покойного поэта, бурные события конца 1830—1831 годов, поставившие Пушкина перед новыми проблемами, — все это и создавало ощущение рубежа, отдалившего от Пушкина даже его недавнее прошлое. Необходимо было осмотреться, многое пережить и передумать, прежде чем в последующие годы вновь вернуться к более интенсивной творческой деятельности. Глубоко прав был Б. В. Томашевский, писавший, что Пушкин, «выезжая из Болдина, готов был начать новую жизнь как в личном, так и в литературном отношении». Такая «новая жизнь» и наступила для Пушкина в 1830-е годы, знаменовавшие уже новый этап его творческого пути.

Итак, не оспаривая сложившегося представления о «болдинской осени» как о времени «итогов» и «начал», я не могу согласиться с включением ее в творчество Пушкина 1830-х годов, связанное с решением уже новых задач. Конечно, изменения, определившие характер пушкинского творчества тридцатых годов, намечались и ранее, в том числе в «болдинскую осень» 1830 года, но вполне сложились они уже в соответствии с тем историческим опытом, который стал доступен Пушкину в основном за пределами его пребывания в Болдине. Не будучи, таким образом, составной частью пушкинского творчества тридцатых годов и не представляя собой самостоятельного этапа, произведения, созданные Пушкиным во время первой «болдинской осени», могут быть включены в его творчество рубежа 1830-х годов, завершая этот очень значительный этап. Такое решение может существенно уточнить представление о месте болдинского творчества в художественной эволюции Пушкина, и я надеюсь, что предложенная здесь наметка окажется небесполезной для исследования тех проблем, которые издавна ставит перед пушкинистами достопамятная и славная «болдинская осень» 1830 года.

◆  
**«Сказка о рыбаке и рыбке»  
и вопросы ее интерпретации**

До недавнего времени «Сказка о рыбаке и рыбке» считалась довольно изученным произведением: был установлен источник, выяснено отличие ее от немецкой сказки, раскрыта связь с русским фольклором. Признано, что смысл пушкинской сказки нельзя сводить к морали гриммовской — «будь доволен тем, что имеешь», он «более широк и, в частности, он заключается в воспроизведении русской народной сатиры на барство, на несправедливое общественное устройство»<sup>1</sup>.

В 1972 году В. Непомнящий<sup>2</sup> поколебал устоявшийся взгляд, дав иную, философскую интерпретацию «Сказки»: «Сказочный сюжет превращается поэтом в сюжет философский, сказка о наказании за алчность — в притчу о столкновении преходящего с вечным». Пушкин заморожен этим столкновением преходящего с вечным; это вечное, олицетворенное в море, несет нужное миру равновесие. Старик проявляет покорность судьбе; его хождение к морю «говорит о том, что все идет чередом и всему свое время; и, подобно маятнику, монотонно и беспощадно это время отсчитывает...». Высказанная восемь лет назад концепция никакой реакции у пушкинистов не вызвала.

Отмечу еще, что своеобразием изучения «Сказки о рыбаке и рыбке» является рассмотрение ее в цикле других сказок, внутри жанра, вне связей с другими, одно-

---

<sup>1</sup> Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959, с. 167.

<sup>2</sup> См.: Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина. — Вопросы литературы, 1972, № 3.

ременно написанными произведениями, без учета хронологии написания сказок. Небольшой объем статьи не позволяет вести дискуссию. Указав на существующие интерпретации «Сказки о рыбаке и рыбке», я попытаюсь рассмотреть ее не в жанрово замкнутом сказочном цикле, а в связи с одновременно писавшимися в 1833 году в Болдине произведениями. Проблематика «Сказки» обусловлена теми идеями, которые волновали Пушкина в болдинскую осень 1833 года. Напомню, что с 4 октября до 2 ноября дорабатывалась и завершалась «История Пугачева»; с 6 по 31 октября писался «Медный всадник». В то же время шла работа над «Сказкой» — закончена она 14 октября.

Только учитывая внутреннюю связь всех этих произведений, можно понять, что именно хотел сказать своей сказкой Пушкин, почему выбрал для реализации замысла жанр сказки. «Сказка о рыбаке и рыбке» была «подражанием» в пушкинском его понимании: следовать за образцом в надежде «открыть новые миры, стремясь по следам гения», или в результате изучения образца «дать ему вторичную жизнь». В данном случае Пушкин решил следовать по следам народного гения, следовать сказке, созданной народом.

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

Социальный подход Пушкина, характерный для его реализма 30-х годов, кардинально изменил сказку, ее мораль, ее содержание, ее философский смысл.

Прежде всего, им подробнее разработана крестьянская тема: рыбак и его жена бедные крестьяне, живут на берегу моря «в ветхой землянке», уже тридцать три

года «старик ловил неводом рыбу», и занятие это обеспечивало только скудное существование. Характерна и социально подчеркнутая покорность старика, смиренность его, послушность барыне, царице, готовность выполнить любой приказ. Автор «Истории Пугачева» хорошо знал, что мятежность — это только одна сторона национального характера, другая — смиренность. В романе «Капитанская дочка» эти два начала — мятежность и смиренность — будут выписаны в характерах Пугачева и Савельича.

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

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

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

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

Рыбак отказался от предложения, ибо не хочет корысти ради использовать неволю рыбки, не хочет торговать свободой и выпускает рыбку на волю. Он говорит ей «ласковое слово»:



Бог с тобою, золотая рыбка!  
Твоего мне откупа не надо;  
Ступай себе в синее море,  
Гуляй там себе на просторе.

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

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

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

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

С наибольшей наглядностью социальная психология старухи раскрывается при ее метаморфозах. Будучи крестьянкой, она представала перед читателем как бранчливая, вечно недовольная женщина, постоянно ругающая безответного мужа. «Старика старуха забранила: «Дурачина ты, простофиля!» Но как только стала она дворянкой — сразу же появилась спесь, жестокость, жажда повелевать, неблагодарность. «Перед нею усердные слуги, она бьет их, за чупрун таскает», на мужа кричит и грозит ему; «на конюшне служить его послала». Позже она приказала, чтобы рыбка сделала ее царицей. Взмолился старик, просит ее отказаться от этой затеи.

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

Характерна эта социальная мотивировка ее хамства — столбовая дворянка! С переменой социального положения шло и извращение человеческой природы старухи, наглядно раскрывалась растлевающая сила собственности и власти. Исторический опыт XVIII века давал

сотни примеров перехода «из грязи в князи» — о том свидетельствовали биографии графов и князей, вышедших из денщиков, певчих, солдат петровской, елизаветинской и екатерининской эпох; об этом писали литераторы XVIII века, писал и сам Пушкин в «Моей родословной»:

Не торговал мой дед блинами,  
Не ваксил царских сапогов...

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

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

В духе исторического оптимизма выдержана вся стилистика сказки: она иронична, спокойно мудра, хотя есть в ней легкость интонации, есть озорные намеки на русскую историю, да и вся она озарена светом доброты и справедливости, исходящей от рыбки. Образ золотой рыбки, пожалуй, наиболее полно выражает эту идею исторической справедливости. Она добра, отзывчива на ласку, свободна и наделена прекрасным чувством благодарности. Характерен и отказ Пушкина от точного названия рыбы (в гриммовской сказке — «камбала»), и замена его фольклорно-ласковым, поэтическим именем — «золотая рыбка». Старый рыбак отпустил ее на волю, не взяв выкупа, отказавшись от откупа. Он сказал ей «ласковое слово»: «Бог с тобою, золотая рыбка!» И она запомнила это «ласковое слово». Умница рыбка понимает, что не по своей охоте приходит к ней старик с просьбами — его заставляют. Каждый раз она его утешает: «Не печалься, ступай себе с богом».

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

Реакция рыбака на требования старухи отделяет его мораль от безнравственного поведения дворянки и царицы и сближает с золотой рыбкой — рыбка разделяет его возмущение. Желание помочь рыбаку заставляет ее выполнять требования старухи.

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

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

Аналогично построен и эпизод превращения старухи в царицу. То, что по законам волшебной сказки было чудом (крестьянка становится царицей), в русской истории оказывалось былью — кто же не помнил, что литовская крестьянка, нянька пастора Глюка, стала рос-

сийской императрицей Екатериной I? «Государыня рыбка», словно зная о таких примерах, со скрытой иронией пообещала удовлетворить и эту просьбу старухи: «Не печалься, ступай себе с богом! добро! будет старуха царицей!»

В системе образов «Сказки» особое место занимает образ моря. Море — местопребывание рыбки. Государыня рыбка связана с ним какой-то могучей, но незримой связью. В немецкой сказке море реагирует на каждую новую просьбу рыбака. В первый раз (просил избу) — «Позеленело море, потемнело, не сверкает, как прежде». Во второй раз (каменный замок) — «Помутилось море, потемнело, совсем стало темным, иссиня-черным» и т. д.

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

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

Подобное понимание функции моря позволяет формулировать и главный вывод: «Сказочный сюжет превращается поэтом в сюжет философский, сказка о наказании за алчность — в притчу о столкновении преходящего с вечным. И вот старуха снова сидит со своим корытом, как и раньше, а рядом шумит вечное море, — и все только что происшедшее и вправду кажется каким-то призрачным, точно мгновенно пролетевший сон...»<sup>3</sup>.

Думается, не притчу о столкновении преходящего с вечным написал Пушкин, не является пушкинское море

---

<sup>3</sup> Вопросы литературы, 1972, № 3, с. 144.

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

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

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

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

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

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем неукротим.

Неукротимость моря — это неукротимость свободы, ибо море — это «свободная стихия» («К морю», 1824).

Этот символический образ был близок Пушкину не только в двадцатые, но и в тридцатые годы.

Образ моря в «Сказке о рыбаке и рыбке» — символический, и потому он многозначен. Это прежде всего объективная реальность, часть могучей природы, обыкновенное синее море, на берегу которого жил 33 года старик-рыбак и ловил рыбу; море-кормилец, добрая к человеку стихия. В этом море обитают рыбы, и среди них особая — золотая рыбка. Золотая рыбка не таинственная, а чудесная, она из волшебной сказки, и у нее свои чудесно-волшебные связи с морем.

Связь эта выявлялась в реакции моря на просьбы-требования старухи. Золотая рыбка выполняет требования, но море не одобряет этого, мутится, проявляет беспокойство, наконец, чернеет. Море ведет себя в данном случае как персонаж волшебной сказки, сочувствующий добру и ненавидящий зло, насилие, хамство. Таким Пушкин изобразил море уже в «Сказке о царе Салтане» (1831) — оно все время помогает попавшему в беду Гвидону и его матери.

Важно при этом отметить, что Пушкин решительно меняет по сравнению с гриммовской сказкой коллизию: море — старуха. В немецкой сказке желания жены рыбака никак непосредственно не связаны с морем. И последнее ее желание — стать богом — никак не задевает море, оно по-прежнему действует, так сказать, однолинейно — накапливая недовольство, чтобы в конце решительно вознегодовать на алчную старуху.

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

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

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

воли и повиновения, лишить свободы! Вздурившаяся баба захотела стать «владычицей морской»!

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

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

Примечательна и реакция золотой рыбки на последнее требование старухи, она спокойна — спокойствие золотой рыбки исполнено достоинства, она даже не возмущена: так абсурдно желание «вздурившейся» старухи, она просто «хвостом по воде плеснула» и ушла в свободное синее море...

А старуха осталась у разбитого корыта. У Пушкина этот крах старухи не наказание ее жадности и алчности, в сюжете его «Сказки» — это наказание за покушение на свободу морской стихии; именно для того поэт решительно и изменил традиционную коллизию и установил прямую связь между требованиями старухи-царицы и морем.

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

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

◆  
**Два фрагмента о сюжетной полифонии  
«Моцарта и Сальери»**

1

Лаконичная пушкинская драма при своем появлении встретила решительное возражение П. А. Катенина, часто нападавшего на поэта с позиций нетерпимости и буквализма. Катенин обвинил Пушкина в искажении исторической правды и впоследствии написал об этом так: «...оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало его выставить на показ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?»<sup>1</sup>.

Пушкину, несомненно, были известны суждения Катенина, и, скорее всего, именно ему ответил он в черновой заметке, которую легко представить неосуществленным примечанием: «В первое представление «Дон Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из зала, в бешенстве, снедаемый завистью. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. — Литературное наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 641.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1958, т. 7, с. 263.



На первый взгляд кажется, что поэт опровергает критика, отстаивая прямую достоверность преступления. Уверенно прочерчен характер завистника, четко выдержана трехступенчатая композиция заметки с ее пропорционально убывающими периодами вплоть до острой заключительной сентенции. По С. М. Бонди, «Пушкин считал факт отравления Моцарта его другом Сальери установленным и психологически вполне вероятным»<sup>3</sup>.

Однако дело обстоит сложнее. В мнении С. М. Бонди бесспорна лишь вторая часть, и самозащита Пушкина в заметке основана не на исторически установленном факте, а на возможности преступления Сальери по психологическим мотивам. Исторической реальностью был лишь старческий бред Сальери. Отравление же Моцарта — легенда, а легенда для художника гораздо более притягательна, поэтична и истинна, чем эмпирический факт, потому что она то, чего не было никогда, но есть всегда. Описанный Пушкиным свист Сальери в театре очень впечатляет, но именно этот эпизод, как в свое время отметил М. П. Алексеев, «содержит в себе фактическую ошибку». Сальери не мог присутствовать на первом представлении «Дон-Жуана», так как оно состоялось в Праге (29 октября 1787 г.), а Сальери находился в это время в Вене<sup>4</sup>. Неотразимый напор начального эпизода, таким образом, отменяется, и вся вторая половина заметки обнаруживается как откровенно модальная («лет восемь тому назад», «некоторые немецкие журналы», «признался он будто бы»). Что же касается заключительного афоризма, то его двойное «мог» из формулы «сделал — способен сделать» превращается в ошибку, помноженную на недостоверность.

Как это ни странно, но как раз недостаточность аргументации Пушкина при отражении прямых нападок Катенина позволяет обнаружить его истинную защитную позицию. Пушкин не стремился в своей драме ре-

---

<sup>3</sup> Бонди С. М. Драматические произведения Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. М., 1960, т. 4, с. 376. В недавней работе С. М. Бонди, объясняя употребление в пьесе исторических имен, пишет, «что это связано с постоянным стремлением Пушкина к максимальному лаконизму, краткости, с обычным у него отсутствием всякого рода разъяснений в художественном произведении» («Моцарт и Сальери». — В кн.: О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978, с. 264).

<sup>4</sup> Алексеев М. П. Моцарт и Сальери. — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1935, т. 7, с. 525.

конструировать событие, как оно было на самом деле: эмпирическая действительность не столь проницаема, и поэт не хотел быть визионером. Главное заключалось не в том, что «было» или «не было», а в том, что «могло быть». Возможность трагической акции Сальери в психологическом и, главное, в онтологическом смысле была художественно гораздо значительней, чем воспроизведение исторически единичного факта, даже если был отравлен реальный Моцарт. Поэтому вовсе не случайно, что «уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла»<sup>5</sup>. Пушкин, как и Аристотель, хорошо знал, «что задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости»<sup>6</sup>.

По Аристотелю, «поэзия философичнее и серьезнее истории — ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»<sup>7</sup>. Однако в реальной практике Пушкина, и в частности в «Моцарте и Сальери», аристотелевское правило, в целом для него приемлемое, сильно осложнилось и сдвигалось в своем значении. Пушкин вполне сознательно воспользовался в пьесе историческими именами, ибо Поэзия и История были для него одинаково важны. Обращаясь в драматическом цикле к самым потаенным глубинам бытия, Пушкин искал там не только общего и вечного ритма закономерностей, но и неожиданного, непредсказуемого их нарушения. «Ум человеческий, — писал он, — ...видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия провидения»<sup>8</sup>. Вот почему в «Моцарте и Сальери» Пушкину нужна была не та возможность, которая вытекает из «общего хода вещей», а та, которая, высвобождаясь из обозримой нами необходимости, вызывает к жизни событие, возникающее вот в этот, единственный в мировой истории, раз. Сама возможность непредсказуемости со-

---

<sup>5</sup> Алексеев М. П. Моцарт и Сальери. — В кн.: Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1935, т. 7, с. 544.

<sup>6</sup> Аристотель. Поэтика. — В кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 126.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1948, т. 7, с. 144.

бытия и есть его провиденциальность. История награждает его уникальностью, Поэзия — вечностью.

Проблема возможности была для Пушкина едва ли не важнее осуществленности. На непредвидимости и неразвернутых возможностях построен роман в стихах «Евгений Онегин», вся его композиционная структура, сюжет, судьбы героев. Игрой возможностей обусловлено многоплановое развертывание сюжета «Графа Нулина», где Пушкин «пародировал историю и Шекспира»: «...что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те»<sup>9</sup>.

Масштабы художественного задания Пушкина в «Мозарте и Сальери», структурное напряжение между поэтическим и историческим планами, между остановившимся прошлым и незавершенной современностью, сила эстетического впечатления — все это в высшей мере зависит от использования реальных имен для персонажей драмы. Перевод реального существования Сальери в его грандиозное поэтическое пребывание, ощутимый зазор между историческим и художественным аспектами персонажа сами собой оправдывают Пушкина, отклоняя критику Катенина. В конце концов способность устанавливать различие между историческими и поэтическими представлениями является функцией знания тех, кто устанавливает такое различие. Естественно, что степень адекватности или расхождения этих представлений может сильно колебаться, и то, что казалось недопустимым Катенину и ему подобным, вероятно, не ставило нравственных преград Пушкину. Он, скорее всего, интуитивно хотел стать первооткрывателем нового «вечного» сюжета о завистнике, как бы предлагая в последствии варьировать его, как это обычно делается с мифами, сказками, легендами о Дон-Жуане, Фаусте и т. п. Следует заметить, впрочем, что по художественным моделям в силу их структурированности и суггестивной способности свободно строятся концепции не только исторического, но и многих других уровней действитель-

---

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М., 1958, т. 7, с. 226.

ности, и поэтому посмертные репутации исторически реальных лиц преимущественно определяются апологетическими или уничижительными литературными оценками.

Итак, Пушкин ориентировал поэтический сюжет «Моцарта и Сальери» на историческую реальность, полностью осознавая их внутреннее различие. В иных своих произведениях он откровенно распластовывал поэтическое и историческое, ставил их в позицию взаимоупора, извлекая глубокий смысл из их иронического столкновения (см., напр., «Бахчисарайский фонтан», «Полтаву», «Героя» и мн. др.). В «Моцарте и Сальери», как до этого в «Борисе Годунове», вымышленное принимает вид действительности, взаимоупор и игра планами поэзии и истории сменяется их взаимопроникновением, стремлением к неполному отождествлению, при котором их нераздельность воспринимается непосредственно, а неслиянность — аналитически. Оба способа соединения поэтического и исторического планов оказались возможными потому, что эти планы были для Пушкина, по существу, равноправны. Кроме того, в романтическую эпоху первой трети XIX в. особенно было заметно, что искусство становится моделью, которой жизнь подражает<sup>10</sup>, «Моцарт и Сальери» создается Пушкиным как дополнительная и независимая структура по отношению к исторической реальности, но таким образом, что эта реальность вытесняется за текст как фон и становится тем менее заметна, что приравнивается в аспекте фабулы к фабулам трех остальных драм цикла, соотносенным исключительно с художественно-культурной традицией: с имитацией перевода («Скупой рыцарь»), версией легенды («Каменный гость»), трансформацией чужого текста («Пир во время чумы»). Однако скрытое присутствие реально-исторического плана, его постоянное вторжение и перекрещивание с поэтическим придает сюжету драмы широко колеблющуюся и разветвленную семантику.

По Ю. Н. Тынянову, «в стиховой драме Пушкина после «Бориса Годунова» совершается то же, что и в эпосе: при небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. В эпосе это достигается энергетическим

---

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973, с. 47.

моментом переключения из плана в план, в стиховой драме — энергетической окраской речи со стороны драматического положения»<sup>11</sup>. Глубокий тезис Ю. Н. Тынянова указывает на пути наращивания у Пушкина семантической интенсивности при резком сокращении объема произведения. Жанровые преобразования выливаются в своеобразный жанровый коллапс, характерный как для «Евгения Онегина» (роман), так и для «Моцарта и Сальери» (драма). В обоих случаях свертывается и сжимается сюжет.

Если в «Евгении Онегине» семантическая насыщенность, сопровождающаяся возрастанием степени семантической неопределенности, зависит наряду со многими другими факторами от сюжетной многолинейности романа в ее неприкрытом виде (линия автора, линия героев), то в «Моцарте и Сальери» то же самое возникает при внешне однолинейном сюжете, который, однако, оказывается семантически полифоничным в связи с переkreщиванием и выходом друг в друга скрытых планов, о которых шла речь. Однолинейный и единственный сюжет «Моцарта и Сальери» после его аналитического расщепления предстает как имплицитно многоплановый, и эта многоплановость выступает в форме многофабульности. Это означает, что сюжетная полифония драмы обусловлена не столько возможностью различных интерпретаций одной и той же цепочки событий, сколько возможностью пересказать эту самую цепочку по-разному. Один сюжет имеет несколько фабул, как минимум две.

Коллапсированная структура сюжета «Моцарта и Сальери» неизбежно осложняет психологию и онтологию персонажей, внутренние мотивировки их поведения, выражающиеся в словесных и несловесных жестах. В особенности «начертан неясно» Сальери. Без выявления некоторых неочевидных возможностей его понимания интерпретация драмы затруднена и ограничена.

## 2

«Моцарт и Сальери» — один из частных случаев сюжетного полифонизма, получившего в поэтике Пушкина

---

<sup>11</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М, 1968, с. 148.

свое глубокое и разностороннее развитие. В разборе сюжета (см. в кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979) мы показали две равновозможные версии отравления: тайную, названную «традиционной», и открытую, когда яд брошен на глазах Моцарта (она названа «новой»). Обе версии свидетельствуют о непроясненности как поэтического, так и эмпирического события. Теперь попробуем определить условия, при которых усиливалась и ослаблялась бы та и другая версии. Для этого рассмотрим локальное событие пьесы в проекции на одно из постоянных противопоставлений в поэтическом мире Пушкина: «античность — средневековье» («язычество — христианство»).

Открытое бросание яда оживляет в героях драмы античные обертоны. Критики версии считают, что при этом излишне выделяется внешнее в поведении Моцарта и Сальери в момент кульминации и что герои теряют в своей психологической уникальности и контрастности, начиная походить друг на друга. В какой-то мере это действительно так и есть: античный фон подчеркивает пластическое начало. Разумеется, в новой версии возникают известные смысловые утраты сравнительно с традиционной, так как «скрытая гармония сильнее явленной» (Гераклит). Но с учетом колеблющегося совмещения обеих версий сюжета смысловых потерь легко избежать.

На античном фоне Моцарт спокойно выпивает до дна стакан, в который на его глазах был только что брошен яд. Здесь осуществляется «античный идеал духовной свободы перед лицом смерти — идеал Сократа»<sup>12</sup>. Предчувствия смерти давно томят Моцарта, он ощущает ее неотвратимое приближение. Но мучается лишь до тех пор, пока смерть не предстает перед ним. Тогда, понимая, что это судьба и что ее надо принять, Моцарт сам героически делает шаг навстречу смерти.

О смерти художника или мыслителя следует говорить «как о высшем моменте его творчества» (О. Мандельштам). Смерть вписывается в его жизнь, духовную деятельность и судьбу как структурирующий фактор, как завершающий контур, которым обводит его вечность. Так «смерть Сократа придала его словам и делам, все-

<sup>12</sup> Аверинцев С. На перекрестке литературных традиций. (Византийская литература: истоки и творческие принципы.) — Вопросы литературы, 1973, № 2, с. 159.

му, что с ним связано, ту монолитную и гармоничную цельность, которая уже не подвержена коррозии времени»<sup>13</sup>. Подобные чувства вызывает в нас смерть пушкинского Моцарта, которая вполне соответствует в своем значении реальной смерти композитора вне зависимости от того, бросал ли Сальери яд или, как скорее всего было, не бросал. Подобные чувства вызывают у нас последние поступки самого Пушкина, который спокойно приводил в порядок свои дела перед почти организованной им собственной гибелью.

Надо добавить, впрочем, что здесь идет речь об абсолютном уровне бытия художника, с которого легко убираются как несущественные многие эмпирические факты. Абсолютный уровень бытия пользуется ими, когда ему надо, не глядя группирует их согласно своим целям или идет сквозь них. В этом случае можно говорить об онтологическом событии, которое способно вписаться в жизненную эмпирию или ее поэтическое отображение задним числом, по обратному ходу времени. В качестве примера, поясняющего многое, что происходит в «Моцарте и Сальери», хотелось бы сказать здесь несколько слов о стихотворении Баратынского «Пироскаф». В нем описывается реальное морское путешествие из Марселя в Неаполь, и торжественное настроение, разлитое по шестистишиям, обычно трактуется комментаторами как предчувствие перелома миросозерцания поэта от пессимизма к оптимизму. Однако, скорее всего, необычная для Баратынского тональность «Пироскафа» объясняется предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, навстречу которой он плыл<sup>14</sup>. Плавание из времени в вечность как базовый мотив «Пироскафа» вносится в содержание стихотворения обращенным ходом реального события — смерти поэта, преобразующего поэтическое событие силой глубинного смыслового противотечения. Соединение реального и поэтического начал, проведенное столь необычным способом в «Пироскафе»,

<sup>13</sup> Нерсисянц В. С. Сократ. М., 1977, с. 138.

<sup>14</sup> Тайный смысл «Пироскафа» поэтически угадан А. Кушнером в его стихотворении «Путешествие» (Кушнер А. С. Приметы. Л., 1969, с. 83—84). Укажем также на одно литературоведческое толкование стихотворения, выраженное перифразой: поэт «словно ехал увидеться с загадочно-прекрасным существом, которое открыло ему тайну высшей радости, подарило безмятежность и успокоение» (Филипович П. П. Жизнь и творчество Е. А. Баратынского. Киев, 1917, с. 169).

превращает все стихотворение в великолепное подобие античному завершающему жесту. Так пушкинский Моцарт при открытом бросании яда героически античен в своем поведении, и в этом проявляется грядущая судьба его создателя.

Что касается Сальери, то и он в импульсивном поединке, получающем открытый характер и непредсказуемый ход, становится демонически одержимым существом и, избавляясь в этот миг от мучительной рефлексии, «разыгрывает» чужую и, как ему думается, свою жизнь. Зависть для него естественнее, чем жалость. Демоническое вдохновение отравителя неразлично смешивается с трагической игрой и иронической провокацией сократовского типа, когда фактический самоубийца Моцарт спокойно и красиво подносит к губам смертельный яд. Вдохновенно-цинический демонизм Сальери и героически-игровая беззаботность Моцарта — вот что проявляет античный фон в пьесе, акцентируя фабулу с открытым отравлением.

Христианский фон, напротив, оживляет традиционную фабулу с тайным злодеянием. Однако здесь важно исключить суждения на уровне здравого смысла, по которым заговорщик и убийца Сальери страшится, чтобы намеченная жертва не разгадала его намерений. Осуществляя тайное убийство, Сальери, конечно, нуждается в неведении Моцарта, но ему приходится учитывать возможное провидчество своего друга-врага. В конце концов, тайного отравления нет ни в какой версии, как бы там ни опускался яд: если бы Пушкин написал, как злобный завистник коварно ликвидирует своего недалёковидного соперника, всякий трагизм был бы вычеркнут из пьесы. Тайного отравления нет, потому что Моцарт изначально знает обо всем незнанием. Как всякое живое существо, он просто не может сразу и безоговорочно принять свою гибель. Его трепет вполне естествен: он еще молод, у него жена и сын, и перед своим подвигом Моцарт внутренне как бы молит, чтобы чашу пронесли мимо. Но не проносят ее, а ставят перед ним: «Пей же». Остается последняя надежда на чудо: «Будут брать змей, и если что смертоносное выпьют, не повредит им» (Еванг. от Марка, гл. 16, ст. 18). Чудо не совершается.

Здесь уже нет и следа героически-игрового состояния, но есть мольба о «мимопронесении», покорность



судьбе, чувство избранничества, и есть прощение своего убийцы. На мотиве прощения как высшем даре дружбы в ее онтологическом пределе основано истолкование «Моцарта и Сальери» С. Н. Булгаковым в статье, написанной по поводу постановки К. С. Станиславского. По С. Н. Булгакову, Моцарт — «друг Сальери, доверчивый и ясный, в нем нет ни зависти, ни самопревознесения». Он «слышит, что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный его раздор, но он не оскорбил своей дружбы нечистым подозрением и не связал своих переживаний с их источником; это может казаться наивным до глупости, но, вместе с тем, благородно до гениальности»<sup>15</sup>. В суждениях автора следует особо подчеркнуть неосознанность переживаний Моцарта, который не допускает никаких подозрений относительно Сальери. Все, что может опорочить друга, вытесняется и преобразуется. Так Моцарт «слышит» все вопросы Сальери и все их отвергает, возвышая Сальери вместе с собой в гении и продолжая дарить ему свою дружбу. «И когда в ответ на эту дружбу Сальери его отравляет, он дарит его последним доверием, и в отчаянном плаче Сальери видит лишь проявление исключительной его любви к музыке»<sup>16</sup>.

Сальери на христианском фоне богоотступник или богоборец. Натура титаническая, он отбрасывает от себя правду на земле и на небе. Однако не признавая нигде вышестоящей над ним правды, Сальери на протяжении всей драмы мучительно, страстно и настойчиво жаждет найти ее и утвердить. Мотив правды (правоты, права, справедливости) настолько выдвинут всей композицией «Моцарта и Сальери», что невольно кажется менее значимым благодаря своей самоочевидности. На самом деле, он едва ли не доминирует даже над противопоставлением гения и злодейства. Каково же развитие мотива правды? Начнем с Сальери.

Его первый монолог тематически опоясан:

Все говорят: нет правды на земле

Но правды нет — и выше...

Где ж правота....

<sup>15</sup> Булгаков С. «Моцарт и Сальери». — В его кн.: Тихие думы. М., 1918, с. 69, 70.

<sup>16</sup> Там же, с. 70.

Тема правды завершает и второй монолог Сальери, обрамляя таким образом всю первую сцену:

И я был прав!

В самом конце, когда Сальери снова остается один, он возвращается к постоянной теме, которая охватывает драму уже целиком:

Но ужель он прав...

Неправда...

Трехчастность тематической композиции выявляет одно из самых губительных для Сальери свойств: любой ценой утвердить свою непогрешимость. Хотя драма построена на диалогической ситуации, подчеркнутой наличием всего двух персонажей, диалог, особенно в традиционной версии, не получается, потому что Сальери — человек монологический. Трагизм создается еще и тем, что он, вместо того чтобы вести диалог, пытается сделать убийство доказательством своей правоты. Расплата следует незамедлительно, и вопли сомнения свидетельствуют, что под тщательно возведенной концепцией справедливости рухнул фундамент.

Моцарт, напротив, постоянно готов к диалогу, и его реплики о правде модальны и вопросительны. Между тем именно он утверждает абсолютно категорические императивы, хотя они звучат ненавязчиво и почти случайно. К тому же реплик совсем немного. В первой сцене всего одна:

Ба! право? может быть ...

Во второй сцене их три:

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

А гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.  
Не правда ль?

Хотя подлинный диалог, как мы заметили, чрезвычайно затруднен, две концепции правды все же сталкиваются, и Сальери безнадежно проигрывает спор, так как категоричен и неуступчив.

К диалогической ситуации относится также неявная борьба вокруг отдельных понятий и слов. Сальери не признает праздности, для него это неистинное состояние. Мотив праздности, как и правды, охватывает весь первый монолог (Сальери, оба мотива переплетаются, зеркально отображаясь, они вступают в звуковые, а значит, и смысловые переклички: «правды» — «праздные» — «право́та» — «праздного». Сальери отвергает свои «праздные забавы» и осуждает Моцарта, «гуляку праздного». Праздность для него — пустота, бессодержательность, бесцельность. Не то для Моцарта. Он говорит о «счастливицах праздных», причисляя к ним себя и Сальери в положительном, праздничном смысле<sup>17</sup> и возвращая ему то, от чего тот напрасно отрекся. Моцарт все время видит себя вместе с Сальери. Они оба принадлежат также к группе «избранных». Одиночка Сальери, напротив, «избран», чтобы «остановить» Моцарта, причем он оправдывает себя принадлежностью к иной группе «жрецов», «служителей музыки», из которой он исторгает Моцарта. С разных сторон строятся несовпадающие модусы реальности, каждый из которых полагает истинным лишь себя.

Мы попытались здесь расширить содержательные объемы «Моцарта и Сальери» путем анализа сюжетной полифонии драмы. Проследив две равноправные версии фабульных событий внутри одного сюжета, мы уяснили один из многих способов формирования Пушкиным семантической и сюжетной многоплановости. Нам хотелось «дать» многосмысленное толкование «одного и того же текста»<sup>18</sup> на фоне историко-культурных сфер античности и средневековья (язычества и христианства). В результате можно увидеть, на каких путях Пушкин создает поэтику содержательной поливалентности, стремясь к своеобразному эстетическому коллапсу. К наиболее ярким образцам коллаптированных поэтических структур Пушкина принадлежат, кроме «Моцарта и Сальери», «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Пир во время чумы», хотя, в сущности, «коллапс» является общим принципом пушкинской поэтики.

<sup>17</sup> См.: Болдинская осень. М., 1974, с. 276.

<sup>18</sup> Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 14.

Н. И. МИХАЙЛОВА

◆

## Временная композиция «Истории села Горюхина»

Поэтика «Истории села Горюхина» изучалась в разных аспектах: определялись источники и анализировались приемы пародирования, функции рассказчика, общие стилевые принципы повествования (см. работы М. П. Алексеева, А. Г. Гукасовой, К. П. Викторовой и А. Е. Тархова, Ю. И. Левиной и др)<sup>1</sup>. Однако художественное время в этом произведении Пушкина до сих пор не стало предметом специального внимания исследователей. Между тем оно представляет интерес как в связи с идейно-тематическим содержанием, так и жанровой природой «Истории села Горюхина» и требует своего осмысления.

Задача предлагаемой работы — рассмотреть временную организацию «Истории села Горюхина», выявить ее особенности.

Уже первые фразы «Истории села Горюхина» построены на сочетании будущего, прошедшего и настоящего времени.

«Если бог пошлет мне читателей, то может быть для них будет любопытно узнать, каким образом решился я

---

<sup>1</sup> Алексеев М. П. К «Истории села Горюхина». — В кн.: Пушкин. Статьи и материалы. Вып. 2. Одесса, 1926; Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973; Викторова К. П., Тархов А. Е. «История села Горюхина». — Знание — сила, 1975, № 1; Левина Ю. И. Об источниках пародийной формы в «Истории села Горюхина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976.

написать Историю села Горюхина. Для этого должен я войти в некоторые предварительные подробности»<sup>2</sup>.

Здесь заявлена тема истории. Но написание ее тоже история, история создания произведения, о которой сейчас, сию минуту, будет рассказано. Время прошедшее — историческое — «пересекается» с временем настоящим — повествовательным, намечая перспективу будущего времени восприятия произведения читателем.

Далее следует автобиография Белкина, густо насыщенная датами. Небезынтересно сравнить ее с биографией Белкина из предисловия к «Повестям Белкина» — становится очевидной работа Пушкина над хронологией. Так же как в предисловии к «Повестям», в «Истории» многочисленные даты служат созданию иллюзии реальности вымышленного автора. Вместе с тем в отличие от «Повестей», в «Истории» дат значительно больше, и если биография Белкина — автора повестей, лица условного, намеренно дана в обход больших исторических событий, то в автобиографии Белкина-историка встречаются исторически значимые даты: 1801 год — год его рождения — начало царствования Александра I; 1812 год. Жизнь Белкина-историка четко вписана в определенное историческое время — в Александровскую и николаевскую эпоху, в эпоху пушкинскую (заметим, что, возможно, соотносительность Белкина с Пушкиным, которая отмечалась исследователями, вызвана замена даты пребывания Белкина в Петербурге — 1820-й, а не 1822 год, как первоначально стояло в черновике). При этом исторические даты в автобиографии Белкина соотношены не с историческими событиями, а с частными, бытовыми фактами: «дней Александровых прекрасное начало» — начало жизни неизвестного помещика, владельца нищего села Горюхина; славный для России 1812 год памятен для Белкина тем, что его отдали в московский пансион, сгоревший затем в пожаре первопрестольной. Так Пушкин, рассказывая о судьбе Белкина-историка, определяет меру соотношения общего и частного, исторического и бытового, существенную для произведения в целом.

---

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17-ти т. М.; Л., 1948, т. 8, с. 127. В последующем текст цитируется по этому изданию.

В автобиографии Белкина отмечены различные отрезки времени—года, месяцы, недели, дни, минуты. Пушкин передает само течение, переживание времени, описывая день возвращения Белкина в Горюхино. После восьмилетней разлуки Белкин едет в родную усадьбу, с нетерпением поминутно погоняет ямщика, наконец видит горюхинскую рошу и спустя десять минут въезжает на барский двор. То, что открывается перед его глазами, образно передает бег времени: березки, которые при Белкине были посажены, «стали... широкими, ветвистыми деревьями»; двор, украшенный некогда цветниками, превратился в некошенный луг; двери дома заколочены; дворня, так же как и барин, постарела и подурнела — потешные мальчишки стали мужиками, сидевшие для посылки девчонки — замужними бабами.

Завершается эта своеобразная прозаическая элегия о времени опять-таки временным указанием: Белкин «за-снул в той самой комнате, в которой за 23 года тому родился».

День возвращения Белкина в Горюхино назван «эпохой» в его жизни. Это эпоха и в жизни села Горюхина—возвращение помещика в имение. История Белкина «пересекается» и с историей России, и с историей села Горюхина. Кроме того, она включена в более широкий временной план, в широкий контекст мировой истории и мифологического, библейского времени. В данном случае следует обратить внимание на сравнение Белкина с многострадальным Одиссеем (в черновиках — с «многострадальным Моисеем»), на то, что Белкин-историк осознает себя в одном ряду с немецким историком Нибуром, французским историком аббатом Милотом, русскими историками XVIII века Татищевым, Болтиным и Голиковым.

Разумеется, здесь находит свое выражение пушкинская пародия; пародийность сказывается и на временном уровне повествования. Более того, биографическое время в самом начале «Истории села Горюхина» представлено Пушкиным как пародийное, условное время: Белкин родился 1 апреля.

Автобиография Белкина — введение в собственно исторической части «Истории села Горюхина», теснейшим образом с ней связанное и приемами временной организации текста.

История Горюхина, о которой пишет Белкин, так же как и история самого Белкина, отмечена датами. Это даты календарей, послуживших горюхинскому помещику главным источником его сочинений: 1744—1799 годы (год рождения Пушкина здесь неслучаен — это граница допушкинского времени). Рассказывая об этом допушкинском, послепетровском времени дворцовых переворотов, войн, народных мятежей, пугачевского восстания, Пушкин, как и в автобиографии Белкина, руководствуется своим историческим масштабом, поверяя историю частным бытом, в котором он раскрывал большой исторический смысл. Своеобразно использует он поэтику календаря; в календарях указывались дни тезоименитства, церковные праздники, памятные даты года и — уже владельцем календаря — делались хозяйственные записи и заметки. Так, например, в экспозиции Государственного музея А. С. Пушкина представлен характерный в этом отношении календарь 1817 года с записями:

«1819 году апреля 8 дня был гром и дождь. 1819 году апреля 4 дня Мишинька приехал в Москву в 5 часов паутру. 12 пошла вада из саду». (При цитировании сохранена орфография оригинала.)

Пушкин стилизует подобные записи, придает им социально-сатирический смысл, давая образец слога прадеда Белкина, отличающийся «ясностью и краткостью»:

«4 мая. Снег. Тришка за грубость бит. 6 — корова бурая пала. Сенька за пьянство бит. 8 — погода ясная. 9 — дождь и снег. Тришка бит по погоде. 11 — погода ясная. Пороша. Затравил 3 зайцев...»

Числа, названные без указания года, придают в данном случае обобщающий смысл записям, раскрывающим веками сложившийся быт русской крепостной деревни, тот исторический уклад, который закономерно должен был привести к народному возмущению, к бунту.

В «Истории села Горюхина» помимо 1744 и 1799 годов назван еще один год — 1767-й. По справедливому наблюдению А. Г. Гукасовой, эта дата весьма примечательна. В 1767 году была создана Комиссия для составления проекта нового уложения, и в этом же 1767 году Екатериной II было запрещено крестьянам подавать жалобы на помещиков.

Это обстоятельство дает реальный комментарий к пушкинскому образу «необыкновенного человека», земского Терентия, жившего около 1767 года, умевшего писать не только правой, но и левой рукой (а потом — и правой ногой), — он прославился сочинением писем, чепуховитных, фальшивых паспортов и неоднократно страдал за свое искусство.

История Горюхина не ограничена названными пределами — она уходит в глубь веков.

В статистической и этнографической справке говорится:

«Издrevле Горюхино славилось своим плодородием и благорастворенным климатом... Жители Горюхина издавна производят обильный торг лыками, лукошками и лаптями... Науки, искусство и поэзия издревле находились в Горюхине в цветущем состоянии... Поэзия некогда процветала в древнем Горюхине».

При этом повествование о прошлом постоянно «пересекается» с повествованием о настоящем. В статистической и этнографической справке изложение ведется преимущественно в системе настоящего времени: природа и древние обычаи народа вечны. Правда, там, где речь идет об обыкновении горюхинцев жениться на 13 году, об обряде похорон, Пушкин заменил настоящее время на прошедшее (об этом свидетельствуют его черновые рукописи).

Исследователи объясняют эту замену цензурными соображениями (обряды раскрывали страшные стороны крепостнической действительности). Думается, однако, что у Пушкина были и соображения художественные: время было представлено многомерно, замечание Белкина: «Сии древние обряды сохранились и поныне» — подчеркивало связь времен.

• Движение времени в Горюхине находит выражение и в самом названии села, в его изменении. Нельзя не согласиться с А. Г. Лукасовой, которая на основании текстологического изучения «Истории села Горюхина» пришла к следующему заключению:

«Произведение задумано как история села, существовавшего с незапамятных баснословных времен, т. е. именно со времени царя Гороха, и носившего когда-то название Горохина. Было село Горохино, но оно стало осмысливаться как Горюхино, т. е. в процессе постепен-



ного оскудения и обнищания село Горохино получило в народе название Горюхино»<sup>3</sup>.

Заметим попутно, что в названии Горохино изначально таился «горюхинский» смысл: в этом отношении весьма показательна пословица, приведенная В. И. Далем в «Толковом словаре», — «Житье, что гороху при дороге: кто ни пройдет, тот и скубнет!»<sup>4</sup>.

В рассказе об «эпохах» в истории Горюхина — о правлении старосты, о правлении приказчика — временная историческая перспектива, глубина времени создается пародийной архаической стилизацией исторических источников Белкина — летописи горюхинского дьячка, письма помещика, а также замечаниями Белкина, которые подчеркивают дистанцию между временем повествования и временем, о котором повествуется (например: «НВ. «Грамоту грозновещую сию списах я у Трифона старосты, у него же хранилася она в кивоте вместе с другими памятниками владычества его над Горюхиным»).

Следует заметить, что в исторической части «Истории села Горюхина», как и автобиографии Белкина, дано переживание времени в описании одного дня — дня приезда приказчика, изменившего образ правления в Горюхине.

Любопытно, что в черновых планах есть записи: «Приезд мой в деревню»; «Приезд моего прадеда тирана Ив. В. Т.». Можно предположить, что Пушкин хотел представить разные «эпохи» в истории Горюхина, начиная их описания днями приездов прадеда Белкина, приказчика, Белкина.

Описанные дни должны были передать пульсацию времени.

Время Горюхина, как и время Белкина, не замкнуто. Завершено сочинение Белкина, и поставлена дата его окончания — 3 ноября 1827 года; но жизнь села продолжается так же, как продолжается жизнь его историка.

Время Горюхина, как и время Белкина, не только

---

<sup>3</sup> Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973, с. 241.

<sup>4</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1855, т. 1, с. 381.

реально, но и условно, пародийно. Оно также пародийно включается в русскую, мировую и мифологическую, библейскую историю. Так, Архип Лысый, горюхинский сочинитель сатирических стихотворений, сравнивается с Вергилием, Сумароковым и не названными по имени авторами — современниками Белкина и Пушкина. В Горюхине есть не только свой пророк — Белкин («Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя»), но и своя дева Мария: пародийные ассоциации с библейской легендой о непорочном зачатии возникают при чтении горюхинского предания о полоумной пастушке, которая «сделалась беременною и никак не могла удовлетворительно объяснить сего случая». Горюхинцам знакома мысль о золотом веке: «В то время все покупали дешево, а дорого продавали. Приказчиков не существовало, старосты никого не обижали, обитатели работали мало, и жили припеваючи, и пастухи стерегли стадо в сапогах». Сочетание исторических сочинений, имена авторов которых названы Пушкиным в тексте «Истории села Горюхина», а также сочинений, установленных исследователями в качестве объектов пушкинской пародии, создает игру времен: «Римская история» Нибура, «Курс истории Франции» аббата Милота, «История Российская с самых древнейших времен» Татищева, «Примечания на историю древней и нынешней России г. Леклерка» Болтина, «Деяния Петра Великого» Голикова, «История государства Российского» Карамзина, «История русского народа» Полевого, «История упадка и разрушения Римской империи» Гиббона, «История Нью-Йорка» Ирвинга, «Хроника деревни Кверлеквич» Рабенара, «Черты землеописания владений Малого Лицея» — все эти истории соотносятся с «Историей села Горюхина», написанной Белкиным. Пародийный временной план в свою очередь придает пушкинскому произведению универсальный исторический смысл. Оказывается, что нищее село Горюхино — это страна со своей древней религией, мифологией и историей, исторической памятью о золотом веке, литературой и искусством, историческими потрясениями (недаром в черновиках Пушкин трижды пишет слово «бунт»). История Горюхина воспринимается как история России, включенная во всеобщую историю человечества.

Таким образом, рассмотрев временную организацию «Истории села Горюхина», можно говорить о том, что известное наблюдение о двупланности этого произведения Пушкина относится и ко времени — с одной стороны, оно реально, четко ограничено определенным отрезком, с другой стороны — оно условно, пародийно, но именно в пародийном плане осуществляется значительное в содержательном отношении переключение времени в универсальный контекст. Двупланность времени определяет построение повествования произведения в целом — и автобиографии Белкина, и собственно исторической части.

Пульсация времени передается описанием дня приезда Белкина в Горюхино, дня приезда приказчика, чем достигается гармоническая соотнесенность частей «Истории села Горюхина».

В заключение заметим, что «История села Горюхина», где тема времени раскрывалась в конкретно-историческом и универсальном аспектах, органически вписывается в творчество Пушкина болдинской осени 1830 года.

Тема времени философски осмысливается в болдинской лирике, в «маленьких трагедиях». О времени с его утратами писал Пушкин в VIII главе «Евгения Онегина», когда он вспоминал начало работы над романом, тех друзей, которым он некогда читал первые его строфы.

Историческое время 1812 года, раннего этапа декабризма стало предметом его размышлений в X, сожженной, главе. 1812 год — своеобразный исторический фон «Повестей Белкина». События 1830 года, «холерные бунты», вызывавшие в памяти пугачевщину, заставляли думать о будущем России. И события частной жизни Пушкина, перед приездом в Болдино похоронившего дядю, давали повод к размышлениям. Так, раскрыв в Болдине альбом нижегородского помещика Д. А. Остафьева, где было много автографов покойного В. Л. Пушкина, в том числе его стихотворение о 1812 годе, о взятии Парижа в 1814 году, А. С. Пушкин записал в него последние стихи Державина:

Река времен в своем теченьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья

Народы, царства и царей;  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры иль трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы...<sup>5</sup>

«История села Горюхина» по-своему дополняла болдинские раздумья Пушкина о «реке времен», о судьбе человеческой, о судьбе народной.

---

<sup>5</sup> Пушкинский дом, ф. 244, оп. 1, № 1757, л. 182.

·  
Поэтика  
Пушкина

А. П. ЧУДАКОВ



## К поэтике пушкинской прозы

1. Мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически — как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев; у последних события могут происходить как во внешней сфере, так и только и целиком в их мире внутреннем. Изучение поэтики писателя и устанавливает прежде всего принципы и способы его описания предметов, героев и событий.

2. Одна из главных особенностей пушкинского прозаического описания издавна виделась в минимальном количестве подробностей. В объекте ищется главное, все остальное не отодвигается на второй план, но отбрасывается вовсе. «Читая Пушкина, кажется, видишь, — замечал К. Брюллов, — как он жжет молнией выжигу из обносков: в один удар тряпье в золу и блесит чистый слиток золота»<sup>1</sup>. На сопоставление напрашиваются сло-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Винокур Г. Культура языка. М., 1925, с. 188. Ср. отзыв К. А. Фарнгагена фон Энзе: «...езде быстрая краткость... яркая молния духа, резкий оборот. Мало поэтов, которые были бы так чужды, как Пушкин, ...всякого соп атоге набираемого хлама» (Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 25).

ва Гоголя, который говорил о себе, что он собирает «все тряпье, которое кружится ежедневно вокруг человека»<sup>2</sup>.

«Тряпичная» символика представляется многозначительной, подчеркивая разноту подхода к изображению предметного окружения человека. Бытовая вещь и подробность в прозу Пушкина имеет доступ ограниченный.

Это хорошо видно в его исторической прозе, несмотря на естественность в таковой художественно-реставраторских задач. Бытовой фон «Арапа Петра Великого» в значительной степени основан на очерках А. О. Корниловича. Но, например, «из подробного описания костюма Петра (у Корниловича упомянуто и нижнее платье, и цветные шерстяные чулки, и «башмаки на толстых подошвах и высоких каблуках с медными и стальными пряжками», и другие детали) Пушкин оставляет только зеленый кафтан»<sup>3</sup>. Среди недостатков исторической романистики, перечисляемых Пушкиным, мелочная детализация названа прежде очень существенных других: «Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!» («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»). Во впечатлении необремененности пушкинских описаний (в том числе исторических) не последнюю роль играет замена характеристики указанием; крайнее выражение этого способа находим в «местоименном» изображении дня государыни в «Капитанской дочке»: «Она рассказала, *в котором часу* государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; *какие* вельможи..., *что* изволила она... говорить..., *кого* принимала...».

Негативная программа и позитивный узус точно обозначены в авторском пассаже «Гробовщика»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки...» Изобразительная скупость демонстративна; однако если нечто, что должно быть живописуемо, не живописуется, — оно обозначается. В результате в описании

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полное собр. соч. М., 1952, т. 8, с. 453.

<sup>3</sup> Левкович Я. Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры. — Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, т. 6, с. 185.

оказались отмечены главные предметные признаки — и социально-временные («русский», «европейский»), и колористические («желтые», «красные»).

Не пришлось менять характера предметного изображения и в географически-этнографических описаниях — принцип разреженности существенных сведений очень там подошел: «Здесь начинается Грузия. Северные долины, орошаемые веселой Арагвою, сменили мрачные ущелия и грозный Терек. Вместо голых утесов я видел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе. снизу вверх» («Путешествие в Арзрум»).

3. Наиболее отчетливо пушкинское видение предметов обнаруживается в пейзаже.

Одна из основных черт прозаического пушкинского пейзажа заключается в том, что число природных феноменов, используемых в нем, исчислимо: время суток, положение светил, состояние атмосферы (ветер или его отсутствие, температура), общий вид окружающей местности. «Луна сияла, июльская ночь была тиха, изредка подымался ветерок, и легкий шорох пробежал по всему саду» («Дубровский»). Применительно, скажем, к Тургеневу о таком ограниченном наборе не может быть и речи: в каждом новом пейзаже возникают десятки новых непредсказуемых наблюдений-деталей о состоянии леса в разное время суток («еще сырой», «уже шумный»), посевов, разных породах птиц, разном виде капель дождя и т. п.

Такая исчислимость делает то, что всякая деталь обнимает достаточно большой сегмент предметного мира, это необыкновенно усиливает ее значимость и вес. Данная черта свойственна и событийному повествованию; именно она позволяла сближать прозу Пушкина с его планами и черновыми программами<sup>4</sup>: каждый пункт плана — по определению — захватывает существенный и новый отрезок пространства-времени.

Другое важнейшее свойство пушкинской пейзажной детали — ее единичность. Из каждой предметной сферы

<sup>4</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 162; Якубович Д. П. Работа Пушкина над художественной прозой. — В кн.: Работа классиков над прозой. Л., 1929, с. 113.



дается только одна подробность. О луне или ветре дважды не говорится. Если в описании бурана в «Капитанской дочке» о снеге упоминается во второй раз, то это уже другой снег: не «мелкий», а «хлопья». В одном из пейзажей «Путешествия в Арзрум» изображается тишина ночи: «Луна сияла; все было тихо...» Может показаться, что в следующем предложении развивается тот же мотив: «...топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии». Но по сути дела это уже мотив новый: нарушение тишины, вторжение героя в безмолвие и безлюдье.

Очередная подробность не раскрывает, не поясняет предыдущую. Она не мазок поверх уже положенной краски, придающей ей лишь новый оттенок, но мазок, кладущийся рядом, добавляющий краску иную; всякая последующая деталь вносит свой, добавочный признак. По мере движения повествования картина не углубляется, но дополняется и расширяется, пейзаж строится не по интенсивному, но по экстенсивному принципу.

Если из двух деталей вторая уточняет и конкретизирует первую, то вторая оказывается по отношению к первой в положении зависимости или, по крайней мере, тесной связанности. Когда же вторая — как в прозе Пушкина — этого не делает, то она ощущается как суверенная и самозначащая.

Мы подходим к важнейшему качеству мира пушкинской прозы — самостоятельности, резкой ограниченности в ней художественных предметов друг от друга, их *отдельности*.

4. В прозаической традиции XVIII в. (и особенно в той, к которой был прикосновенен Пушкин — карамзинской, а также в прозе романтиков) пейзаж начинался с некоей эмоционально-оценочной тезы: «Но *всего приятнее* для меня то место, на котором... *Великолепная картина, особливо когда...*» («Бедная Лиза»). У Карамзина, Жуковского, Марлинского, В. Одоевского, Ф. Глинки каждая деталь не столько предметна, сколько эмоциональна. В упомянутом пейзаже из «Бедной Лизы» находим: «светлую реку», «цветущие луга», «легкие весла». Подробность существует не сама по себе, а соотносится с главным эмоциональным признаком тезы и с эмоциональной же окраской подробности соседней. Господствующая эмоция сливает детали в некое целое. Чрезвычайно характерны в этом отношении концовки многих

пейзажей Жуковского: «...прекрасная сельская картина, исчезновение предметов». Или: «Все точно в тонком, светлом покрове».

У пушкинских пейзажей тоже есть теза: «Погода была ужасная» («Пиковая дама»); «Утро было прекрасное» («Капитанская дочка»); «Природа около нас была угрюма» («Путешествие в Арзрум»). Но сходство только внешнее—у Пушкина она не только оценочная, а представляет собою обозначение некоего объективного качества, которое далее и раскрывается. Чаще же всего теза имеет констатационный тематическо-пространственный характер или просто является вступлением в последующее описание: «День жаркий» («Записки молодого человека»); «Солнце садилось» («В 179\* году возвращался я...»). Подробность или вообще не соотносится с тезой (когда теза играет роль только приступа к описанию), или соотносится с нею независимо от своих соседок, их не задевая и не колебля, через их головы. Всеобъединяющей эмоции в пушкинском прозаическом пейзаже, в отличие от стихотворного<sup>5</sup>, нет. Все это усиливает отдельность частей изображенного мира — предметы не касаются друг друга.

На уровне внутреннего мира этому феномену соответствует раздельная отчетливость чувств и душевных движений, а также построение характера по принципу свободного («немотивированного») соединения самостоятельных (в том числе противоречивых) психологических качествований<sup>6</sup>.

5. Пожалуй, важнейшую роль в создании эффекта отдельности играет в прозе Пушкина явление *равномасштабности*.

Что это такое?

Явление, картина или предмет могут быть изображены двумя противоположными способами: 1) в общем или 2) через одну репрезентативную подробность.

<sup>5</sup> В поэтическом пейзаже «Пушкин уже не довольствуется существенностью, он прибегает к методу поэтического внушения. Он воздействует не только смыслом и четко данным впечатлением, но и эмоциональными обертонами... Пейзаж-характеристика переходит в пейзаж-настроение» (Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1937, с. 53). Проблема различия и сходства художественного предмета в прозе и стихе Пушкина в настоящей конспективной статье, конечно, рассмотрена быть не может.

<sup>6</sup> Эта проблема рассмотрена нами в докладе «Категория героя в художественной системе Пушкина» на IX Болдинских чтениях.

Можно сказать: лунная ночь, возможно и иначе: сверкает бутылочный осколок; можно написать: подул осенний ветер, а можно: затрепетал одинокий лист на голом дереве.

Эти описания — разного масштаба.

Для прозы сентиментализма, у романтиков масштаб не важен: «Спят горы, спят леса, спит ратай».

У Пушкина — иное: «...буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» («Капитанская дочка»); «...ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на кляче своей, высматривая запоздалого седока» («Пиковая дама»). Все подробности обеих пейзажей одномасштабны — будь это детали панорамного охвата (солнце, необозримая степь) или обзора урбанистически-замкнутого (фонари, хлопья снега, улицы, извозчик).

Элементы ландшафта пушкинской прозы как на географической карте: река или дорога не может быть на ней дана в другом масштабе по сравнению с прочими элементами местности.

В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторгнуться явление мелкое, например хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова («Обломов»).

Это не значит, что Пушкин использовал только детали крупного плана. Они преобладают, особенно в пейзаже, но в принципе феномен одномасштабности не зависит от их абсолютной величины. Так, в описании жизни Сильвио в «Выстреле» («ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол... обед его состоял из двух или трех блюд... Стены его комнаты...») ни одна подробность не выходит за поставленные бытовые рамки и не касается других сфер. Зато в повести из римской жизни («Цезарь путешествовал...») в характеристике Петрония нет ни одной детали из области, не касающейся отношения его к мысли, философии, поэзии, жизни вообще: «Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его пронизательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкою. Но ум его хранил удивительную свежесть. Он лю-

бил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения, и сам писал стихи не хуже Катулла».

6. Принцип равномасштабности должен быть учтываем при сопоставлениях пушкинской прозы со всякой иной. А. Лежнев писал: «Иногда это почти импрессионистическая, почти чеховская деталь: «В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами...» Это сделано по тому же правилу, по которому лунная ночь показана через сверкание бутылочного осколка и тень от мельничного колеса»<sup>7</sup>. Сходство пушкинских описаний с чеховскими находил и Ю. Олеша. Приведя отрывок из «Арапа Петра Великого» («смутно помня шарканья, приседания, табачный дым» и т. д.), он восклицал: «Ведь это совсем в манере Чехова!»<sup>8</sup>. Оба уподобления могут быть оспорены<sup>9</sup>.

Ю. Олеша тонко подметил мелодическое сходство и то, что изображение дано как бы в чеховском ключе — через восприятие героя. Но в подобных перечислениях у Чехова обычно объединены самые разноплановые явления, в том числе апредметные («стала думать о студенте, об его любви..., о маме, об улице, о карандаше, о рояле». — «После театра»). У Пушкина же все подробности из одной сферы и сравнимы как фрагменты той же самой предметной картины.

Детали из примера А. Лежнева тоже нечеховские: буря в луже и болоте — явления приблизительно одинакового масштаба. В письме, из которого взяты слова об осколке, Чехов советовал: «В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности... В сфере психики тоже частности...»<sup>10</sup>. Это чрезвычайно далеко от пушкинского видения-изображения — не изощренно-детального, но обобщенно-сущностного, запечатлевающего как в облике вещей, так и феноменов духовных определяющее и главное. Частностями и оттенками пожертвовано.

Существенность детали Пушкина отмечал еще Гоголь.

<sup>7</sup> Лежнев А. Указ. соч., с. 45.

<sup>8</sup> Олеша Ю. Избранные сочинения. М., 1956, с. 427.

<sup>9</sup> Как и мнение, что в начале II главы «Выстрела» «мы попадаем совершенно в чеховский мир» (Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968, с. 139). Несмотря на всю «будничность», это нечеховский мир, и прежде всего из-за однородности подробностей.

<sup>10</sup> Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма, М., 1974, т. 1, с. 242.

Пушкин, пишет В. Б. Шкловский, «вскрывает в действительности ее основные черты, видит в ней главное и «новое», он стремился «к выделению самых существенных и главных, как бы общезначимых свойств предмета и не искал каких-нибудь другими не замечаемых и редких, но несущественных черт»<sup>11</sup>. «Пушкинские эпитеты выхватывают из глубины обозначенного предмета ясные и устойчивые признаки»<sup>12</sup>.

Одномасштабность тесно связана с пушкинским *сущностным* литературно-предметным мышлением. Будучи подбираемы по строгому принципу достаточного количества некоей субстанции, предметы не могут сильно различаться.

Повествовательно-описательная дисциплина после-пушкинской прозы зиждется на четкости позиции наблюдателя, соблюдении пространственной перспективы (Л. Толстой, Чехов). У Пушкина описание с точки зрения воспринимающего лица строго не выдерживается. В I главе «Путешествия в Арзрум» сообщается, что стада на вершинах гор «были чуть видны и «казались насекомыми»; тем не менее делается предположение о национальности их пастуха. Еще М. О. Гершензон писал про изображение спальни графини: «Всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставлять в своем уме»<sup>13</sup>. Пушкинская равномасштабность не имеет внешнего композиционного обоснования, но внутренний регулятор. Это доказывается, в частности, ее универсальностью: она не зависит от характера повествователя (рассказчика) в разных прозаических текстах Пушкина.

В принципе равномасштабности Пушкин не имел последователей. Изображение предметного мира у Гоголя, Тургенева, Гончарова, Лескова, Чехова похоже не на строго выверенную карту, а карту, выполненную более свободно; в нужных местах масштаб нарушается — на стоверстной схеме вдруг возникает толстая жила реки, могущая выглядеть так разве что на двухверстке, или рисунок памятника архитектуры, игнорирующий вообще всякий масштаб.

<sup>11</sup> Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 43.

<sup>12</sup> Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977, с. 89.

<sup>13</sup> Гершензон М. Образы прошлого. М., 1912, с. 84.

Но для того чтобы этот масштаб стало возможным нарушать, надобно было его почувствовать и найти.

7. Приписывание предмету изображенного мира самостоятельной роли, возможность его отдельного существования было важнейшим завоеванием Пушкина, сразу положившим пропасть между ним и хронологически ближайшими литературными соседями — романтиками с предметной размытостью их прозы, поставившим его на совершенно новые литературные и метафизические позиции. Он видел твердые лики вещей.

Пушкинский предмет — объективно сущий предмет, он утверждается как данность. Онтологическую самостоятельность ему присваивает уже простая, нераспространенная и часто безэпитетная номинация.

Получив такой твердый предмет из рук Пушкина, русская литература могла потом (правда, после Гоголя) сделать его социально значимым в произведениях шестидесятников, свободно оставляя его в любой момент ради сфер более высоких у Достоевского<sup>14</sup>, смогла обсуждать истинность или фальшь всего внешнего в романах Л. Толстого, дать колеблющийся облик предмета в сферах разных сознаний в прозе и драме Чехова — вплоть до «мистического исследования скрытой правды о вещах, откровения о вещах более вещных»<sup>15</sup> у символистов и новой у них «слиянности всех образов и вещей»<sup>16</sup>.

8. Структура более крупных единиц художественного мира Пушкина — сюжетно-событийных — обнаруживает изоморфность со структурой совокупности вещей:

а) события излагаются в их сути, дается как бы их ядро — без сопроводительного набора сопутствующих акций. «Наконец она почувствовала первые муки. Меры были приняты наскоро. Графа нашли способ удалить. Доктор приехал» («Арап Петра Великого»);

б) как в пейзаже каждая очередная фраза захватывает новый сегмент пространства, так при изложении событий всякая фраза не уточняет мотив уже заявленный, вводит еще не бывший.

В пушкинском повествовании «действия и события

<sup>14</sup> Подробно см.: Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, т. 4.

<sup>15</sup> Иванов В. По звездам. СПб., 1909, с. 268.

<sup>16</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 38.

перечисляются, а не рассказываются»<sup>17</sup>. Устанавливая жанровые истоки пушкинской прозы, будущий исследователь, несомненно, среди первейших назовет жанры событийно-повествовательные по преимуществу — путешествие, хроника, реляцию, летопись. Связь с ними пушкинских прозаических принципов отмечал еще В. В. Виноградов: «В основе летописного стиля и близкого к нему стиля «просторечных», то есть свободных от правил литературного «красноречия» бытовых записей, дневников, мемуаров, анекдотов, хроник... лежит принцип быстрого и сжатого названия и перечисления главных или характеристических предметов и событий... Это как бы «опорные пункты» жизненного движения с точки зрения «летописца»<sup>18</sup>. В пушкинской прозе явны те «рецидивы» летописного стиля в литературе нового времени, о которых писал И. П. Еремин<sup>19</sup>. В статье о «Слове о полку Игореве» Пушкин приводит такой отрывок из памятника: «Комони ржут за Сулою; звенит слава в Киеве; трубы трубят в Новеграде; стоят стяги в Путивле; Игорь ждет мила брата Всеволода». Это восхитившее Пушкина «живое и быстрое описание», покрывающее при переходе от события к событию громадные расстояния, близко по характеру своего пространственно-временного движения к его собственной прозе;

в) каждый очередной мотив по масштабу равен предыдущему.

«Наполеон шел на Москву; наши отступали; Москва тревожилась. Жители ее выбирались один за другим» («Рославлев»).

«Женихи кружились и тут около милой и богатой невесты; но она никому не подавала и малейшей надежды. Мать иногда уговаривала ее выбрать себе друга; Марья Гавриловна качала головой и задумывалась. Владимир уже не существовал: он умер в Москве, накануне вступления французов. Память его казалась священной для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить: книги, им некогда прочитанные, его рисунки, ноты и стихи, им переписанные для нее» («Метель»).

Всякая из фраз-сообщений первого примера в равной степени важна в аспекте грандиозных событий; каждый

<sup>17</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники М, 1968, с 163

<sup>18</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М, 1941, с. 523.

<sup>19</sup> См.: Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1946, с. 92.

мотив из второго примера столь же одинаково существен в сфере частной жизни, каждый в отдельности равно способен вызвать толки соседей героини, дивившихся «ее постоянству». Смена масштаба происходит на границах синтаксических целых (абзацев). Так, приведенный отрывок из «Метели» имеет следующее продолжение «Между тем война со славою была кончена. Полки наши возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу. Музыка играла завоеванные песни...» Переход достаточно резок: от дел семейственных к событиям общенародным. Но после него, в новом синтаксическом целом, другой масштаб выдерживается столь же строго.

Для сравнения приведем пример из Чехова: «В Обручанове все постарели; Козов уже умер, у Родиона в избе детей стало еще больше, у Володьки выросла длинная рыжая борода. Живут по-прежнему бедно» («Новая дача»). Фраза про бороду выбивается из общего масштаба. Для событийной части пушкинского повествования включение такого «события» невозможно. Привлечение деталей другого событийного ряда есть факт стилистически отмеченный — черта «нелитературности». Письмо Орины Бузыревой молодому Дубровскому, повествующее о важных событиях («о здоровье папенькином», «животе и смерти», о том, что земский суд отдает его крестьян «под начал Кирилу Петровичу»), кончается именно такими деталями: «У нас дожди идут вот уже друга неделя и пастух Родя помер около Миколина дня». Такое смешение у Пушкина может быть использовано только в комических целях.

Явление равномасштабности хотелось бы поставить в связь с ровностью эмоциональной поверхности пушкинского повествования и редкостью на ней всплесков и словес авторского чувства.

9. Сущностно-отдельностный принцип предметно-событийного построения вполне поддержан на речевом уровне — характером синтаксических связей, как межтак и внутрифразовых. Это прежде всего паратаксичность в широком смысле: преобладание сочинительных связей над подчинительными, а бессоюзных над союзными (недаром во всех руководствах по синтаксису и пунктуации от Я. Грота до А. Шапиро в качестве образчиков бессоюзных предложений так часто фигурируют примеры из прозы Пушкина», широкая распространенность присоединительных связей.



Но главным явлением в области синтаксического ритма пушкинской прозы, точнее, соотношения в ней ритма и значения<sup>20</sup>, представляется феномен, который можно назвать *повествовательной равноценностью*.

В связном повествовании в пределах одного синтаксического целого повторяющиеся структурно-однотипные<sup>21</sup> конструкции повествовательно равноценны. Это значит, что единообразная синтаксическая расчлененность и более или менее равная протяженность фраз заставляют ждать одинакового же логического объема понятий или — шире — равноважности их содержания. От того, оправдывается или нет это ожидание, в прозе зависит многое.

Приезд государя	усугубил	общее волнение,
Восторг патриотизма	овладел	наконец и высшим общест-
		вом.
Гостиные	превратились	в палаты прений.
Все	толковали	о патриотических жертво-
		ваниях.

(«Рославлев»).

Ритмико-синтаксическая одинаковость налицо. Но так как художественные предметы и событийные мотивы в пределах синтаксического целого в прозе Пушкина одномасштабны, то ожидание содержательного единообразия не обманывается. Синтаксическому ритму соответствует семантический<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> К проблеме ритма пушкинской прозы обращались неоднократно (основной остается работа Б. В. Томашевского «Ритм прозы. «Пиковая дама». — В его кн.: О стихе. Л., 1929). Однако изучался собственно ритм и не исследовался вопрос, сформулированный (применительно к стиху) как изучение «взаимосвязи в стихах Пушкина содержания с ритмическим построением» (Шервинский С. В. Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. М., 1961, с. 5).

<sup>21</sup> Структурно-синтаксическая однотипность здесь понимается грамматически нестрогой: приблизительно равный объем и распространенность; разные второстепенные члены предложения приравниваются; точно так же равны для нас в данном случае и разные типы придаточных; приравниваются предложения, разделенные точкой и точкой с запятой.

<sup>22</sup> Именно поэтому такой эффект производят в пушкинской прозе «присоединения на основе семантического несоответствия сцепляемых частей» (Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 141) типа «она вслух читала романы и виновата была во всех ошибках автора». Логическая единообразность создает столь устойчивый ритм, что его нарушение всякий раз воспринимается очень остро.

Издавна отмечалось, что «проза Пушкина производит особое впечатление, не похожее на впечатление от прозы прозаиков»<sup>23</sup>. Причину этого впечатления искали в родстве со стихами, понимаемом как количественное упорядочение слогов и ударений. Родство это глубже — оно восходит к главному принципу стиха, принципу сбывшегося ожидания. Но совпадение ожидаемого с реальным происходит в другой сфере. Так образуется *прозаический* ритм.

Каждая фраза пушкинской прозы охватывает равный с соседней по масштабу отрезок времени, сегмент пространства или равнозначащее событие. Нет перебива темпа, замедлений и ускорений — нет движения то шагом, то бегом. Шаг пушкинской прозы единообразен, как шаг винта.

Равномасштабность возможна только в отдельностном художественном мире: в прозе тесно взаимосвязанных деталей содержательный объем их различен, например у подчиненно-конкретизирующей детали он меньше.

10. Эта проза выдерживает колоссальное смысловое и эмоциональное напряжение без существенного изменения ритма — подобно здоровому сердцу, которое при резко усилившейся нагрузке продолжает работать в том же равномерном темпе, но с каждым биением проталкивает большее количество крови.

Не исчерпывая понятия гармоничности пушкинской прозы, повествовательная равноценность является, очевидно, одним из главнейших факторов, создающих впечатление ее «однообразной красоты», ее устойчивого равновесия, не колеблемого ничем. Ритм прежде всего является началом организующим; повествовательная равноценность препятствует разбрасыванию «отдельностных» художественных предметов и мотивов по плоскости повествования, она видимо и отчетливо объединяет и упорядочивает их.

11. На уровне слова к повествовательной равноценности приближается явление *семантической равнораспределенности*. В пушкинском прозаическом повествовании нет ударенных, ключевых слов, фокусирующих в себе семантико-идеологические интенции текста — типа гоголевского «кулака», гончаровской «обломовщины», щедринского «чумазого». Редкие выделенные слова у

---

<sup>23</sup> Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 168.

Пушкина цитатны и вполне локальны. «Побоялся я сделаться пьяницею с горя, т. е. самым горьким пьяницею... Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех горьких...» («Выстрел»); «...и, обратясь к Савельичу, который был и денег, и белья, и дел моих рачитель, приказал...» («Капитанская дочка»). Полярным к пушкинскому в этом отношении является стиль Достоевского с его «корчащимся» (Бахтин) словом<sup>24</sup>. И чрезвычайно показательно, каким образом пушкинское уравновешенное, ненапряженное слово разряжает, по тонкому замечанию С. Г. Бочарова, наэлектризованную атмосферу этого стиля: «Среди прочих подробностей есть такое слово, как «спился». Герой Достоевского принимает его от Пушкина... В контексте «пушкинского» впечатления это слово у Дежушкина произносится так же без напряжения, просто, как оно звучит у Пушкина»<sup>25</sup>. Чтобы стать «пушкинским», слово не должно быть отмеченным, но стать равным среди семантически равных.

12. Ю. Тынянов как-то заметил, что «самое, веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым»<sup>26</sup>. Речь идет о знаменитом высказывании об «иерархии» «предметов поэзии», которая «у Пушкина... доведена до совершенства»<sup>27</sup>. Но самая строгая иерархичность будет именно в равномасштабном повествовании: в строй равных деталей не вторгнется деталь иного калибра — ей уготовано место в другой части текста, среди подобных ей. Представляется, что и еще одна существеннейшая черта пушкинской прозы — ее динамизм — есть прямая производная от недетализованно-сущностного и равномасштабного расположения художественных предметов и событий. Предмет объявлен, но в следующей фразе нет его детализации, а есть переход к другому, и, значит, нет задержки; рассказ не ос-

---

<sup>24</sup> «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле *кухни* есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, *кухня* чистая, светлая, очень хорошая) ...*кухня* большая... Ну, так вы и не думайте, мамочка, чтобы тут... таинственный смысл какой был: что вот, дескать, *кухня!*..» («Бедные люди»).

<sup>25</sup> Бочаров С. Г. О стиле Гоголя. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стиливого развития нового времени. М., 1976, с. 425.

<sup>26</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, с. 159.

<sup>27</sup> Толстой Л. Н. Полное собр. соч., М., 1953, т. 62, с. 22.

танавливаясь, катится дальше. И, конечно, повествование, состоящее из смеси разномасштабных деталей, переходящее от крупной к мелкой, потом снова к крупной и т. д. — движется медленнее того, которое, как пушкинское, каждой деталью, мотивом постоянно покрывает равное пространство и время.

Твердость, жесткость, «голость» (Л. Толстой) прозы Пушкина, многократно отмечавшиеся, тоже хотелось бы поставить в связь с отдельностью и сущностью сегментов его изображенного мира. От предмета к предмету, от мотива к мотиву нет плавных амортизирующих переходов, которые создавались бы более мелкими событиями и подробностями. Переходы в прозе Пушкина резки и отрывисты, осуществляются сразу.

Думается, что с названными основными принципами связана и признанная объективность пушкинской повествовательной манеры. Нетвердые предметы сентименталистов и романтиков расплываются в растворе авторского чувства, делая его еще насыщеннее; жестко оконеченные и отдельно-самостоятельные предметы авторскую интенцию, напротив, ослабляют. Проза существительных и равномасштабных мотивов не вместила деталь, идущую от субъективности и своеволия повествователя.

13. Проза Пушкина стилистически неоднородна. «Повести Белкина» и «Арап Петра Великого», с одной стороны, и остальные повести, с другой — значительно отличаются между собою словарем, фразеологией и синтаксисом; «Дубровский» отличается от «Капитанской дочки», «Пиковая дама» — от всего остального и т. д.»<sup>28</sup>. Однако ж при всем том сущностно-отдельностный тип художественного видения, реализуясь в равномасштабности и принципе повествовательной равноценности, обнаруживается во всех прозаических пушкинских вещах; данные принципы надстраиваются над частными различиями. Это дает возможность считать их для пушкинской прозы универсальными.

---

<sup>28</sup> Орлов А. С. Язык русских писателей. М.; Л., 1948, с. 58. Подробно различия в «манере рассказа», синтаксисе и словаре каждой из «Повестей Белкина» проанализированы Виноградовым (Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 547—577).

В. М. МАРКОВИЧ



○ мифологическом подтексте  
сна Татьяны

Тема, сформулированная в заглавии, была затронута в статье автора этих строк, опубликованной в предшествующем выпуске «Болдинских чтений»<sup>1</sup>. Но представляется необходимым конкретизировать и расширить некоторые из высказанных соображений. Речь, в частности, шла о том, что мифологическая тенденция, присутствующая в романе «Евгений Онегин», набирает наибольшую силу и серьезность в определенной точке текста. А именно — в сне Татьяны.

Этому способствует ритуальная природа сна. «Вещий» сон изображается как одна из форм святочного гадания<sup>2</sup>, приобретая в глазах героини, автора и читателя характерные значения и функции магического обряда. Тем самым создается ситуация чрезвычайно многозначительная. Для фольклорного сознания магический ритуал был не только формой контакта со сверхъестественными силами. Он, как и всякий обряд, поддерживал связь между отдельным человеком и тем социальным единством, к которому человек принадлежал. Обряд был важной формой связи с предками (даже с тотемическими первопредками в конечном счете, на что вполне определенно указывают некоторые приговорные формулы

---

<sup>1</sup> Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 25—47.

<sup>2</sup> См.: Гречина О. Н. О фольклоризме «Евгения Онегина». — В кн.: Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор. Вып. 18, Л., 1978, с. 32; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 266—267.

святочных гаданий<sup>3</sup>); обряд обеспечивал сохранность исконных традиций, единство и непрерывность национального бытия. Самое обращение к «неведомой и нечистой силе» (составляющее непереносимое условие магических ритуальных действий) скрывало этот же смысл: религиозное сознание народа отождествляло с «нечистой» древние языческие божества и тех же полузабытых мифических первопредков<sup>4</sup>. Обряд в известном смысле возвращал русского человека от настоящего — бытового, по фольклорной ценностной мерке, «профанного» — к трансцендентному «прошлому», к фантастической реальности «первотворения». Говоря иными словами — к реальности мифологической.

Мифология воплощала «абсолютное» прошлое рода, племени, человечества. Это прошлое выступало как «источник всего субстанционального в настоящем» (Е. М. Мелетинский). Все явления текущей жизни возводились к мифическим «прасобытиям», выполнявшим роль священных первообразов повседневных жизненных форм. Однако человек, пребывающий в этой бытовой повседневности, ощущал себя по другую сторону черты, отделяющей «сакральное» от «профанного». Мифологические реальности времен «первотворения» оставались за границей мира, в котором он действительно жил: соединение мифического времени с временем эмпирическим составляло труднейшую задачу для его сознания<sup>5</sup>.

Но в обрядах соотношение этих принципиально различных сфер оказывалось иным. В народном сознании ритуальное действие относилось к бытовой жизни как реальность мистического порядка<sup>6</sup>. Поэтому обряд в своих пределах как бы снижал дистанцию между «сегодняшним» человеческим бытием и мифом. Мифическое возобновлялось «здесь» и «сейчас», только это были «здесь» и «сейчас» сакрального времени обряда и са-

<sup>3</sup> См.: Смирнов В. И. Народные гадания Костромского края. (Очерк и тексты). Кострома, 1927, с. 18.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: Топоров В. Н. От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний). — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 58—59.

<sup>6</sup> См.: Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978, с. 12—13. Применительно к обряду гадания это показывает С. В. Максимов в своей книге «Нечистая, неведомая и крестная сила» (СПб., 1903, с. 326).

крального обрядового действия. В такой момент, по выражению современного исследователя, «профаническая длительность разрывается, время останавливается, и возникает то, что было в «начале» (в начале вещей. — В. М.)<sup>7</sup>. Это означает приобщение единичного человеческого «я» к миру мифических универсалий. Отдельная человеческая жизнь перестает быть отдельной человеческой жизнью и сливается посредством своеобразного «анамнеза» с высшей реальностью первообразов и первоначал.

Ритуальный сон пушкинской героини, в сущности, воссоздает именно такую ситуацию. Легко заметить, разумеется, что она совпадает с главной смысловой установкой романтической баллады. Эта последняя тоже предполагает преодоление эмпирического времени и законов житейской реальности, а иерархия идеального и действительного в балладном мире почти аналогична ритуально-мифической оппозиции сакрального и профанного.

Но древний архетип не поглощен у Пушкина мотивировкой позднейшего происхождения. Связь «чудного» сна с обрядом гадания обозначена так отчетливо, что архаическая основа проступает сквозь все собственно литературные наслоения.

Подобная определенность вряд ли должна нас удивлять: ощущение связи между обрядом и мифом ~~входило~~ входило в культурное сознание эпохи. Конечно, четко расчлененное понимание особой онтологической природы и функций обряда оформилось значительно позже, однако современники Пушкина ~~сознавали~~ сознавали присутствие мифологических реликтов в таких обрядовых формах, как свадьба, гадание, похороны и т. д.<sup>8</sup> Это сознание обеспечивало опорные точки для интуитивного воссоздания первооснов ритуала и мифа, для поисков их глубинных связей и соответствий. Конкретная сфера таких поисков была выбрана точно: уже прояснялась живая преемственность, связавшая гадания с архаичными языческими культами, с первобытным фатализмом и первобытной мистикой. Не менее важным было то, что гадание посредством «вещих» снов сближалось как нечто однород-

---

<sup>7</sup> Топоров В. Н. От космологии к истории, с. 58.

<sup>8</sup> В качестве примера можно указать книгу П. М. Строева «Краткое обозрение мифологии славян российских» (1815).

ное с ясновидением, достигаемым в экстазе<sup>9</sup>. Наконец, включая в себя магические действия, гадание вплотную граничило с колдовством, а его словесные формулы (очень важные, например, в гадании с подблюдными песнями) нередко почти буквально совпадали с заговорами и заклинаниями<sup>10</sup>. В общем, гадание концентрировало в себе те формы ритуальных взаимоотношений человека с миром, которые являлись близкими эквивалентами отношений мифических и приобщали к мифической архаике непосредственно, реально-действенным образом.

Композиция «чудного» сна самим своим строем символизирует это приобщение. Любопытно, что оно оказывается своеобразным процессом, проходящим несколько стадий. Первая часть сна разворачивается как бы сразу в двух проекциях: все основные мотивы связаны с традиционной символикой гаданий (переход через реку — предвестие замужества, медведь — жених или супруг и т. п.), и в то же время все они образуют звенья волшебного-сказочного сюжета, насыщенные его семантикой. В дальнейшем сказочная семантика осложняется ритуальными мотивами и образами совсем иного рода. С того момента, когда Татьяна входит в лесную хижину и видит в ней «шайку» чудовищ, движение сказочного сюжета включает в себя элементы «перевернутого» свадебного обряда, совмещенного по «изнаночной» логике с представлением о похоронах. Связь с обрядовым первоисточком сна (то есть с гаданием) не теряется в новых образах сновидения, она становится лишь более тонкой и глубокой. Именно ситуация ритуального общения с «неведомой и нечистой силой» порождает «вывернутый дьявольский мир», и становится возможным двойное действие свадьбы-похорон<sup>11</sup>. Символические значения совершенно разных в современной жизни обрядов накладываются друг на друга, преображаясь и сливаясь в синтезе, обнаруживающем их глубинные переклички и как бы выводящем к основе ритуала как такового.

Это движение вглубь, к общей первооснове различных фольклорных форм «взрывает» слишком специфичную в своей жанровой отграниченности сказочную струк-

<sup>9</sup> См.: Смирнов В. И. Народные гадания Костромского края, с. 9, 23.

<sup>10</sup> См.: Там же, с. 17.

<sup>11</sup> См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 267—272.



Т так и не успею сложиться  
окопателью,

туру. Последняя полностью разрушается, и притом в самом важном — финальном — своем звене. Традиционный финал волшебной сказки обязательно предполагает счастливый брак героя или героини, их апофеоз и уже ничем не нарушимое благополучие. Сюжет «чудного» сна, напротив, приводит вместо этого на грань какой-то неопределенно широкой, едва ли не всеобъемлющей катастрофы.

Отказ от традиционной концовки волшебного сюжета нередко прокладывает дорогу новым жанровым образованиям. Ведь именно концовка являлась решающим отличием сказки от мифа и поэтому служила «индикатором» волшебного-сказочного жанра<sup>12</sup>. У Пушкина обычная функция разрушительной перемены сохраняется (открыт путь для вторжения стихий «готического» романа), но совмещается с функцией совсем иной, по существу противоположной; разрушение сказочной структуры обнажает древнюю праструктуру, открывает выход к семантике архаического мифа.

Героиня и читатель внезапно оказываются в мире, где человеческий поступок способен стать причиной всемирных катаклизмов. Разумеется, возможность такого восприятия допускается и законами «готического» жанра. Но есть здесь тончайший нероманический оттенок, обусловленный фольклорным колоритом сна и прежде всего резким сгущением трансформированной и углубленной ритуальной символики. Этот оттенок вносит ощущение неподдельной первозданности возникающего смысла, активизируя скрытую в подтексте сказочной и обрядовой семантики семантику мифологическую.

Финал «чудного» сна стягивает несколько мотивов, чьи мифологические значения могли бы символизировать разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил. Особо важен в этом плане финальный переход от света и тепла к мраку и холоду («тьме морозной»), к бесформенности и невнятице, то есть к хаосу и, значит, к небытию. «Страшно тени сгустились», «нестерпимый крик раздался», «хижина шатнулась» — в семантике мифологического сюжета<sup>7</sup> это ясные признаки катастрофически обращенного вспять

<sup>12</sup> См.: Труды отдела древнерусской литературы. Вып. 27. История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972, с. 299.

7 (а к ней непосредственно  
приобщает оппозиции «леса» и «дома»)<sup>73</sup>

космогонического процесса. И столь же ясна в этой системе значений таинственная связь между убийством близкого человека и последовавшим за тем потрясением основ бытия. Это именно мифологическая вселенная с присущими ей магическими зависимостями и мистическими сопричастиями, связующими действия человека и жизнь стихий, всеобщий природный ритм, становление или распад миропорядка. По мере того как прорисовываются очертания этой своеобразнейшей фантастической реальности, появляется (по крайней мере потенциально) возможность придать мифологические значения всем основным элементам сна.

Сплетение черт, неожиданное и парадоксальное в современных литературно-философских измерениях, оказывается вполне обычным, если вспомнить о законах мифа. Таковую метаморфозу сразу же претерпит, например, возникший в сновидении образ Онегина. Ассоциативно объединяя в одном лице Фауста и Ваньку Каина, он тем самым связывает собой и две генетические линии, восходящие к архетипам культурного героя (с ним отчетливо хотя и опосредованно соотносится фигура легендарного чернокнижника) и трикстера, мифологического плута-озорника, предшествовавшего (через посредство героев бытовой сказки) позднейшим фольклорным разбойникам и злодеям. По сути дела, здесь возобновляется сочетание, некогда типичное для многих мифологических циклов, где фигурировали персонажи, объединявшие культурного героя и трикстера.

Такое сочетание сложилось уже в пору серьезной перестройки древнейших мифологических схем. Фигура трикстера, «низкого» двойника культурного героя, оформлялась по мере того, как в мифологическом фольклоре осознавалась противоположность «хитрости и разума, обмана и благородной прямоты», возвышенного спиритуализма и низменных инстинктов, пафоса сознательного служения родоплеменным интересам и эгоистической асоциальности<sup>13</sup>. Объединение носителей этих уже разграниченных и противопоставленных качеств создавало фигуру явно амбивалентную. Благодетель человеческого рода, создатель важнейших ценностей цивилизации, творец организованного миропорядка «являет

---

<sup>13</sup> См.: Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 178.

ся одновременно... озорником, непрерывно вносящим хаос в ту организацию, которую он сам же и создал, нарушающим табу, обманывающим или убивающим другие существа»<sup>14</sup>.

Мифологическое сознание не подвергало суду персонажей такого рода. Они оказывались вне человеческих критериев, как существа божественные или полубожественные (демонические в древнейшем смысле этого слова). Человек с ужасом и восхищением следил за необузданной игрой воплотившейся в них «свободной стихии», то гибельной и опасной, то притягательной и несущей благо, всегда загадочной и всегда исполненной обаяния. Он взирал издали на этот мир неограниченных возможностей и неограниченной свободы и обожествлял этот мир и его фантастических обитателей, но себя от этого мира все-таки отделял и свою жизнь строил на других основаниях.

Такой была традиционная позиция мифологического субъекта. Но разве не сходна с ней проявившаяся в «чудном» сне двойственность чувства Татьяны к Онегину? В ореоле мифологической семантики ее колебания между «ангелом-хранителем» и «коварным искусителем» и, главное, невозможность как-то различить их в духовном облике Онегина — вообще вся эта смесь восторженного преклонения, влечения и страха — могут приобрести дополнительно глубокий и древний смысл.

Впрочем, не будем забывать о том, что в «чудном» сне Татьяне отведена двойная роль. Она не только «субъект», но и «действующее лицо» собственного видения. И как участница воображаемых событий она сопоставима с персонажами мифологических быличек, древних рассказов, явившихся одной из зачаточных форм волшебной сказки (сон и в этом плане как бы намечает движение вглубь, к истокам, к первооснове). Иерархический ранг быличек был ниже иерархического ранга классических мифов. Действие этих рассказов происходило уже во времена прочно установившегося миропорядка, а их персонаж уже не творец и не озорник-разрушитель, а лишенный «демонических качеств» «один человек», то есть любой человек, безвестный и часто безымянный<sup>15</sup>. Но этого недемонического персо-

<sup>14</sup> Мелетинский Е. М. Указ. соч., с. 179.

<sup>15</sup> См.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 11—13.

нажа непременно ожидала встреча с демоническими силами (с духами или чудовищами) и самые тесные отношения с ними, включавшие порой любовную связь или чудесный брак. В этих отношениях человек отстаивал и сохранял себя, опираясь на магическую силу обряда, твердое соблюдение запретов и норм и, наконец, на собственно человеческие добродетели, обретенные в тяжелых испытаниях. Все это помогало ему уцелеть, иногда восторжествовать и в любом случае выйти из испытаний с честью.

Татьяна же лишена «счастливого» финала пережитых испытаний. Не завершена в ее сне и сама линия этих испытаний, обрываемая в кульминационной точке. Но при всем том фабула сновидения в своей конструктивной основе перекликается и с архетипом мифических встреч, ставящих человека лицом к лицу с демонской силой, влекущих за собой их общение, которое означает в то же время их явное или скрытое противостояние. В конце концов драматическое напряжение в мире сна создается именно ситуацией такой встречи и той диалектикой общения-противостояния, которая определяет отношения двух миров и в сюжетах быличек.

Подводя первоначальный итог, можно утверждать, что в сне Татьяны мифологизация получает прежде всего иное направление — не то, что в мифологических аллюзиях, возникающих за его пределами. Здесь нет таких (даже подспудных) парафраз или реминисценций, которые связывали бы пушкинские образы и пушкинский сюжет с какими-то конкретными сюжетами и образами древних мифологий. Воссоздаются скорее некие обобщенные архетипы мифологического мироощущения. Восстанавливается то, что можно бы назвать «темной памятью» мифа — его особая, во многом иррациональная смысловая энергия, самый дух мифологических форм и представлений.

Мифологический подтекст «чудного» сна удерживает в центре внимания отдельную человеческую судьбу, но воссоединяет такой взгляд на вещи со вселенским масштабом мифа, с мифической сосредоточенностью на главнейших тайнах существования, наконец, с тем, что превращает мифического героя в олицетворение рода, племени, человечества. Единичное сознание и отдельная судьба погружаются в атмосферу, проникнутую мифическим чувством единства всего бытия, и вновь — уже по-

иному и на другой ступени их понимания — обретают свой первозданный, коллективный и космический смысл.

Мифологический подтекст подобно подтексту символическому углубляет образные характеристики героя и героини также и за пределами «чудного» сна. Проекция мифологической семантики, пересекаясь с проекциями символических смыслов, сообщают, например, дополнительную глубину нравственной позиции Татьяны. В частности, ее непоколебимая верность супружеским обетам, вызывавшая и вызывающая столько противоречивых толков, поскольку ее пытаются оценить на уровне морально-психологическом, способна обрести совершенно бесспорное значение, если связать ее с мифологическими мотивировками. Для мифологического сознания соблюдение запретов, обычаев, норм исполнено высшего смысла — это гарантия социальной и природной гармонии, целостности мира, вселенского равновесия. Нарушение традиционной нормы ставит под угрозу миропорядок, ведет к разъединению исконно связанных космических элементов, освобождает разрушительную энергию хаоса. В этой системе представлений поступок Татьяны («Ноя другому отдана; Я буду век ему верна») получает особую значительность. Перед нами то решение универсальной задачи (ответ на основной вопрос существования), от которого в древнейших мифологических сюжетах (и в славянских между прочими) зависят гибель или спасение мира<sup>16</sup>.

Возможность такого прочтения финальной ситуации романа очень далека от поверхности текста. Далека она и от наивного «буквализма» собственно мифологического мышления. Но как некая «валентность» она представляется вполне реальной, если учесть соотношенность развязки (то есть «отповеди» Татьяны) с кульминационными точками сюжета (с «вещим» сном и с убийством Ленского), если принять во внимание весь круг мифологических ассоциаций, вводящих в роман мотивы разгула демонских сил и вызываемой катастрофы, и, наконец, если почувствовать живую связь мироощущения героини

---

<sup>16</sup> См.: Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и арханские схемы мифологического мышления. — В кн: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с 91—92

с укоренившейся в народном сознании эсхатологической традицией.

Подобные дополнительные значения в «Онегине» почти всегда малозаметны и даже проблематичны — это не позволяет им и в глубинной перспективе как-то «замкнуть» образ, а самому образу — получить однозначный смысл. К тому же в тексте все они отчасти сливаются с другими значениями и мотивировками, как правило, почти совпадая с ними (вспомним совпадение «ритуальной» и «балладной» мотивировок, прокладывающих путь откровениям «чудного» сна, или совмещение «готической» и мифологической семантики в его концовке). Но слияние это все-таки неполное: всякий раз есть оттенок, позволяющий отличить их друг от друга (а потому и обязывающий выделить каждое из них в анализе). Особое качество всех таких дифференцирующих оттенков как раз и дает право говорить о присутствии мифологического подтекста.

Вряд ли можно установить, какова степень сознательности и преднамеренности в этой поэтической «реконструкции» мифологических архетипов. Трудно решить, какова тут доля совпадений, не зависящих от воли художника, возникающих просто в силу того, что едва ли не все позднейшие формы искусства как-то связаны (через множество посредствующих звеньев) с его мифической первоосновой. Поэтому самое слово «реконструкция» требует в данном случае оговорок, подчеркивающих определенную условность его употребления. Но подчеркивая эту условность, мы вправе сказать, что объективно «реконструкция» в «Онегине» состоялась и есть основание считать форму ее осуществления, а еще больше полученный результат, глубоко своеобразными и исторически плодотворными.

Мифологический подтекст романа в стихах точнее было бы называть мифопоэтическим, поскольку он несет в себе признаки художественного мифологизма нового времени. Читатель обнаружит здесь, например, сближение разных мифологических традиций, близкое соседство или даже пересечение значений и структурных тенденций, восходящих к разным жанрам мифологического фольклора или мифологизированной литературы. Можно заметить и проблески индивидуального мифологизирования в сцеплении и преобразовании этих элементов.

Наиболее ощутимо всё это в «эпицентре», то есть

именно в «чудном» сне, где античные ассоциации, включающие «лесную» Татьяну в круг мифологических представлений о единстве природы, трансформируясь почти до неузнаваемости, сплетаются с «русскими», сказочно-мифологическими и ритуально-мифологическими оборотами образа. Столь же ощутимо здесь стремление создать с их помощью особую атмосферу, призванную выразить сверхэмпирическую истину. Словом, есть основание говорить об известном приближении Пушкина к принципам романтического мифологизма, утверждавшимся в ту пору в России и на Западе<sup>17</sup>.

Однако есть и очень существенные различия, наглядно отделяющие мифопоэтическое мышление Пушкина от романтического отношения к мифу.

Немецкие романтики (чьи эстетические принципы были Пушкину во многом чужды) ставили, как известно, задачу создания новой мифологии, способной воплотить в себе романтический идеал искусства. Отсюда следовало многое — и подчеркнуто свободное обращение с традиционными мифологиями (граничившее порой с откровенно произвольной их интерпретацией), и причудливое смешение различных мифологических традиций (допускающее, например, синтез языческой мифологии с евангельскими темами и образами), и, наконец, опыты собственного мифотворчества (иногда абсолютно нетрадиционного). Характерно, что все это получало в произведениях романтиков осязаемую сюжетную реализацию: мифологическое начало воплощалось здесь в форме вставных рассказов-мифов (обычно уже не заимствованных, а сочиненных) либо в мифологических персонажах, которые вводились в сюжет и порой претерпевали в нем различные превращения, оправданные законами романтической фантастики. Формы подобного мифологизирования были довольно многообразными, но самый принцип осязаемого воплощения мифологических начал действовал очень широко (и даже за пределами иенской школы); сближая Гельдерлина, Клейста, Новалиса с такими значительно более близкими Пушкину художниками, как Гете или Байрон.

Пушкин 1820-х годов, в общем, далек от «вольностей» в обращении с традиционными мифологическими

---

<sup>17</sup> Характеристику мифологизма романтиков см., например, в работе Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (М., 1976, с. 284—291).

образами и сюжетами. Правда, для русского поэта, как и для немецких романтиков, привлекателен и очень убедителем гетевский «Фауст» — «самый близкий пример мифа, восстановленного в своих правах и по возникновению своему и по содержанию принадлежащего новому времени»<sup>18</sup>. Но в мистерии Гете свобода мифотворчества оправдывалась не только поэтической природой заново созданного титанического образа, а в значительной степени также и тем, что в самой национальной мифологической традиции<sup>19</sup> фигура доктора Фауста была величиной «переменной». Многообразие вариантов допускало, как нечто вполне законное, появление еще одного. Может быть, именно поэтому мифологизм Гете не вызывал у Пушкина какого-либо эстетического отталкивания, но даже, напротив, послужил стимулом для его собственного мифотворчества на том же материале.

Иначе обстояло дело с античными мифами. Их основные сюжеты и образы были закреплены и канонизированы литературной традицией. И нетрудно заметить, что в этой области Пушкин, как правило, не допускал «изысков» слишком смелых. В его поэзии и до и в пору работы над «Онегиным» очень редки примеры ломки традиционных мифических схем<sup>20</sup>. На фоне мифопоэтических опытов его западноевропейских современников мифологизм пушкинской лирики может даже показаться несколько «архаичным».

«Евгений Онегин» не укладывался в рамки этого соотношения. Сферой мифологизирования здесь стала область дополнительных значений, смысловых оттенков, ассоциаций, подразумеваемых уподоблений и параллелей. И сразу же обнаружилась возможность свободного, творческого контакта с поэтикой мифа, с миром мифологических представлений. Как мы убедились, именно основы мифологического мышления, а не какие-то определенные сюжеты или персонажи ~~вос~~ воссоздаются автором «Онегина» в моменты подобного контакта. Впрочем, и конкретные аллюзии (вроде уподобления Онегина Нарциссу, а Татьяны — нимфе Эхо) смещены в область тех же дополнительных смыслов и представляют собой не отождествления, а всего лишь ассоциации. Они скорее

<sup>18</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 61.

<sup>19</sup> Романтики считали фигуру Фауста мифологической.

<sup>20</sup> См. об этом: Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина. — В кн.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 5—6.



стимулируют мифологизацию, чем воплощают ее. Словом, в мире «Онегина» (и в мире «чудного» сна прежде всего) Пушкин обрел простор, необходимый ему для того, чтобы на свой лад установить нетрадиционные отношения с мифом, отвечающие духу эпохи и его собственным потребностям. Эти отношения позволяли быть свободным и проявлять творческую смелость, не ломая уже сложившегося, не связывая произвольно того, что уходило корнями в разные пласты человеческой культуры. И в конечном счете — соединить дух неискаженной архаики с новаторским преобразованием форм и содержания современной поэзии, то есть осуществить идеальную цель романтиков, но осуществить ее по-другому — созданием своеобразнейшей формы «имплицитного» мифологизма, чья плодотворность не раз обнаружилась потом в процессе развития русской реалистической литературы.



## Идиллические мотивы в «Евгении Онегине»

Значительная сложность изучения жанра «Евгения Онегина» — отсутствие традиции, с которой он может быть соотнесен. Вернее, он соотносится со многими традициями, каждая из которых не определяет всей его структуры. Мало сказать, что «Евгений Онегин» жанрово многопланов. Роман в стихах не сплав, не синтез, а диалог многих жанров, каждый из которых дан объектно, как готовый, сложившийся смысл, уже известный читателю, претендующий, в пику соперникам, осмыслить в своем контексте весь романский мир, как это и положено жанру по его природе, и никогда не выполняющий этого обещания. По-видимому, исследование жанровой природы «Евгения Онегина» требует на определенном этапе расчленения жанрового диалога, с тем чтобы уяснить отдельные его «реплики». Задача настоящей статьи — показать присутствие в этом диалоге идиллии и попытаться осмыслить ее место.

Понятие идиллического хронотопа разработано М. М. Бахтиным в работе «Формы времени и хронотопа в романе»<sup>1</sup>. Напомним наиболее существенное: «Органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране... родным полям, реке и лесу, к родному дому ...где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки... Единство места жизни поколе-

---

<sup>1</sup> См. в кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худ. лит., 1975. Под хронотопом понимается «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом». — Там же, с. 235.

ний ослабляет и смягчает временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни ...сближает и сливает колыбель и могилу, детство и старость... Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни.

...Третья особенность идиллии... сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и человеческой жизни»<sup>2</sup>.

Хронотоп еще не жанр. Чтобы породить жанр, он должен быть оплодотворен стилем — моделью определенного сознания с его подходами к миру, оценками, углом зрения. Поэтому хронотоп устойчивее жанра и в смысле долговечности, и в смысле независимости от меняющихся оценок и точек зрения. Вместе с тем хронотоп не существует в чистом виде, вне конкретных жанров, реализующих его в конкретных художественных мирах. Узнавая жанр, читатель соотносит его с тем типом художественного освоения мира во времени и пространстве, которым определяется данный хронотоп.

К читателю пушкинской поры идиллический хронотоп пришел в множестве жанров. Это антологическая идиллия (в основном пастораль), кладбищенская элегия («Сельское кладбище» Жуковского), горацанская «идиллия поэта» («Мои пенаты» Батюшкова), отчасти романтическая поэма (идилличность «дикого» племени — «Цыганы», «Эда»), наконец, несколько разновидностей романа, особенно просветительский и сентиментальный роман. Поэтому, отмечая черты идиллического хронотопа, мы будем останавливать внимание и на элементах, которые не хронотопичны сами по себе, но сигнализируют об одном из идиллических жанров (например, стиль сентиментальной повести конца XVIII в.).

---

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 374—375.

В «Евгении Онегине» представлены почти все названные выше признаки идиллического хронотопа: ограниченность «усадебного» пространства, цикличность времени, любовь, брак, смерть, еда и питье, соседство поколений, связь человеческой и природной жизни и т. д. Идиллического же происхождения оппозиция «деревня—город», проходящая через весь роман, ряд сюжетных ситуаций и авторских отступлений. Правда, это множество идиллических проявлений не составляет единой и цельной картины — прежде всего потому, что жанровое их происхождение различно. Зато в большинстве своем они тяготеют к тому или иному персонажу романа, создавая вокруг него некую ауру одного из идиллических жанров. Рассмотрим эту связь персонажей (в том числе Автора) с идиллией. Начнем с более очевидного.

**Мир Лариных.** Его патриархальный характер анализирует О. Н. Гречина в статье «О фольклоризме «Евгения Онегина»<sup>3</sup>. Исследовательница не пользуется понятием «идиллия», но отмеченные ею черты ларинского мира — почти всегда идиллические инварианты: целостность и неизменность жизни, фамилии и имена в связи с едой, очагом, временами года; ларинское хозяйство натурального типа, зависимость от урожая, роль эпитетов «простой» и «верный». Убедителен вывод: «Патриархальный быт Лариных отражен Пушкиным в соответствии с представлениями его эпохи об идеальной патриархальной жизни русских»<sup>4</sup>. Такое представление, добавим, всегда связано с идиллической литературой: в реальности «идеально патриархального» не бывает<sup>5</sup>.

Вся жизнь Лариных ограничена пространством усадьбы; только в 7-й главе — выезд и как следствие

---

<sup>3</sup> См. в кн.: Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор. Л., Наука, 1978, т. 18.

<sup>4</sup> Там же, с. 25.

<sup>5</sup> «Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства. ...Тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь законченного. Я говорю как человек спокойный и ищущий спокойствия. ...Важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый. ...Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — миф». — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., Наука, 1975, т. 13, с. 453—454.

выезда — конец ларинского мира. Все здесь происходит изо дня в день, из года в год: «Она езжала по работам, Солила на зиму грибы... Ходила в баню по субботам...»; «Под вечер иногда сходилась...»; «Там ужин, там и спать пора...»; «Два раза в год они говели...» и т. п. (2, XXXII—XXXV)<sup>6</sup>. Изображаются Ларины всегда в одной и той же позиции: за столом, в кругу соседей — это тоже цикличность времени.

Другая временная характеристика идиллии — патриархальность: идиллический мирок обращен к прошлому ( в антологическом варианте — к золотому веку), живет «в прошедшем веке запоздалый». Кроме того, по отношению к моменту рассказывания он, как правило, в прошлом («Все это ныне обветшало, Не знаю право почему...»). Отсюда характерный для идиллической традиции мотив возвращения к руинам былой идиллии (ср. воспоминания Онегина и Татьяны в 8-й главе). И наконец, концепция идиллического времени заключена в самих реалиях ларинского мира, ею проникнуты соседства еды и смерти, молодости и старости, любви и природы.

Центр ларинского мира — стол, за которым собирается семья. С ним всегда связаны появления Лариных на страницах романа: 2-я глава — ужин с соседями, перечисление любимых блюд; 3-я — прием Онегина с Ленским («Обряд известный угощенья...» — 3, III), второй их визит — «на столе блистая Шипел вечерний самовар...» (3, XXXVII); глава 5-я — у Лариных пир; в 7-й — Ларина с соседом — где ж, как не за столом, Татьяну «ждут...давно»? («Желудок—верный наш брегет»). В седьмой же главе в списке scarba, который везут в Москву, больше половины — провизия и посуда; Ларины пытаются увезти с собой свой мирок.

Характерны соседства еды и детей (мальчик со сливками; дважды отмечено, что чай разливают младшая — Ольга — 2, XXXIV; 3, XXXVII), еды и времени («час Определять обедом, чаем И ужином...» — 5, XXXVI), еды и смерти («умер в час перед обедом» — 2, XXXVI; образ поколений, которые «на жизненных браздах» «восходят, зреют и падут» — 2, XXXVIII).

Смерть здесь лишена трагичности, благостна и едва

---

<sup>6</sup> «Евгений Онегин» цитируется по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937, т. 6; с указанием арабской цифрой главы, римской — строфы.

ли не долгожданна: «И отворились наконец Перед супругом двери гроба...» (2, XXXVI), смерть внезапная и легкая («в час перед обедом» — значит, распорядок дня не нарушен болезнью), на руках верной жены и детей. Смерть в идиллии дается в соседстве с детьми, молодежью, новой жизнью: Ленский посещает могилу Ларина и могилу родителей (2, XXXVII—XXXVIII); вблизи могилы Ленского «пахарь любит отдыхать, И жницы в волны погружать Приходят звонкие кувшины» (6, XL); Татьяна жаждет прийти на могилу няни (8, XLVI); Онегин едет в деревню, чтоб хоронить дядю; Ленский, не будь убит, «Скончался б посреди детей...» (6, XXXVIII).

В сходном значении выступает соседство поколений:

...и на скамейке  
Пред героиней молодой,  
С платком на голове седой,  
Старушку в длинной телогрейке...  
(3, XX)

«Он на руках меня держал.  
Как часто в детстве я играл  
Его Очаковской медалью!..»  
(2, XXXVII)

и особенно старшие, умиленно взирающие на младших: «И детям прочили венцы Друзья соседы, их отцы» (2, XXI). Для усиления этого эффекта может быть изрядно преувеличен возраст: «Ларина проста, Но очень милая старушка» (3, IV); «Старушке Ленской отвечал» (3, XXXVI); «Старушка, с дочерью прощаясь, Казалось, чуть жива была» (7, XII); «Старушка очень полюбила Совет разумный» (7, XXVII); «Старушки с плачем обнялись» (7, XXXIX); «Старушка молвила кряхтя» (7, XXV) — Лариной, очевидно, не больше сорока, но канон требует, чтобы вдовица, мать юной героини, была стара<sup>7</sup>.

«Идиллический труд» представлен лишь эпизодически, на заднем плане: дева за пряжей, рожок пастуха (4, XLI), «торжество» крестьянина по первому снегу

<sup>7</sup> Ср.: «Добродетельная вдова с прекрасною и невинною Розою, дочь свою, жила в этой хижине. ...Дойдет ли до кого какое дело, тот приходил к престарелой Добролюбе (так она прозывалась) требовать ее совета». — Львов П. Ю. Роза и Любим. — В кн.: Русская сентиментальная повесть. М., изд. МГУ, 1979, с. 35. Ср. также «Бедную Лизу», «Уединенный домик на Васильевском» и др.

(5, II; оба эпизода связаны с картинами времен года), сцена сбора ягод (3, XXXIX), уже упоминавшиеся жницы и пастух у могилы Ленского и т. п. Замена производительного труда в ларинском мире — патриархальное хозяйство, еще не оторвавшееся от продукта труда и земли, от времени года: «Она езжала по работам, Солила на зиму грибы...» (2, XXXII), «Их разговор благо-разумный О сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне...» (2, XI), «вечный разговор Про дождь, про лен, про скотный двор...» (3, I).

Идиллична «заботливая прислуга», сожалеющая о «простом и добром барине»<sup>8</sup>, поющая «по наказу» за сбором ягод, гадающая вместе с барышней на святках, и т. п. Особенно это относится к няне, «носителнице народной мудрости и идиллической локальности»<sup>9</sup>.

В ларинский мирок входит «соседей добрая семья, Нецеремонные друзья» (эпитеты здесь явно ларинские<sup>10</sup>). Именно соседом оплакан Ларин, причем для понимания точки зрения идиллии важно подчеркнуть, что оплакан «чистосердечней чем иной», то есть горожанин<sup>11</sup>; соседом дан «совет разумный и благой» ехать в Москву, вся жизнь Лариных течет на глазах и под голоса соседей. Темы их разговоров, кроме еды, похорон и хозяйства, — брак (но не любовь в романтическом смысле): «Ленской Везде был принят как жених; Таков обычай деревенской» (2, XII), «детям прочили венцы Друзья соседы, их отцы» (2, XXI), «Все стали толковать украдкой... Татьяне прочить жениха» (3, VI) и т. д.

Сюда же относится описание жизни дяди<sup>12</sup>, возможно по-соседски знавшего с Лариными, как и старики Ленские, и сниженный вариант несостоявшейся жизни Ленского:

Расстался б с музами, женился,  
В деревне счастлив и рогат  
Носил бы стеганный халат,

<sup>8</sup> О принадлежности этих слов голосу крестьянина пишет Ю. М. Лотман. — В его кн.: Структура художественного текста. М., Искусство, 1970, с. 332.

<sup>9</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 384.

<sup>10</sup> Ср. отношение к соседям Ленского («Бежал он их беседы шумной...» — 2, XI) и особенно Онегина: «Но куча будет там народу И всякого такого сброду...» (4, XLIX).

<sup>11</sup> Ср. в зоне голоса Онегина: «К покойнику со всех сторон Съезжались недруги и друзья, Охотники до похорон» (1, LIII).

<sup>12</sup> Дано в зоне голоса Онегина, поэтому с насмешливо-отрицательным оттенком: «В окно смотрел и мух давил» (2, III).

Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел.  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.  
(6, XXXVIII)

Сходство с жизнью Ларина и дяди Онегина очевидно. Интересен «мотив халата» как знака семейного покоя и благополучия: Ларин «в халате ел и пил; Покойно жизнь его катилась...» (2, XXXIV); переход его жены от полусветского снобизма к добропорядочной сельской жизни знаменуется обновлением шлафора и чепца.

**Ленский.** Не раз отмечалось (М. М. Бахтиным, Ю. Н. Тыняновым, Ю. М. Лотманом и др.), что «партию Ленского» ведут два голоса: связанный с его собственной художественной системой и контрастно приземленный, принадлежащий Онегину и отчасти Автору. Для нашей темы существенно, что оба варианта изображения Ленского связаны с идиллическим хронотопом. Литературный — через кладбищенскую элегию, сентиментальный роман в духе «Вертера» и пр., сниженный как пародия на ларинский мир.

В зоне голоса Ленского:

Он был свидетель умиленный  
Ее младенческих забав;  
В тени хранительной дубравы  
Он разделял ее забавы...  
...Он рощи полюбил густые,  
Уединенье, тишину,  
И Ночь, и Звезды, и Луну...  
(2, XXI—XXII)

«Он на руках меня держал...  
...Он Ольгу прочил за меня,  
Он говорил: дождусь ли дня?..»  
...И там же надписью печальной  
Отца и матери, в слезах,  
Почтил он прах патриархальный...  
(2, XXXVII—XXXVIII)

Посещение Ленским кладбища, заметим кстати, провоцирует Автора на отступление о смерти и смене поколений, близкое голосу Ленского:

Увы! На жизнейных браздах  
Мгновенной жатвой поколенья,  
По тайной воле провиденья,  
Восходят, зреют и падут;



Другие им вослед идут...

(2, XXXVIII)

#### РАЗГОВОР ОНЕГИНА И ЛЕНСКОГО О ЛАРИНЫХ:

— Я модный свет ваш ненавижу;

Милее мне домашний круг,

Где я могу... — «Опять эклога!»

(3, II)

В традиции любовной идиллии построены строфы XXV—XXVII главы 4 («Час от часу плененный боле...»), а также мечты Ленского о семейной жизни (4, L). Из набора идиллических штампов взяты слова его элегии: «Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход!» (6, XXI). Дважды в связи с его смертью возникает кладбищенская элегия (6, XL—XLII; 7, V—VII) — «трогательный памятник нежности для сладкой скорби друзей меланхолии», как сказал бы кн. Шаликов. Характерен мотив возвращения (здесь — Автора и читателя) на могилу героя и вообще на пепелище идиллии.

В «прозаизированном» портрете «Ленский, как уже говорилось, сближен с «деревенскими Триамами» — Лариным и дядей Онегина. Приведем только посвященную ему реплику Автора в «микродиспуте» о семейной жизни (4, L): за суждением, близким напыщенному слогу Ленского («И тайна брачныя постели И сладостной любви венок»), и скептическим высказыванием «врагов Гимена», то есть Онегина и Автора («Зевоты хладная чреда»), следует:

Мой бедный Ленской, сердцем он  
Для оной жизни был рожден, —

а именно для «утомительных картин... во вкусе Лафонтена» (примеч. 26 гласит: «Август Лафонтен, автор множества семейственных романов).

**Онегин.** Проявления характера Онегина, его поступки и слова не сводятся в единую систему, не мотивируют друг друга<sup>13</sup>. Есть, однако, черта его сознания, последовательно проявляющаяся в романе. Это его отвращение ко всему, что связано с литературной условностью, привнесенной в поведение, и в известной мере к условностям в поведении вообще («Все да да нет; не скажет да-с Иль нет-с...». — *Курсив Пушкина*). Его суждения и поведение подчеркнута прозаичны, он не принимает мо-

<sup>13</sup> «Дискретности» пушкинского героя был посвящен доклад А. П. Чудакова на IX Болдинских чтениях в 1979 г.

делей литературного поведения, и прежде всего моделей идиллического характера — вероятно, их литературность ощущается им особенно остро (ср. противопоставление Феокрита<sup>14</sup> Адаму Смиуту).

Уже первое появление Онегина — его брюзжание по поводу предстоящей встречи с дядей — противостоит традиции семейного романа: оплакивание старшего члена семьи младшим (что охотно делает во 2-й главе Ленский). Съехавшиеся «к покойнику» соседи на его языке — «охотники до похорон». И далее он последовательный враг всего идиллического и сентиментального.

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

(1, LIV)

Ср. описание поместья с авторской позиции («Деревня, где скучал Евгений, Была прелестный уголок» — 2, I) и точку зрения героя: «Да впрочем, другу моему В том нужды было очень мало...» (2, II). О сельском жителе Автор: «Там друг невинных наслаждений...»; Онегин: «В окно смотрел и мух давил». Ср. также бегство Онегина от «нецеремонных друзей» — соседей.

При всем том модели сознания, связанные с идиллическим хронотопом, ему хорошо знакомы, так что отказ от них — вполне осознанный акт<sup>15</sup>. Вот его априорное (очень точное) суждение о Лариных:

«Отселе вижу, что такое:  
Во-первых (слушай, прав ли я?),  
Простая, русская семья,  
К гостям усердие большое,  
Варенье, вечный разговор  
Про дождь, про лен, про скотный двор...»

(3, I)

Все это он читал. Поэтому точно расставляет акценты: простота, национальность (в значении партиархаль-

<sup>14</sup> В черновиках также Вергилия, Тибулла, Биона — все идиллическая классика. — См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937, т. 6, с. 220.

<sup>15</sup> Ср.: «А приторной Памелы взор Мне надоел и в Рича <рдсене>», — Там же, с. 575.

ности), еда, хозяйство — все идиллические инварианты. На возражения Ленского («Милее мне домашний круг...»): «Опять эклога! Да полно, милый, ради бога», — Онегин тотчас узнает его идиллический стиль.

Идиллические представления присутствуют в сознании Онегина как чисто объектные и чужие. Он намечает уже освоенную литературой картину и тут же переводит ее на язык «низкой прозы»:

«Когда бы жизнь домашним кругом  
Я ограничить захотел;  
Когда б мне быть отцом, супругом  
Приятный жребий повелел;  
Когда б семейственной картиной  
Пленился я хоть миг единый...»

«Что может быть на свете хуже  
Семьи, где бедная жена  
Грустит о недостойном муже  
И днем и вечером одна;  
Где скучный муж, ей цену зная  
(судьбу однако ж проклиная),  
Всегда нахмурен, молчалив...»  
(4, XIII, XV)

Здесь хорошо видно, что Онегин не столько отказывается от «домашнего круга», сколько противопоставляет условной «семейственной картине» свое понимание безусловной реальности; здесь не два равно возможных варианта семейной жизни, а две точки зрения на брак. То же делает в конце 4-й главы Автор, объединяя себя с Онегиным, по отношению к брачным мечтам Ленского («сладостной любви венки» — и «ряд утомительных картин»).

Неприятие идиллии не мешает Онегину вести в деревне образ жизни, вполне соответствующий идиллическим представлениям<sup>16</sup>.

Прогулки, чтение, сон глубокой,  
Лесная тень, журчанье струй,  
Порой белянки черноокой  
Младой и свежий поцалуй,  
Узде послушный конь ретивый,  
Обед довольно прихотливый,  
Бутылка светлого вина,

---

<sup>16</sup> Ср. в «Романе в письмах»: «...Я похожа на героиню только тем, что живу в глухой деревне и разливаю чай как Кларисса Гарлов». — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1938, т. 8, с. 47.

Уединенье, тишина:  
Вот жизнь Онегина святая;  
И нечувствительно он ей  
Предался...

(4, XXXVIII)

«Нечувствительно» — то есть понимание этой жизни в соответствии с литературной традицией доступно Автору и читателю, но не самому герою.

Идиллический хронотоп чужд Онегину: он не узнает в нем *родного* мира (это важнейшая характеристика идиллии), идиллическое время не существует для него ни своей продуктивной стороной (неприятие брака, отсутствие производительного труда или его эквивалента в хозяйственной деятельности), ни своей обращенностью к прошлому («Он рыться не имел охоты В хронологической пыли...»). По Бахтину, идиллия не знает быта — основные реалии идиллического хронотопа суть не низкие, а высочайшие моменты жизни; в идиллических жанрах они имеют важное иносказательное значение: за ними стоит «единство жизни поколений (вообще жизни людей)»<sup>17</sup> в родном мирке дома, усадьбы и т. п. Онегин этого видеть не желает: он смотрит на идиллическое существование именно как на быт (либо как на чисто умозрительную выдумку, когда речь идет об идиллической ориентации собеседника), причем быт понимается в романтической традиции — как средоточие тупой бездуховности.

Метаморфоза, происходящая с Онегиным в 8-й главе, ведет к глубокой переоценке ценностей, и немалое место в ней занимает восстановление в правах идиллического мира:

Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то он  
Был совершенно углублен.  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем несвязанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья...  
(8, XXXVI)

Онегин осваивает мир Татьяны (ср. «...верила преданьям Простонародной старины...» и т. д.). Меняется и его от-

---

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 374.

ношение ко времени: появилась ориентация на «сердечную старину»<sup>18</sup>. Далее в сознании героя возникает выношенная идиллией XVIII века оппозиция «город — деревня»:

То видит он врагов забвенных,  
Клеветников и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных,  
То сельский дом...

(8, XXXVII)

С этой новой позиции ему кажется, что деревню он покинул поневоле: «Ото всего, что сердцу мило, Тогда я сердце оторвал» (8, Письмо) — пересечение границы идиллического мира и вызвало катастрофу, как водится в идиллическом сюжете. Здесь, кстати, с Онегиным солидарна Татьяна, для которой несчастье также началось с отъезда.

**Татьяна.** «Книжность» ее сознания—едва ли не первое, что сообщает о ней Автор, и вплоть до конца 7-й главы эта характеристика остается в силе. «Татьяна конструирует свою личность в соответствии с усвоенной ею системой выражения, «...себе присвоя Чужой восторг, чужую грусть»<sup>19</sup>, и эта система — насыщенный идиллическими мотивами и идеями сентиментально-просветительский роман.

«Воображаясь героиней Своих возлюбленных творцов», Татьяна в том же духе строит образы окружающих, прежде всего Онегина. Самая любовь к нему случайна («Душа ждала... кого-нибудь») и вычитана из романа:

Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон...  
...В одном Онегине слились.

(3, IX)

---

<sup>18</sup> Анализируя список книг, которые читает в это время Онегин, Ю. М. Лотман отмечает их *несовременность*. — См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., Просвещение, 1980, с. 363.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина». — Ученые записки ТГУ. Вып. 184. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1966, с. 13.

В духе того же романа строит она противопоставление города и деревни («Меняю милый, тихий свет На шум блистательных сует...» — 7, XXVIII) и событийные прогнозы<sup>20</sup>.

Вымысленность («вычитанность») мира Татьяны, его несоответствие реальности Автор неизменно подчеркивает: «обманы И Ричардсона и Руссо», «обольстительный обман», «Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно был не Грандисон» и т. п. Однако он тщательно оберегает Татьяну от пародийного осмысления (сохраняя при этом почву для *возможной* пародии) и почти всерьез наделяет чертами идиллической героини, собственно делая ее героиней любимого ею романа. А. Тархов замечает, что «о Татьяне можно сказать буквально те же слова, что и об Ольге: любой роман возьмите — и найдете там «Татьянин тип» героини»<sup>21</sup>. «Любой роман» здесь — именно сентиментальный роман: ниже исследователь, ссылаясь на наблюдения В. Сиповского, показывает связь «Евгения Онегина» с «Розой» Н. Эмина.

Характеристики, делающие Татьяну идиллической героиней (уже не для себя, а для читателя), весьма многочисленны. Здесь и ее патриархальная близость с дворовыми людьми, причастность национальным обычаям и обрядам (ее имени посвящена целая литература), ее единение с природой (причем не только с дубравами и ручьями сентиментализма, но и с жизнью луны и солнца, со сменой времен года, с круговоротом дня и ночи). Характерны ее близость со старухой няней и тема их беседы — брак и старина, ее простодушие, черты естественного человека, противопоставленного городу («Кокетка судит хладнокровно, Татьяна любит не шутя» и т. д. — 3, XXV), ее связь с родным домом, с ограниченным пространством своего уголка, с родными могилами:

Татьяна смотрит и не видит,  
Волнение света ненавидит;  
Ей душно здесь... она мечтой  
Стремится к жизни полевой,  
В деревню, к бедным поселянам,

<sup>20</sup> «Привычные нормы построения сюжета романа становятся для Татьяны готовым штампом осмысления жизненных ситуаций». — Там же, с. 13—14.

<sup>21</sup> Тархов А. Комментарий. — В кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., Худ. лит., 1978, с. 221.

В уединенный уголок,  
Где льется светлый ручеек...  
(7, LIII)

«...Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикой сад,  
За наше бедное жилище...  
...Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей...»

(8, XLVI)

Почти до середины романа, до 4-й главы, читатель может быть уверен, что перед ним разворачивается «ричардсоновского типа» сюжет: «в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением»<sup>22</sup>. Такого поворота ждет и читатель, и героиня, и, кажется, даже Автор:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.  
Погибнешь, милая...

(3, XV)

Ср.: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой?.. Я забываю человека в Эресте,.. смотрю на небо, и слеза каплет по лицу моему»<sup>23</sup>. Или: «Божественная Софья! Ангел непорочности! Любовь ослепляет тебя. Ты не знаешь, не чувствуешь, какие мучения поразят тебя. Слезы трепещут на веждах моих, когда вообразу следствия любви твоей»<sup>24</sup>.

Этот прогноз остается в силе (для героини) и тогда, когда читателю уже ясно, что сюжет не таков: в 6-й главе —

«Погибну», Таня говорит,  
«Но гибель от него любезна»  
(6, III),

а в 7-й даже выступает, лукаво поддержанная Автором, в роли коварно покинутой жертвы:

<sup>22</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 381.

<sup>23</sup> Карамзин Н. М. Повести. М., Сов. Россия, 1979, с. 32, 35—36.

<sup>24</sup> Клушин А. И. Несчастный М—в. — В кн.: Русская сентиментальная повесть. М., изд. МГУ, 1979, с. 129.

Как тень она без цели бродит,  
То смотрит в опустелый сад...  
Нигде, ни в чем ей нет отрад,  
И облегченья не находит  
Она подавленным слезам —  
И сердце рвется пополам.

(7, XIII)

Ср. в «Бедной Лизе»: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее»<sup>25</sup>.

В той же 7-й главе в читательском восприятии вновь оживает схема, противопоставляющая простодушную героиню свету, но уже в связи с другим типом сюжета: идиллический человек покидает родной мир; его конфликт с лживыми городскими людьми; гибель или бегство героя («Простодушный» Вольтера). Такой конфликт вырисовывается весьма определенно: «Ей душно здесь...»; «На Таню чопорно глядят» и т. п. Когда и эти прогнозы идиллии не сбываются, Татьяна предстает в финале романа как носительница высшей нравственности, свойственной идиллическому человеку; и здесь — только здесь! — ее идиллическое происхождение впервые становится сюжетобразующим фактором, реализуясь в событии (отказ Онегину).

Восприятию Татьяны в кругу идиллических представлений способствует и то, что, формируя образ ее языка, «автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные части романа даны в зоне голоса Татьяны»<sup>26</sup>. Ср.:

Ты в ослепительной надежде  
Блаженство темное зовешь,  
Ты негу жизни узнаешь,  
Ты пьешь волшебный яд желаний...  
(3, XV)

Сорочка легкая спустилась  
С ее прелестного плеча...  
(3, XXXII)  
Так зайчик в озиме трепещет...  
(3, XL) и т. п.

<sup>25</sup> Карамзин Н. М. Указ. соч., с. 36.

<sup>26</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 413.



Если идилличность ларинского мира наиболее очевидна в романе (имя Лариных стало нарицательным, как и старосветских помещиков), то сентиментально-идиллические ассоциации, связанные с Татьяной, наиболее многочисленны и разнообразны. Между тем они практически не участвуют в движении сюжета. То же можно сказать и о наслаивающихся на них ассоциациях романтических<sup>27</sup>.

**Автор.** Строя свое слово в речевых зонах героев, Автор, разумеется, отражает и их отношение к идиллии, и значит, его образ — зеркало всех представленных в романе вариантов идиллии. О зоне Татьяны мы уже говорили; рядом с Онегиным Автор немедленно становится «врагом Гимена» или заодно с ним чертит «карикатуры всех гостей» (5, XXV—XXVII. — В зоне Лариных персонажи этих карикатур виделись Автору «доброй семьей»). Рядом с Ленским он строит, и похоже искренно, элегии с сильным идиллическим оттенком («Увы! на жизненных браздах...» — 2, XXXVIII; «Познал я глас иных желаний...» — 6, XLIV—XLVI). Даже в характеристике Зарецкого возникают, в остропародийном ключе, идиллические мотивы:

Под сень черемух и акаций  
От бурь укрывшись наконец,  
Живет, как истинный мудрец,  
Капусту садит, как Горащий,  
Разводит уток и гусей  
И учит азбуке детей.

(6, VII)

В идиллическую ситуацию вовлечен и читатель. «В своей коляске выписной» он покидает «град неугомонный»

---

<sup>27</sup> Ср. ее «романтический» портрет во 2-й главе: «Дика, печальна, молчалива... Она ласкаться не умела К отцу, ни к матери... И были детские проказы Ей чужды...» и т. д. — а также настойчиво (хотя и не без иронии) проводимую Автором параллель: «любовь к Татьяне — поэзия»; Онегин говорит Ленскому, что «выбрал бы другую, Когда б я был как ты поэт» (3, V); в Москве ее «открывают» Вяземский и безымянный романтик («Один какой-то шут печальный Ее находит идеальной...» (7, XLIX). — Ср.: «Татьяны милый Идеал...» (8, LI), «На модном слове *идеал* Тихонько Ленский задремал» (6, XXIII); влюбившись в Татьяну, Онегин «чуть не сделался поэтом. Признаться: то-то б одолжил!» (8, XXXVIII). Нельзя, разумеется, изъять из этой компании и мосье Трике — «поэта скромного, хоть великого», и поэта Автора, много раз признающегося в пристрастии к своей героине. Ср. диапазон иронических интонаций.

и отправляется «слушать шум дубравный» и предаваться сентиментальной медитации над забытой могилой (7, V—VII).

Но кроме того, у Автора есть и свой идиллический жанр: «идиллия поэта», традиция которой восходит к Горацию и Тибуллу, в русской же поэзии — к «Евгению...» и «Похвале сельской жизни» Державина, «Моим пенатам» Батюшкова и т. п. Тема «пенатов» — сквозная в поэзии Пушкина, от «Городка» до последних мечтаний о побеге «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», и в «Евгении Онегине» Автор возвращается к ней постоянно.

Уже в 1-й главе он демонстрирует «разность» между Онегиным и собой через отношение к поэтическому отшельничеству:

Я был рожден для жизни мирной,  
Для деревенской тишины:  
В глуши звучнее голос лирный,  
Живее творческие сны.

(I, LV)

Строфой ниже — формула «пенатной» идиллии: «Цветы, любовь, деревня, праздность, Поля! я предан вам душой». То же в начале 2-й главы, где Автор с точки зрения «друга невинных наслаждений» нагромождает идиллические формулы:

Господский дом уединенный,  
Горой от ветров огражденный,  
Стоял над речкою. Вдали  
Перед ним пестрели и цвели  
Луга и нивы золотые,  
Мелькали сёлы; здесь и там  
Стада бродили по лугам...

(2, I)<sup>28</sup>

Здесь характерен не только лексический набор, но и чисто идиллическая пространственность, а в следующей

---

<sup>28</sup> Вся строфа — автоцитата из «Деревни». Ср. также сатиру Горация, из которой взят эпиграф к главе («O rus!..»):

Вот в чем желанья были мои: необширное поле,  
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,  
К этому лес небольшой!..

...прошу, о Меркурий:

Будь покровителем мне, пусть толще становится скот мой,  
Как и иное добро, а тонким лишь ум остается!

(Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., Худ. лит., 1970, с. 305).

строфе — время: ценностная ориентация на прошлое.

Центр «пенатов» не стол, не очаг, а творчество → эквивалент идиллического труда:

...плоды моих мечтаний  
И гармонических затей  
Читаю только старой няни...  
...Тоской и рифмами томим,  
Бродя над озером моим,  
Пугаю стадо диких уток...

(4, XXXV)

В качестве владельца «пенатов» Автор выступает также в «Путешествии», и тоже в связи с творчеством («Иные нужны мне картины...» и т. д.). В этих двух примерах хорошо видно ироническое отстояние от «идиллии поэта»: Автор вовсе не хочет, чтобы его поняли всерьез.

Авторской же сфере принадлежат отступления о временах года. Напомним, что жизнь природы для идиллии не фон, а один из ведущих моментов бытия. Отступления — картины природы — есть только в «деревенских главах», то есть цикличность времени подчеркнута для ограниченного пространства сельского мирка.

**Идиллические мотивы в композиции романа.** Как видим, общий объем идиллических эпизодов и сигналов идиллического хронотопа в «Онегине» весьма велик. Однако композиционное их распределение неравномерно: идиллические узлы, стягивающие разнородные мотивы и элементы, сменяются иными хронотопами (дороги, гостиной) и сигналами жанров, не допускающих идиллии (жанр путешествия, например). Создается впечатление, что некоторые места романа притягивают все идиллическое, другие же его избегают.

Приведем пример идиллического узла в 3-й главе. Зарождению любви Татьяны, связанному с миром сентиментально-просветительского романа, предшествует разговор Онегина с Ленским о патриархальном мире Лариных; с XI по XIV строфу — авторское отступление о «романе на старый лад», спровоцированное перечислением любимых персонажей Татьяны; вернувшись к героине, Автор обращается к ней в сентиментальном ключе («С тобой теперь я слезы лью»); далее сцена Татьяны с няней, противопоставление простодушия уездной барышни лживости столичной кокетки и т. д.

Еще более обширны (и пестры) стяжения идиллических мотивов во 2-й и 7-й главах, то есть именно там,

где идет подготовка существенного движения сюжета. Ослабевают же они в моменты собственно событийные. В самом деле, к концу 1-й главы читатель ждет завязки действия; однако 2-я глава лишь продолжает экспозицию, первое значительное событие в персонажной сфере — письмо. А весь этот обширный промежуток — от конца 1-й главы до середины 3-й — идет нагнетание идиллических мотивов. То же можно сказать о 7-й главе, сулящей перемену декораций и новый поворот сюжета, — почти вся она строится под знаком идиллического хронотопа. Зато наиболее сюжетно динамичные 6-я и 8-я главы почти вовсе лишены вкраплений идиллического мира. Вот еще пример появления идиллических мотивов в момент подготовки сюжетного поворота. После первого объяснения главных героев, в середине 4-й главы повествование возвращается к Ленскому; должна реализоваться его сюжетная потенция. Столкновение Онегина с Ленским — конец 5-й главы, дуэль — 6-я; между ними — в конце 4-й и начале 5-й — идиллический узел: счастливая любовь Ленского, день Онегина, осень, приход зимы, гадание. Иными словами, идиллический хронотоп в романе не имеет сюжетообразующей функции, хотя возникает перед читателем, казалась бы, именно с этой целью<sup>29</sup>.

В действительности картина много сложнее: говоря о композиционном распределении идиллических узлов, мы отвлеклись от разножанровости входящих в эти узлы мотивов. Кладбищенская элегия в духе Жуковского — Грея родственна миру «простого и доброго барина» лишь постольку, поскольку оба восходят к одному хронотопу; это, так сказать, двоюродное родство, образовывать жанрового единства из их соседства нельзя. К тому же (это мы опускали с самого начала) идиллические мотивы в романе вовлечены в диалог с элементами других жанров, стилей, хронотопов и даны с различной степенью отстояния авторского голоса — от почти приятия идиллической точки зрения до резкой пародии на нее. Наконец, все обилие идиллических начал лишь намечает, но нигде не образует характерного для идиллии сюжетного движения.

**Функции идиллического хронотопа.** Приметы раз-

---

<sup>29</sup> Кроме того, идиллические мотивы стягиваются к началам и концам глав. Ср. номера цитируемых здесь строф.

личных идиллических жанров, то разрозненные, то стянутые в узел. Разная степень иронии по отношению к ним, вплоть до прямой пародии. Множество сюжетных мотивов, связанных с идиллическим миром, и практическое отсутствие идиллических мотивировок в сюжете. Уместен вопрос о функциях столь большого по объему, но как будто лишнего связи и организации идиллического материала.

«Евгений Онегин», по определению В. Б. Шкловского, роман романа. В известном смысле, роман о том, как некто Автор писал роман, с приложением части написанного. Попробуем мысленно извлечь «роман в романе» из его рамы. Перед нами окажется черновик, даже фрагменты черновика. Об этом говорят не только неясность характеров, пунктирность сюжета, отсутствие традиционного финала, но и недостаточная мотивированность введения тех или иных компонентов текста. Так, линия Онегин — Татьяна не связана с линией Онегин — Ленский; есть лишние, с точки зрения «онегинского» сюжета, персонажи (Ларин) и даже целая лишняя глава (1-я) и т. п.

Но именно этот черновик читатель, по условию игры, должен воспринимать как роман, заполняя воображением его «прорехи»<sup>30</sup>. Функционально эти «прорехи» сходны с тыняновскими «эквивалентами текста», только здесь они — эквиваленты сюжета, характера и т. п. (к ним относятся опущенные события, некоторые отступления, стыки глав, например 7-й и 8-й, и т. д.). Ощутимая идиллическость «романа в романе» — *эквивалент жанра*.

Жанр не статичная характеристика текста, а тип его движения, развертывания во времени, перспективная характеристика сюжетных, композиционных, стилевых ходов. Сигнал жанра (элемент, узнаваемый читателем как принадлежность данного жанра) обладает импульсом этого движения. В нашем случае совокупность импульсов, связанных с идиллией (при отсутствии собственно идиллического развертывания), образует *виртуальный идиллический мир*, ощущаемый читателем как возможный, но не реализованный в действительном движении романа. Читатель все время на грани решения

---

<sup>30</sup> Как идет этот процесс «упорядочения» романа героев, хорошо видно по оперному либретто П. И. Чайковского.

жанровой загадки. Вот-вот будет «слово найдено», и разрозненные черты, события и голоса сойдутся в однозначно понимаемое, мотивированное целое. Это будет решение проблемы характера Онегина, связи и цели событий, определение авторской позиции по отношению к миру героев. Вот, например, модель такого решения:

Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины.

Перескажу простые речи  
Отца иль дяди старика,  
Детей условленные встречи  
У старых лип, у ручейка;  
Несчастной ревности мученья,  
Разлуку, слезы примиренья,  
Поссорю вновь, и наконец  
Я поведу их под венец...

(3, XIII—XIV)

Все это есть в «Онегине», только вразброс, со смещенными акцентами, в пародийном свете, в диалоге с сигналами других жанров.

Выше говорилось о том, что Автор «позволяет» Татьяне быть героиней ее любимого романа. Отчасти это относится и к Ленскому (ср. неожиданное исполнение прогнозов, содержащихся в его «темной и вялой» элегии), и к Онегину — он везде чужой, как Чайльд Гарольд, и именно это лишает его счастья. В какой-то мере каждый герой сам сочиняет свой роман. Все дело в мере. Ни один герой не может претендовать, чтобы его жанр стал определяющим. Ларины с их патриархально-семейной идиллией фактически вне сюжета. Элегический мир Ленского постоянно пародируется, его условность слишком обнажена, чтобы играть в романе конструктивную роль. Антиидилличность Онегина отчасти выполняет сюжетную функцию (мотивировка «невстречи»), но эта линия не развита (развитая, она могла бы дать конфликт «байронического» человека, человека открытого пространства, с замкнутым усадебным мирком). Наконец, поддержанные Автором идиллические чаяния Татьяны остаются «романом для себя» — никто не посвящен в них, никто не включен в ее «ричардсоновскую» игру. Идиллический мир представлен достаточно полно,

чтобы претендовать на конструктивную роль в отношении целого романа. Но не романа «Евгений Онегин» (его жанр — «роман в стихах», то есть как раз жанровый диалог), а «романа в романе». И только *претендовать*: «идиллизация» не доведена до конца — перед нами открытый процесс жанрового становления, изображенный автором и ставший объектом созерцания для читателя.

С жанровой функцией идиллического хронотопа в «Онегине» (формирование виртуального жанра «романа героев») тесно связана функция игровая. Ироническая игра с читателем, мистификации, заставляющие его смеяться над самим собой («Читатель ждет уж рифмы *розы*; На, вот возьми ее скорей!»), проходят через весь роман, составляя существенный аспект авторского мира. Виртуальная идилличность — осязаемый, но неуловимый принцип организации романа — заставляет читателя строить предположения (сюжетного, психологического, композиционного плана), которые с обескураживающей последовательностью не исполняются<sup>31</sup>. Возникают ложные прогнозы на многих уровнях, но направляются — с жанрового: узнанный жанр дает самый принцип прогнозирования.

По-видимому, «Евгений Онегин» должен был восприниматься читателем как внежанровое образование: известные читателю жанры (байроническая поэма, сентиментальный роман и т. д.) объективированы в диалоге и уже не могут претендовать на роль организаторов романного целого. Определение «роман в стихах» было ново и, собственно, ничего читателю не говорило. «Внежанровость» романа соответствовала «внежанровости» жизни, открытой для любого толкования (Ю. М. Лотман называет этот прием реалистической иронией, «стремящейся воссоздать облик реальности, лежащей по ту сторону субъективных стилистических структур, взаимно налагая их и снимая самый принцип субъективности»<sup>32</sup>). Но действительная «внежанровость» в литературе невозможна. Подобно тому как иллюзия живой речи персонажа достигается не приближением к реальной

---

<sup>31</sup> О читательских прогнозах в «Евгении Онегине» см.: Меднис Н. Е. Художественный образ и модель. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1980.

<sup>32</sup> Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина», с. 17.

речевой структуре (что средствами литературы сделать невозможно), а расподоблением его слова с действующей литературной традицией изображения речи<sup>33</sup>, — подобно этому иллюзию «нелитературности» романа может порождать обнажение условности ходовых жанров, и прежде всего тех, которые особенно явно ощущаются как литературно-условные. Именно такими были к 20-м годам жанры, порожденные идиллическим хронотопом: сентиментальный роман, семейный (областнический) роман, кладбищенская идиллия, пастораль. Их мир уже ощущался как отживший<sup>34</sup>.

Но мир идиллии слишком тесно связан с самыми основами жизни, чтобы восприниматься только как знак литературности; идиллический человек, при всей своей ограниченности, — это человек с корнями, уходящими в глубь народной и природной жизни. Хронотоп, в отличие от жанра, не чувствителен к пародии; обнажение условности жанра литературы, связанного с идиллическим хронотопом, не отменяет безусловности ценностей идиллического мира. Но это уже разговор о сложном отношении к идиллической утопии самого Пушкина, что не входит в задачу нашей статьи.

---

<sup>33</sup> См.: Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., Советский писатель, 1979, с. 150—152.

<sup>34</sup> «...Семейственные картины, во вкусе Августа Лафонтеня, несколько времени пригвоздили к себе живое, искреннее участие. ...Наконец почувствовали, что жизнь человеческая не есть идиллия, что блаженная Аркадия любви... есть анахронизм в настоящем возрасте человеческой жизни». — Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., Худ. лит., 1972, с. 323. Ср.: «Тошней идиллии и холодней чем ода...» — Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937, т. 1, с. 299.



Е. М. КАЛЛО, В. Н. ТУРБИН



### Эхо «Вакхической песни»

Кажется, что «Вакхическая песня» Пушкина сложилась в непосредственном общении поэта с античностью: стилизация мироощущения пирующих героев этого стихотворения, видимо, безукоризненна; безукоризненно единообразна здесь лексика и ортодоксально корректен жанр. «Вакхическая песня» — дионисийский гимн, словно бы перенесенный в русскую действительность двадцатых годов XIX века прямехонько из глубины в два, в два с половиной тысячелетия в Псковскую губернию с берегов Эгейского моря.

Вполне понятно поэтому, что именно как образец исканий и достижений Пушкина в сфере художественной антологистики «Вакхическая песня» всего прежде и изучалась. И нечего добавит к тому, что, например, было сказано о «Вакхической песне» в капитальных трудах о Пушкине Б. В. Томашевского или в исследованиях А. А. Тахо-Годи (см. ее статьи «Жанрово-стилевые типы пушкинской античности» и «Эстетико-жизненный смысл античной символики Пушкина» в сборниках «Писатель и жизнь». Вып. V. Л., 1968 и Вып. VI, 1971). Стихотворение Пушкина и античность — такова одна из линий изучения «Вакхической песни». К этой линии примыкает и этюд М. Мурьянова «О пушкинской «Вакхической песне». С мыслью исследователя о том, что в «Вакхической песне» надлежит видеть сложную филологическую проблему, нельзя, конечно, не согласиться.

Другая линия предусматривает анализ «Вакхической песни» в контексте лирики Пушкина. Здесь — по-иски того, что соотносимо с «Вакхической песней» в гра-

ницах лирического творчества поэта, как бы улавливание отзвуков стихотворения в том, что было хронологически близко к нему. И первое место здесь принадлежит Д. Д. Благому, который еще в своей монографии «Творческий путь Пушкина» (М.; Л., 1950) соотнес «Вакхическую песню» с «Андреем Шенье», а далее — с «Арионом». Сделано это было точно, изящно, и исследовательская инициатива, проявленная ученым тридцать лет тому назад, ждет продолжения. Своеобразные отзвуки «Вакхической песни» в творчестве Пушкина послышатся, вероятно, не раз, и иногда они будут уловимы легко, а иногда фиксация их потребует некоторых навыков, тщания: мы, к примеру, имеем в виду неожиданную трансформацию мотивов стихотворения в контрастном по отношению к нему классическом «Зимнем вечере» или развитие этих мотивов в пушкинской драматургии.

Но одно звено в истории становления идей и образов «Вакхической песни» остается невыявленным, невысеченным; один штрих здесь не прочерчен еще с надлежащей определенностью. Штрих очень важный: речь идет о контактах Пушкина с современной ему журнальной поэзией, с той поэзией, которая заполняла страницы литературно-художественной периодики двадцатых годов, получая достаточно широкое распространение. Такая поэзия проникала в многоликую, пеструю и по-своему демократическую читательскую среду, расходилась по альбомам, мелькала в списках, при первой же возможности обретала самостоятельный музыкальный аккомпанемент. Не слышать этой поэзии, не считаться с нею Пушкин не мог: его творческая жизнь отнюдь не предполагала изоляции от чего бы то ни было «мелкого», «низкого». «Мелкое» и «низкое» были рядом, и отношение Пушкина к поэзии и прозе, впоследствии забытым, отодвинутым на дальние планы наших историко-литературных штудий, — огромная тема. Пушкин хорошо знал такую поэзию, реагируя на нее как бы на равных и товарищески, хотя, разумеется, и полемически. Полемика с журнальной поэзией двадцатых годов XIX столетия есть и в «Вакхической песне»; и вопрос о соотношении «Вакхической песни» с такого рода поэзией — небольшая часть огромной проблемы творческого общения Пушкина с современной ему текущей литературой.

«Вакхическая песня аккумулирует общественные на-

строения первой половины двадцатых годов. Мир ее ясен; и, как всякий гимн, она полнится одним настроением: настроением триумфальным. Впоследствии, в «Арионе», будет запечатлена извечная антитеза триумфа: катастрофа, крушение, не затронувшее, впрочем, мировоззрения героя стихотворения, внутренне его не сломившее

Я гимны прежние пою, —

будет сказано там, за рубежом декабря 1825 года. А здесь — сами эти «прежние» гимны: триумф духовной свободы, неугасимого разума, жизнерадостности. При всей отвлеченности мотивов и образов «Вакхической песни», при всей отдаленности их от русской действительности в них — голос этой действительности, полной жизнеутверждающих упований и светлых надежд.

Но рядом с «Вакхической песней» Пушкина — вереница журнальных выпусков; и, когда просматриваешь их, начинает казаться, что вакхические песни в те годы писали едва ли не все. Чем же принципиально отличается от них гимн, который сложил в Михайловском Пушкин?

Вакхическими песнями пестрели журналы.

*Что смолкнул веселия глас? —*

вопрошает певец, как бы ведущий в подразумеваемом хоре; и словами его открывается стихотворение Пушкина. Эти слова, задающие тон в «Вакхической песне», отзовутся в стихотворении «Зимний вечер», где лирический герой — уже отнюдь не собирательный образ эллина, афинянина, а реальный, «натурально» изображенный ссыльный поэт — в той же синтаксическо-стилевой конструкции и в той же лексике спросит единственную свою собеседницу:

*Что же ты, моя старушка,  
Приумолкла у окна?*

«Вакхическая песня» и «Зимний вечер» пишутся одновременно, тогда же, там же, где пишутся и «Борис Годунов», и «Евгений Онегин». Впрочем, потом два стихотворения «разлучаются»: «Вакхическая песня» печатается в пушкинском сборнике 1826 года, «Зимний вечер» — в альманахе «Северные цветы» за 1830 год. Создается впечатление большого временного разрыва двух шедевров пушкинской лирики, и без того отдаленных один от другого по месту действия, по настроению

и по жанру: дионисийский ликующий гимн и русская печальная народная песня. И далеким заслоняется близкое: оба стихотворения были написаны едва ли не одним и тем же пером, и одно из них зеркально отражает другое, вторит ему, как вторит первоначальному звуку любимое Пушкиным эхо,

Итак, старушка у окна «приумолкла», а «веселия глас», по Пушкину, «смолкнул». Но в окружавшей поэта литературной реальности «веселия глас» не смолкал ни на день. Правда, поток вакхических песен немного утих к 1822—1823 годам, когда в борьбе, в соревновании элегически грустной, меланхолической линии русской поэзии и линии жизнерадостной, эпикурейской верх взяла первая. Может быть, открывающее стихотворение Пушкина возглашение относится к этому, не заметному для нас литературному эпизоду? Относиться оно может и к внутренней жизни поэта: перед «Вакхической песней» — трагические стихи «Свободы сеятель пустынный...», еще ранее — «Погасло дневное светило...». «Веселия глас» здесь действительно умолкает; и в духовной биографии Пушкина дионисийский гимн 1825 года как бы вспышка постепенно назревавшего озарения, предпосылки для которого заложены были давно.

Но Пушкин входил в российскую литературу под немолчный перезвон «вакхических песен». Их писали, переписывали. Их осмеивали в метких пародиях. Их отвергали. И их снова и снова принимались писать.

В 1821 году в «Благонамеренном» (№ 10, ч. 14, май) появляется стихотворение А. А. Крылова «Вакхические поэты»; написано оно в форме письма к редактору, к издателю журнала А. Е. Измайлову:

Невольной страстью увлеченный,  
Я должен, я хочу писать!  
Скажи, любимец муз почтенный,  
Какой мне род стихов избрать,  
Чтоб славы истинной дожждаться?  
Я не привык от юных лет  
В стихах и в свете притворяться:  
Мне пить вино охоты нет,  
А без вина какой поэт  
Теперь за лиру может взяться?  
Пускай завистники кричат,  
Что музы не должны быть пьяны, —  
У нас теперь в стихах звучат  
Так громко рифмы и стаканы,  
Что крики злобы заглушат!

В том дарованья нет приметы,  
Кто недруг чаше круговой;  
Все наши модные поэты  
В ней потопляют гений свой...

Надо сказать, что суть наполнявших русскую поэзию вакхических песен здесь схвачена метко: эпикуреизм, по едкому замечанию пародиста, носит явно бутафорский характер. Поэты «стучат бокалами пустыми», вокруг «звучат... рифмы и стаканы», поэзия сосредоточивается у «чаши круговой». Круговая чаша, бокалы, стаканы — что-то вроде театрального реквизита, подлинность которого для пародиста сомнительна. Пародист, проецирует антураж вакхических песен в реальность, рисует гротесковую картину повального пьянства на отечественном Парнасе. Сам же он от участия в этих вакханалиях устранился. Он уходит в молчание. Он готов на забвение, которое, впрочем, ждет и поэтов, преданных Вакху; но уготованное ему забвение, по крайней мере, смиренно и благопристойно, тогда как забвению, ожидающему вакхолюбивых поэтов, предшествуют отчаянные усилия от забвения уйти, спастись.

В многочисленных и очень глубоких современных теориях литературной пародии все же не разграничены, как нам кажется, два ее типа: пародия на одного, на чью-то индивидуальность, и пародия на множество, пародия на тенденцию, на веяние и на моду. «Вакхические поэты» А. А. Крылова — конечно же, яркий случай пародии на художественную тенденцию, на увлечение множества, на литературную эпидемию. Значит, уже в 1821 году множественность вакхических поэтов признавалась своего рода знаменем времени.

1815 год. «Российский Музеум», ч. 4. «Вакхическая песня» Вл. Измайлова:

Любовь! Тебе прости навеки я сказал,  
Желаю Вакху в плен отдаться...

Это — что-то вроде сигнала. «Вакхические песни», «бакхические песни», «пуншевые песни» появляются в огромном количестве, их публикуют журналы, альманахи. «Вестник Европы», «Невский зритель», «Сын отечества», «Дух журналов», «Русский инвалид», «Соревнователь...» — все воздают щедрую дань неуклюжим, старательным, но порою и очень изящным стилизациям вакхических мотивов, эпикурейской атрибутике и неути-

хающе жизнерадостным настроениям. Особенно, пожалуй, усердствует «Благонамеренный».

«Песнь пирующих». Подписано: Ры-ский (Ф. Рындовский).

Потопим горести в вине,  
Пусть лица радостью сияют,  
И восхищения одне  
Пусть наши чувства наполняют.  
Там милых дев и юных жен  
Прелестны видны хороводы,  
Скажите, кто не восхищен,  
Смотря на лучший цвет природы?

В том же журнале: В. Туманский, «Веселый час».

Други! веселие!  
Кубки налиты:  
Зреют любовию  
Граций ланиты...

*(1818, июнь, ч. 2, № VI),*

Еще одна «Вакхическая песнь», на сей раз Д. Саонова. «К мальчику» А. А. Дельвига, «Вакхическая песнь» В. К. Кюхельбекера, «К Вакху» некоего Т-ва. Вскоре — анонимные «Правила нынешних молодых поэтов»:

Всегда тверди сто раз одно:  
«Звон чаши золотой, пенистое вино,  
Восторг любви, конец желаний...»  
*(1821, февраль, ч. 13, № III).*

Впрочем, в том же журнале через месяц появляется «Бакхическая песня» О. Сомова. Более солидный «Вестник Европы» печатает своеобразную стихотворную нотацию Б. Федорова «Союз поэтов», но вакхические песнопения не смолкают.

Распутать клубок вакхических песен невозможно. Кто сложил первую и когда? Кто кому вторит? Кто кому отвечает? Кто кого пародирует? Начала и концы здесь потеряны; но, не вдаваясь в историю отечественного эпикуреизма, не заглядывая в XVIII век, можно увидеть, что ко времени ссылки Пушкина на юг и в Михайловское эпикуреизм становится какою-то коллективной игрой, вполне в духе тех игр, которыми вообще блистала первая четверть нового века. Участие в этой игре было и способом выражения солидарности с господствующим в обществе расположением духа, и свое-

образным литературным ряжением. Пушкин принял участие в этой игре: даром быть таким же, как все, он обладал в высшей степени; и если на протяжении полутора столетий подчеркивались незаурядность поэта, его исключительность, то теперь открывается нам и его естественная обыкновенность, его реальный демократизм, сказавшийся, в частности, в том, что поэт мыслит свое творчество неотторжимой частью некоего общего дела, а в себе видел одного из граждан республики российской словестности. И «Вакхическая песня» мыслится им в ряду одноименных или близкоименных произведений как еще один виток запутанного клубка стилизаций, пародий и контрпародий, как выражение готовности участвовать в занимающем умы литературном соревновании. Надо ли говорить о том, что Пушкин одержал в нем победу...

(В вакхических песнях, со всех сторон обступавших стихотворение Пушкина, есть и чаши, и бокалы, и круговое движение, и жизнерадостность, и оптимизм. Пушкин откровенно и щедро берет у своих собратьев по перу все атрибуты условного античного пира, стилевую риторiku, лексику. Он, несомненно, помнит и о пародиях на вакхические песни. Но если цель пародии на множественность какого-то явления литературы заключается в том, чтобы это явление прекратить, пресечь, не дать ему развиваться далее, то цель контрпародии в том, чтобы показать непрекращаемость начатого, неуязвимость его. Контрпародией движет особенное творческое упрямство, а поэтическое выражение такого упрямства — в форсировании, в нагнетании как раз того, что было кем-то осмеяно. И такое нагнетание пронизывает стихотворение Пушкина.

Мотив «чаши круговой» подвергался осмеянию всего прежде: круг не знает конца, наполняя чашу и пуская ее по кругу, можно тешиться пиром до бесконечности. Но Пушкин форсирует прежде всего как раз мотив круга, кольца. А в финале гимна появляется первообраз всех выступающих в ходе исполнения гимна кругов и окружностей — светозарный круг солнца. «У Пушкина центральный образ — солнце, и к нему все сводится. Солнце веселит (1), действует вакхически (Вакх — солнце, 2), солнце — Ярило (4); солнце наполняет ви-

ноград (5), кольцо — солнце (6), сдвинуть бокалы в центр (солнце — центр, 7—8), музы — спутницы солнца — Аполлона (9), разум — солнце (10), солнце (11), заря (солнце, 12), солнце ума (13), солнце (14), тьма (отсутствие солнца, 15)»<sup>1</sup>, — писал выдающийся русский музыковед Б. Яворский.

Б. Яворский прав, совершенно прав: «Вакхическая песня» Пушкина — гимн. Гимну же требуется культ. А свойство культа — пронизывать все, проникая всюду. И стихотворение Пушкина строится по законам высокого традиционного культа, первейшего из всех культов, пракульта солнца: «Ты, солнце святое, гори!»

Варьируется, по существу, одно: золотой круг, солнце. И образ солнца повторяется в кольцах, в окружностях чаш, в той форме, которую принимает наполняющее эти чаши вино. Культовый образ у Пушкина варьируется настолько настойчиво, что не увидеть здесь единства нельзя. Принадлежности быта, к которым культ прикасается, обретают символичность. «Стихотворение, — пишет Б. Яворский, — полно декабристских символов... Эта «Вакхическая» есть философско-политическая декларация, а [не] застольная бытовая песня...»<sup>2</sup>.

Пушкин принимает вызов на состязание. Он поднимает быт до уровня культовых символов, и одно это резко выделяет его произведение из ряда одноименных. Пушкин реабилитирует жанр, возвращая ему первозданную цельность и чистоту. И очищает жанр от того, что наложила на него современная поэту богема.

Тяготение богемы к античным жанрам — явление, которое в России началось, вероятно, еще во времена Петра I. Возникновение отечественной богемы было, возможно, актом достаточно прогрессивным: богема противостоит аскетической строгости церкви, режиму школы. Правда, сущность ее состоит не столько в достижении подлинной духовной свободы, сколько в бравате, в демонстрировании этой свободы, поверхностной и неглубокой. Но и эта бравата в свое время была каким-то шагом вперед; а что касается Пушкина, то богему он признавал и по-своему, несомненно, любил ее. Но здесь,

<sup>1</sup> Б. Л. Яворский — С. В. Протопопову, 22 января 1936 г. — В кн.: Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. М., 1972, т. 1, с. 555.

<sup>2</sup> Б. Л. Яворский — С. В. Протопопову, 23 января 1936 г. — Указ. соч., с. 557—558.



в «Вакхической песне», богему оттесняет недоступное ей торжественное «веселье». И пир прославляется очень серьезно, благоговейно. Пир — место для соборного осмысления законов земного и космического бытия, место встречи пирующих со светозарным солнцем.

«Лампада», мерцающая где-то на периферии пира в «Вакхической песне», лишь ночное подражание дневному светилу, временная копия вечного оригинала. С пренебрежением к тлеющему свету лампы отрицается и то, что усиленно утверждалось в стихотворениях, сопутствующих «Вакхической песне»: отрицается всякая узость, отрицается богемная камерность изолированного кружка избранных. Пир противостоит товарищеской пирушке. Круг — кружку. У предшественников Пушкина — устремленность внутрь кружка друзей, объединенных общей трапезой, общим умонастроением, общим юмором и общим жаргоном, и мысль у них целенаправленно центростремительна; у Пушкина же мысль торжественно центробежна: круг пирующих размыкается навстречу восходу дневного светила.

«Вакхическая песня» не монолог, а хор, исполненный, по крайней мере, несколькими голосами. Непревзойденный знаток античности русский поэт и историк культуры Вяч. Иванов писал, что гимн-дифирамб «исполнялся круговым или киклическим хором... и, поскольку приближался к типу действия, состоял в диалоге между хором и запеваляю... Творческая самостоятельность этого древнего запеваля в хоре, подхватывающем его запев или возглашение, отвечающем на его слова согласием или противоречием, действующем так или иначе в зависимости от его действий, — обусловила собою... возможность драматического движения. Запевала нашей народной песни сохранил от могущественного почина, ему некогда предоставленного, лишь малые остатки инициативы чисто мелодической; иное значение принадлежало ему на заре возникающей трагедии»<sup>3</sup>. И это будто о «Вакхической песне» Пушкина сказано, ибо и тут явно есть лидер хора и хор, ему вторящий.

Что смолкнул веселия глас?  
Раздайтесь, вакхальпы припевы! —

---

<sup>3</sup> Иванов Вячеслав. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 225.

начинает лидер хора; и кто-то, стремясь опередить остальных, мгновенно подхватывает:

Да здравствуют нежные девы  
И юные жены, любившие нас!

Этот тост-возглас пирующими принимается:

Полнее стакан наливайте!  
На звонкое дно  
В густое вино  
Заветные кольца бросайте!

Запевала-лидер снова ведет:

Подыдем стаканы, содвинем их разом!

И тут:

Да здравствуют музы...—

высказывает кто-то свое заветное кредо. А кто-то, словно спеша уравновесить горячность служителя муз, трезво, чуть-чуть с холодком поправляет:

да здравствует разум!

В пире участвуют и убежденный философ любви, славящий жен и дев; и выглядящий, может быть, несколько легкомысленно обладатель какого-то дара, любимец муз; и рационалист, в жизни которого руководящее место отведено разуму.

Философ любви, служитель муз и рационалист — три ярко выраженных характера, голоса которых то разделяются, то сливаются в хоре. Где истоки и праязы этих характеров? Их можно искать и в реальной жизни, среди друзей Пушкина; и в самом Пушкине; и в толпе его любимых героев, хотя эти герои его еще не родились, лишь смутные тени их еще видятся поэту.

В «Вакхической песне» словно сходятся будущие пушкинские герои: скажем, герои «маленьких трагедий». Дон Гуан, конечно же, произносит тост за дев и за жен. Моцарт восклицает: «Да здравствуют музы...» А Сальери его перебьет: «Да здравствует разум!» И оба они пригубят бокалы, еще не зная о том, что в какой-то из этих бокалов несколько лет спустя будет брошена смертоносная крупица неумолимого яда; яд появится приблизительно пять лет спустя, когда те, кто был в Михайловском некими предобразами, тенями, окажутся в Болдине и отольются в целостные и многогранно развернутые характеры. В «Вакхической песне», если

прочесть ее, следуя блистательной мысли Вяч. Иванова, увидятся и Моцарт, и Сальери, и Дон Гуан. Здесь угадывается и удаль пирующих во время чумы, пирующих вопреки опасностям и угрозам. Все это, разумеется, туманные прообразы, тени будущих героев поэта, пока лишь четко разграниченные голоса, еще не развернутые в характеры.

Общение поэта с героями его произведений было вполне в духе времени. Пушкин мог общаться и с героями произведений, еще не созданных им, только намеченных. Когда-то Онегин и Татьяна являлись к поэту «в смутном сне»; а работая над романом о них, поэт уже спешит изложить в его главах свои новые планы; он видит новых героев. В 1827 году Пушкину виделся план одиннадцати произведений, из которых лишь небольшая часть стала «маленькими трагедиями». вполне естественно поэту, что будущие герои его стали «гостями» поэта здесь, в «Вакхической песне». Подобного в окружавшей Пушкина богемной эпикурейской лирике быть, разумеется, не могло. Там каждая из вакхических песен была всего лишь более или менее остроумным и смелым монологическим словом, довлеющим себе самому. А у Пушкина — хор, в слове которого чудится трагедия. И история мировой литературы словно бы повторяется в одном эпизоде творческой жизни поэта: из дифирамбического хора развернется трагедия.

Ночь сменяется утром. Грядет день, гармонически сменяющий неизбежно приходящую, но и неизменно уходящую ночь.

Ночь имеет право на существование. К приходу ее подобает относиться по-народному просто, так же, как, положим, и к приходу зимы: во власти нашей наполнить и ночь, и зиму тем, чего у них нет, и одержать над ними победу. И в лютые морозы можно увидеть цветы на снегу (отсюда — обыгрывание рифмы «морозы» — «розы» в «Евгении Онегине»). И в ночи можно отыскать что-то, несущее в себе память о солнце (кольца, чаши и даже лампада). Лучше, конечно, если ночь коротка. Оттого, в частности, и любит поэт Петербург, что летом там

Одна заря сменить другую  
Спешит, дав ночи полчаса.

И лампада там не нужна вообще:

Пишу, читаю без лампады, —

как бы со вздохом облегчения скажет поэт в «Медном всаднике». Но коль скоро ночь есть, примем ее неизбежность и развеем мрак ее солнечным пиром.

Этот пир еще не пир «во время чумы», но какой-то все-таки странный пир: пир в изоляции. Пир в Михайловском, в ссылке, которая воспринималась как заточение. Пир в одиночестве, подобном последующему, болдинскому одиночеству, пришедшему к поэту из-за подкрадывающейся отовсюду смертоносной холеры.

Но это — полноценный вакхический пир. И поэт — хозяин его, а гости на пире — тени, прообразы, какие-то разнородные концепции жизни. И никто из тех, кто слагал вакхические песни до Пушкина или одновременно с Пушкиным, учредить подобного пира не мог.

Кроме полемики с окружающей журнальной поэзией, есть в «Вакхической песне» и полемика поэта с собою самим. Есть переосмысление того, что утверждалось еще недавно, есть присущее мысли всякого гения стремление уйти от себя самой, перемениться, переломиться.

«Вакхической песне» предшествуют «ночные», «бессолнечные» стихи поэта: «Погасло дневное светило...», «Свободы сеятель...».

В «Вакхической песне» утверждается как раз то, что отрицалось в элегии о солнце погасшем, ушедшем за горизонт океана. Из элегии 1820 года в дионисийский гимн 1825-го переходят форсируемые, настойчиво повторяющиеся императивы:

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.  
Лети, корабль...

В «Вакхической песне»:

Раздайтесь, вакхальны припевы!

И — «наливайте!», «бросайте!», «подыдем... содвинем», «гори!». И в элегию и в гимн вторгается заклинание. Оно обращено к парусам корабля, к самому кораблю, к угрюмому океану, к пирующим людям и, в конце концов, к солнцу. В поэте сливаются повелевающий стихиями жрец и повелевающий ближними лидер, вождь — слияние, содружество, о котором Пушкин, неизменно видевший вокруг себя чреватое катастрофами разъединение, разрыв власти и мудрости, неизменно мечтал.

Повелитель-мудрец — таким выступает поэт в стихотворениях, разделенных пятью годами; и подобное построение образа говорящего сближает гимн и элегию.

Но в «Вакхической песне» — полемическая переключка с элегией о погасшем светиле, так сказать, отрицание отрицания.

В элегии — бегство: оставлены «отечески края», оставлены «питомцы наслаждений», оставлены «наперницы порочных заблуждений». Оставлен мир, «где музы нежные» тайно улыбаются поэту. Но теперь, в 1825 году:

Да здравствуют музы...

В элегии:

И вы забыты мной, изменницы молодые,  
Подруги тайные моей весны златые,  
И вы забыты мной...

В гимне:

Да здравствуют нежные девы  
И юные жены, любившие нас!

В элегии:

Погасло дневное светило...

В гимне:

Ты, солнце святое, гори!

Перед нами — две исключаящие одна другую программы: сначала — программа ухода, мудрого самоочищения от обманов мирской суеты, потом — программа возвращения в мир, некогда поэтом оставленный и, казалось, отвергнутый. Что же это за непоследовательность? Но не просто непоследовательность, а закономерный перелом, ломка себя, перестройка души и разума.

А пять лет спустя после «Вакхической песни» — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Снова — ночной, бессолнечный мир; но на сей раз не могучий простор шумящего океана, а «жизни мышья беготня», «спящей ночи трепетанье», «скудный шепот», ропот «утраченного дня». Лампада и та не горит: «нет огня». И не императивные интонации, а тревожные, вопрошающие. Снова, стало быть, погружение в царство ночи!

Но в «Стихах, сочиненных ночью...» — глухое эхо, отзвук одухотворяющего «Вакхическую песню» культа святого солнца:

Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня.

Часы — круг. То, что часы родственны солнцу, что и они — атрибут повседневного быта — пронизаны культом космического светила, во времена Пушкина еще помнили: часы, бой которых доносился с башни, звучали отголоском неслышной музыки небесных сфер, стрелки шли по знакам зодиака. Изготовление часов было искусством. Часы наигрывали менуэты, они могли веселить и печалить. Пушкин мог написать в «Евгении Онегине», имея в виду смерть Ленского: «Пробили часы урочные...» И простой, очень строгий образ, мелькнувший в романе, патетически, трагически вторит оброненным в нем бытовым деталям: «Пока недремлющий брегет не прозвонит ему обед». Или: «Но десять бьет; он выезжает...» Под бой часов в романе обедают, встречаются после горьких разлук, умирают. Вообще бой часов, ход их у Пушкина сопровождает человека в быту, на снежном смертном одре, в бессонной ночи. Он аккомпанирует жизни, напоминая о ходе по небосводу непобедимого красного солнца (думается, что заменить часовой циферблат цифрами, выскакивающими откуда-то из глубины электронного механизма и безошибочно указывающими человеку время, в начале XIX столетия никто не отважился бы; такая замена, окажись она вдруг почему-то даже возможной технически, была бы воспринята как отречение человека от неба, от солнца). И часы в «Стихах, сочиненных ночью...» — какое-то ночное воспоминание о ясном дневном светиле.

Эхо «Вакхической песни» прозвучит у Пушкина и в тридцатые годы:

Юноша, скромно пируй, и шумную Вакхову влагу  
С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай.

Это еще один ответ самому себе; в 1833 году корректируется то, что было написано в 1825-м. И еще, два года спустя:

Что же сухо в чаше дно?  
Наливай мне, мальчик резвый,  
Только пьяное вино  
Раствори водою трезвой.  
Мы не скифы, не люблю,  
Други, пьянствовать бесчинно:  
Нет, за чашей я пою  
Иль беседую невинно.

Анакреонтическая «Ода LVII», конечно же, вторит «Вакхической песне», дополняя и как бы уточняя ее, улыбаясь бесхитростным каламбуром: «вин-о» — «не-вин-но». И, вероятно, последний отзвук «Вакхической песни» — стихотворение «Была пора: наш праздник молодой...».

Была пора: наш праздник молодой  
Сиял, шумел и розами венчался,  
И с песнями бокалов звон мешался,  
И тесною сидели мы толпой...

«Вакхическая песня» становится воспоминанием о каком-то хоре, отзвуки которого слышны Пушкину явственно и отчетливо. А последний отголосок ее неожиданен. В «Медном всаднике», в патетическом признании в любви к Петербургу, к городу белых ночей и сходящихся зорь, мелькает деталь: поэт любит и блеск, и шум, и говор балов,

А в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов  
И пуноша пламень голубой.

Приходит примирение с тем, что в 1825 году отвергалось или, во всяком случае, преодолевалось в «Вакхической песне»: с богемой, с одомашненным дионисийством. Эллинизированный гимн, цельный в своей жанровой-корректности, теснится, как бы уступая место и его бытовому, сниженному варианту. Все обретает свое место под солнцем: и торжественный пир, и холостая пирушка. Так, прозвучав однажды, незадолго до декабря 1825 года, отозвался в творчестве Пушкина уникальный хоровой гимн.

Но отзвуки «Вакхической песни» мы можем проследить не только на уровне текстов произведений поэта, но и шире, на уровнях более сложных. Это, во-первых, характерологический уровень: в «Вакхической песне» сошлись тени будущих героев поэта, с которыми он как бы уже ведет разговор и беседой которых он управляет. Во-вторых, это — уровень запечатленной в «Вакхической песне» сюжетно-фабульной ситуации.

«Вакхическую песню» целиком заполняет ситуация, которую проще всего назвать «человек на рассвете». Все, что происходит в редуцированном сюжете гимна,

сводится к очевидному и бесспорному: люди ожидают рассвета. Невидимое солнце уже грядет к ним. Приход его близится с каждой минутой, и он наконец совершается.

Ситуация «человек на рассвете» отлично ведома мифологии, устному народному творчеству. Прекрасно знает ее и русская классическая реалистическая литература; и ситуация эта стала настолько привычна для нас, что значительность ее уже трудно постигнуть.

Но знаменательно: ситуация «человек на рассвете», целиком заполняющая «Вакхическую песню» Пушкина, одновременно и здесь же, в Михайловском, перешла и в его первые реалистические произведения.

Первые из «рассветных» героев Пушкина — странная пара: монах-летописец Пимен из драмы «Борис Годунов» и Татьяна из романа «Евгений Онегин». Татьяна предстает в романе «пред ясным *восходом зари*»: «предупреждать *зари восход*» любила она, и этот штрих в характеристике героини Пушкина — прямое лексическое повторение «Вакхической песни».

Татьяна и Пимен, современная Пушкину русская девушка и старец-монах времен Иоанна Грозного, — оба они вдохновенно .. пишут. Каждый — свое: одна—письмо, предназначенное приехавшему из столицы соседу, другой — строгую летопись:

Но близок день, лампада догорает —  
Еще одно, последнее сказанье.

На рассвете ставится последняя точка. Произносится слово, завершающее характеристику ряда потаенных событий: глубоко интимного чувства любви, государственных переворотов и потрясений. Сейчас, на рассвете, человек произносит решающее слово о времени, о себе. И с этой поры ситуация «человек на рассвете» начинает укрепляться в творчестве Пушкина, становится сюжетным синонимом понятий типа «встреча с истиной», «обретение правды», «духовная ясность». Ситуация будет варьироваться и в поэзии, и в прозе, и в драматургии. А войдя в наследие Пушкина, оставленное им отечественной литературе, она отзовется и у Гоголя, и у Лермонтова, и у Тургенева, и у Достоевского.

«Человек на рассвете» по-своему повторится в лермонтовском Печорине: именно на рассвете, в ожидании утра перед дуэлью, выскажется он о том, кто он, каков



он, и каким был он, и каким он мог быть. Много лет спустя появится роман Достоевского «Идиот» — книга, страницы которой насквозь пронизаны Пушкиным, прямыми цитатами из него и косвенными к нему отсылками. И ситуация «человек на рассвете» в «Идиоте» преломится иронически, пародийно: глубоко несчастный, отравленный чахоткой юноша Ипполит приговорит себя к смерти, напишет историю последних дней своей жизни и, собравши вокруг себя кучку разнородного люда, примется вдохновенно читать написанное. С первым лучом восходящего солнца задумано уйти из жизни, покончить с собой. Чем все это обернулось, известно: самоубийство не состоялось, бедный юноша попал впросак, оскандалился, и взошедшее солнце озарило всего лишь будничную дачную суету. Жизнь пошла далее, своим чередом. Но в сочувственной иронии этой сцены — эхо Пушкина, прозвучавшее здесь заведомо сниженно, вполне в духе скептических шестидесятых годов, изощрившихся в пересмотрах мироощущения и поэтики русской литературы первой трети XIX столетия. Сознательно или несознательно спроецировал Достоевский «Вакхическую песню», а с нею и вообще ситуацию «человек на рассвете» в быт, в скандальную суету современной ему повседневности? Возможно, вполне сознательно, ибо роман «Идиот» без переосмысления в нем Пушкина вообще как-то немислим. Но если переосмысление в данном случае совершилось и непроизвольно, сцена несостоявшегося самоубийства Ипполита не утрачивает своей обращенности именно к Пушкину, и в частности к «Вакхической песне», потому что ожидание рассвета как условия изречения человека «последнего сказанья», решающего слова о себе и о мире выразилось в ней концентрированно и завершено.

Возвращаясь к Пушкину, можно сказать, что он и сам первым сумел снизить, перефразировать свой дионисийский гимн, спроецировав его идеи, мотивы в прозу жизни, в будничные условия и в иной поэтический жанр.

Рядом с «Вакхической песней» — «Зимний вечер». «Зимний вечер» — зеркальное, «перевернутое» повторение «Вакхической песни». Это «Вакхическая песня», события и настроения которой из условного мира мифа и творческих грез перешли в автобиографически точно запечатленную реальность михайловской ссылки. При жизни поэта два стихотворения оказались отъединенны-

ми одно от другого. И хотя в современных изданиях они неизменно помещаются рядом, их принципиальное родство приходится все же доказывать.

Буря мглюю небо кроет,  
Вихри снежные крутя...

Точно отражающие реальность деревенской жизни поэта хрестоматийные строки требуют некоторых уточнений, снова возвращающих нас к лирической суете журнальной поэзии двадцатых годов.

Среди «вакхических» и, если можно так выразиться, «околовакхических» песен, обступавших Пушкина еще тогда, когда о создании им подлинного дионисийского гимна он и не помышлял, мелькает одно любопытное стихотворение. Написал его П. Межаков — стихотворец, контакты Пушкина с коим, несомненно, имели место. При всей банальности пиршественных мотивов стихотворения в нем есть своеобразная черточка: пир с его непременно атрибутикой протекает в окружении... бури. «К друзьям во время бури» — так называется это стихотворение, и открывают его слова:

Бушует вихорь, ночь мрачна,  
И мрачны размышленья:  
Друзья, за чашею вина  
Понщем утешенья!

(«Благонамеренный», 1821, № IV, ч. 13, февраль).

П. Межаков написал плохие стихи. Но отдадим и ему справедливость: его осенила мысль написать о пире, идущем под бушевание бури, во мраке, во тьме. И вот — «вихри снежные» Пушкина. И —

Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.

Зачем какой-то Межаков, если Пушкина обступала реальная буря, метель его томительной псковской ссылки? Но реальность реальностью, а Пушкин просто не мог не отозваться и на Межакова, категории же «каких-то» поэтов он вообще не знал: аристократизму чужд какой бы то ни было снобизм, высота духа исключает высокомерие. И если между Пушкиным и реальностью вдруг встал Межаков, честь и слава и Пушкину и Межакову!

Тени, хором которых правил поэт в «Вакхической песне», рассеялись. Реальность вступила в свои права;

поэт с глазу на глаз с безмолвствующей старушкой няней. Но остаются круги: не «стаканы», а «кружка» («кружка» от «круг», «кружок»). Нет солнца, но крутятся «вихри снежные» за окном, а здесь, в лачужке, — «веретено». Было «веселие», а здесь: «Выпьем с горя...» Были «юные жены», здесь же — «старушка». Словом, все строится по логике — было так, а стало иначе. Резко меняется жанр: из дионисийского гимна одни и те же мотивы переходят в печальную русскую народную песню. Но остается общее: пир в ночи, покинувшее вселенную солнце, ожидание рассвета.

И рассвет этот близится. И заря как бы со стороны, откуда-то извне в «Зимний вечер» все же приходит:

Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла, —

тихо просит поэт; и «девица» народной несни неожиданно появляется в уединенной «лачужке», неся на коромысле два ведерка: две чаши, в каждой из которых отражается неугасимое солнце.

«Вакхическая песня» объединила самые разные художественные традиции: величественная в силу своей отдаленности от наших времен античность неожиданно столкнулась с повседневной журнальной полемикой. «Вакхическая песня» имеет прямое отношение к генезису задуманной Пушкиным художественно-историографической панорамы, из которой осуществились лишь четыре фрагмента — «маленькие трагедии». Повторилось то, что было когда-то и длилось веками: в границах дионисийского гимна рождалась трагедия. И мы можем сказать, что будущие герои поэта были гостями на торжественном пире, который он дал им в изгнании. Они высказались. Сжато, программно, но зато и достаточно определено: характеры некоторых из них уже вполне различимы.

Традиция продолжалась далее.

«Необычайное приключение, бывшее... летом на даче» В. В. Маяковского — прямое продолжение «Вакхической песни». Идея пира в ожидании солнца здесь доведена до логического конца: солнце уже не просто встает из-за горизонта, озаряя пирующих; оно само становится гостем на пиршестве, участником скромного и трезвого чаепития времен военного коммунизма.

Стена теней,  
ночей тюрьма  
под солнц двустволкой пала,  
Стихов и света кутерьма —  
сияй во что попало!

«Вакхическая песня» оживает через столетие. Ее эхо слышится в голосе солнца, пирующего с одним из наследников Пушкина; традиция продолжается...

С. А. ФОМИЧЕВ

◆  
**«Загадочное» стихотворение Пушкина  
«Олегов щит»**

Репутация «загадочных» до сих пор закреплена за многими произведениями Пушкина. Опыт показывает, что это, как правило, связано с отсутствием всестороннего комментария к этим произведениям, проясняющего их реалии, связь с предшествующими пушкинскими замыслами и с общественно-литературным контекстом, а порою также объясняется недостаточным осмыслением динамики творческого метода писателя.

Характерным примером такого положения может служить стихотворение «Олегов щит». В современной комментарии к нему отмечается следующее: «Вызвано Андрианопольским миром, завершившим русско-турецкую войну 1828—1829 гг. Во время этой войны русские войска, перейдя в июле 1829 г. Балканы, 8 августа взяли Андрианополь (в 240 км к северо-западу от Константинополя), где 2 сентября 1829 г. был заключен мир. Первая строфа посвящена походу киевского князя Олега (воинственный варяг) на Византию (907 г.). Ты пригвоздил свой щит булатный//На цареградских воротах. — стихи эти восходят к летописи: «повесил щит свой на вратах в знак победы и ушел из Царьграда». Смысл второй строфы, а потому всего стихотворения — неясен. Многочисленные толкования его, существующие в литературе, — неубедительны»<sup>1</sup>.

Дело, однако, не в «многочисленных толкованиях», а в неудовлетворительности наиболее распространенного

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1974, т. 2, с. 579—580. (Комментарий Т. Г. Цявловской).

из них, восходящего еще к Н. И. Черняеву<sup>2</sup> и кратко сформулированного Ю. Н. Тыняновым так: «Сразу же после заключения мира Пушкин пишет «Олегов щит», стихотворение, в котором упрек Дибичу за нерешительность действий вырастает в сатиру классического непроницаемого стиля»<sup>3</sup>.

Очевидно, само название стихотворения, «Олегов щит», не может не вызывать в памяти полемического замечания Пушкина по поводу думы Рылеева «Олег Вещий», впервые напечатанной в журнале «Новости литературы» (1822, № 11), — незадолго до этого была окончена пушкинская «Песнь о вещем Олеге» (беловой автограф датирован 1 марта 1822 г.).

Впрочем, тема вещего Олега и раньше привлекала внимание Пушкина. Вспоминая свои первые шаги на писательском поприще, «автор» горюхинской истории, Иван Петрович Белкин, писал: «Несмотря на все возражения моего рассудка, дерзкая мысль сделаться писателем поминутно приходила мне в голову <...> Все роды поэзии (ибо о смиренной прозе я еще не помышлял) были мною разобраны, оценены, и я непременно решился на эпическую поэму, почерпнутую из отечественной истории. Не долго искал я себе героя. Я выбрал Рюрика — и принялся за работу <...>, поэма моя подвигалась медленно, и я бросил ее на третьем стихе. Я думал, что эпический род не мой род, и начал трагедию «Рюрик». Трагедия не пошла. Я попробовал обратить ее в балладу — но и баллада как-то мне не давалась. Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика» (VIII, 131).

Автопародийный, пушкинский, характер этой исповеди не вызывает сомнения. Конечно, реальные события здесь, как и в любой пародии, смещены и утрированы во имя комической остроты пассажа.

В лицейском дневнике Пушкина сохранилась запись от 10 декабря 1815 года: «Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее. Третьего дни хотёл я начать ироническую поэму «Игорь и Ольга», а написал эпиграмму на Шахов-

---

<sup>2</sup> См.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 339—364. Отдельные ошибки Черняева отмечены в кн.: Библиотека великих писателей (Под ред. С. А. Венгерова. Пушкин. Т. 5, СПб., 1911, с. XXXIV—XXXV.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 195—196.

ского, Шихматова и Шишкова» (XII, 298). Сюжет поэмы был вдохновлен, несомненно, «Историей государства Российского», первый том которой вышел в том же 1815 году. Спустя шесть лет, уже на юге, Пушкин вновь обратился к событиям легендарной русской эпохи в трагедии о Вадиме — замысел этот годом позже принял поэмную форму; впрочем, и поэма о противоборстве Вадима с Рюриком не была окончена. В то же время он обдумывал и произведение, посвященное князю Олегу, также в процессе работы претерпевшее жанровую модификацию.

В конце июля 1821 года Пушкин набрасывает в рабочей тетради план: «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — поход»<sup>4</sup>. Портрет Олега изображен чуть выше и отчасти перекрывает начало какого-то письма на французском языке (русский перевод: «Ваше письмо пришло весьма кстати, я нуждался в нем») и план произведения о разбойниках («1. Разбойники, история двух братьев» и пр. — см.: IV, 373), в левом нижнем углу листа нарисована во весь рост Ольга — и далее вправо помещены портреты Лувеля, Занда, Марата; в центре листа Пушкин рисует портрет Александра Ипсиланти, возглавившего в 1821 году движение греческих повстанцев против турецкого ига, Этерию<sup>5</sup>.

Черновик сохранил след первоначальных «декабристских» замыслов Пушкина, воплощенных позже в стихотворении «Кинжал», в поэме «Братья разбойники», в балладе «Песнь о вещем Олеге». Непосредственным толчком последнего замысла послужило, очевидно, сопоставление событий современности (Этерия) с легендарными походами Олега и Игоря на Царьград. Что же касается произведения о разбойниках, то вначале (на л. 50) Пушкин начинает его разработку не в жанре поэмы, а в жанре баллады, используя обычный балладный размер, четырехстопный амфибрахий, освоенный им ранее в стихотворениях «Сраженный рыцарь» (1815) и «Черная шаль» (1820):

Нас было два брата — мы вместе росли  
И жалкую младость в нужде провели,

<sup>4</sup> ПД, ф. 244, оп. 1, № 832, л. 46. На предыдущей странице помечено: «18 июля 1821 г. известие о смерти Наполеона», на следующей — дата «26 июля».

<sup>5</sup> Рукопись воспроизведена в венгерском издании (т. 2, СБб., 1908, с. 159). См. также: Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 397.

Но алчная страсть [овладела] душой  
И вместе мы вышли на первый разбой...  
(IV, 373)

Вероятно, обратную эволюцию — от поэмы к балладе — претерпел замысел об Олеге. В этом случае отказ от героической поэмы мог быть связан с разочарованием Пушкина в Александре Ипсиланти, показавшем свою полную неспособность стать вождем Этерии<sup>6</sup>, и шире — с осмыслением неутешительных итогов европейского освободительного движения начала 1820-х годов, с кризисом просветительских идеалов.

Впоследствии Пушкин признавался: «Видимо, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (IV, 404). В полной мере этот принцип романтического художественного метода воплотился в «Песни о вещем Олеге», сюжетной основой которой стало именно предание, оцененное Карамзиным как исторически недостоверное: «Уважение к памяти великих мужей и любопытство знать все, что до них касается, благоприятствуют таким вымыслам и сообщают их отдаленным потомкам. Можем верить и не верить, что Олег в самом деле был ужален змеею на могиле любимого коня его; но мнимое пророчество волхвов, или кудесников, есть явная народная басня, достойная замечания по своей древности»<sup>7</sup>.

Однако, ценя в предании отражение народных нравов и верований, Пушкин в то же время чрезвычайно дорожил точностью исторических деталей. В этом отношении характерен упрек, адресованный им Рылееву как автору думы «Олег Вещий»: «Ты напрасно не поправил в «Олеге» герба России. Древний герб, с <вятой> Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший двуглавый орел есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: «Тоже повеси щит свой на вратах на показание победы» (XIII, 176)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Зимой 1821—1822 гг. Пушкин намечал работу над поэмой, прямо посвященной трагической судьбе восстания греческих патриотов. См.: Измайлов Н. В. Поэма Пушкина о гетеристах.

<sup>7</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. Изд-е 2. СПб., 1818. Т. 1, с. 142.

<sup>8</sup> Та же мысль была повторена Пушкиным еще дважды: в примечании к «Песни о вещем Олеге» и в письме к брату в начале 1823 г. (см.: II, 741; XIII, 54).



Прижизненная (в том числе и декабристская) критика сдержанно оценила «Песнь о вещем Олеге», осуждая в ней отход Пушкина от воспевания героики прошлого<sup>9</sup>. Между тем свободолобивый пафос пушкинской баллады несомненен, хотя и заключается он не в описании подвигов легендарного князя, а в прославлении «правдивого и свободного вещего языка» поэзии, не подвластного земным властителям.

В какой-то мере поэтическая мысль «Песни о вещем Олеге» отразилась и в стихотворении «Олегов щит», написанном семь с половиной лет спустя.

В стихотворении этом действительно чувствуется какая-то двусмысленность. С одной стороны, сопоставление русско-турецкой кампании с победоносным походом на Византию Олега Вещего дается в тонах патетических; с другой — финал стихотворения довольно неожиданный: тень Олега ревнует к славе дальних потомков и как бы восстает против их столь же полной, как в его время, победы над врагом.

Думается, что смысл стихотворения будет несколько прояснен, если мы обратим внимание на разительное совпадение в датах заключения Андрианопольского мира и договора славян с греками, явившегося следствием похода Олега на Царьград. В «Повести временных лет», где приводится полный текст договора, указана и точная его дата (между прочим, первая во всей летописи): «Месяца сентября 2, индикта 15, в лето создания мира 6420 <911 г>»<sup>10</sup>.

Пушкин, всегда чрезвычайно внимательно относив-

---

<sup>9</sup> См. в переписке Пушкина начала 1825 г. (XIII, 139, 141).

<sup>10</sup> Повесть временных лет. Ч. 1. М.; Л., 1950, с. 29. Таким образом, можно несколько уточнить время создания стихотворения: не раньше 20 сентября 1829 г. (известие об Андрианопольском мире могло быть получено Пушкиным только по возвращении его в Москву с Кавказа). Отметим также одну редакторскую ошибку, повторяющуюся в современных пушкинских изданиях: «Тогда во славу Руси ратной||Строптиву греку в стыд и страх». Слово «русь» в данном случае следует писать со строчной буквы как означающее не государство, а народность. Ср.: «Ина многа зла творяху русь грекам елико же ратнии творять» (Повесть временных лет, с. 24). В рукописи Пушкина (ПД, ф. 244, оп. 1, № 841) слова «Русь» и «Грекам» написаны в соответствии с правилами правописания того времени; так же при первых прижизненных публикациях стихотворения.

шийся к «сближениям» дат<sup>11</sup>, не мог пройти мимо указанного совпадения, и именно оно подчеркивает параллелизм двух стихотворных строф. При этом упоминание о надгробном холме Олега (в черновике: «твой гроб раскрылся с бранным гулом» — III, 740) тем более уместно в намеченном историческом контексте, что согласно летописи чудесная смерть Олега наступила осенью того же 911 года.

Однако неожиданное сближение дат позволяет Пушкину почувствовать парадоксальное несходство двух исторических событий — в отличие от других современников, напрямую уподоблявших поход Олега и русско-турецкую войну 1828—1829 годов.

Пушкину было знакомо стихотворение Тютчева, напечатанное в 1829 году в «Галатее» (ч. 7, ценз. разрешение 22 августа):

«О наша крепость и оплот,  
Великий бог, веди нас ныне,  
Как некогда ты вел в пустыне  
Свой избранный народ!»  
«Аллах, пролей на нас свой свет!  
Краса и сила православных,  
Бог истинный, тебе нет равных,  
Пророк твой — Магомед!»  
Глухая полночь; все молчит!  
Вдруг из-за туч луна сверкнула  
И над вратами Истамбула  
Зажгла Олегов щит!..<sup>12</sup>

Сходное упоминание Олегова щита Пушкин мог отметить и в стихотворении Хомякова «Анрианополь»:

...Луна уж гаснет, ночь сбегает,  
Окрест встает развалин прах,  
Восток цепями потрясает,  
И скоро на златых вратах

<sup>11</sup> В заметке о «Графе Нулине» Пушкин писал: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения» (XI, 183). Ср. также в «Путешествии в Арзрум»: «Полки наши пошли в Арзрум, и 27 июня, в годовщину полтавского сражения, в шесть часов вечера русское знамя развилось над арзрумской цитаделью» (VIII, 475). Подобному же сближению посвящено и стихотворение «Бородинская годовщина» (1831).

<sup>12</sup> В «Галатее» это стихотворение было напечатано по ошибке слитно с другим — «Видение». Впоследствии, в 1854 г., Тютчев напечатал его отдельно (в несколько измененной редакции), снабдив пушкинским названием «Олегов щит».

Это вызывало в памяти поэта спор с Рылеевым по поводу его строк—«Прибил свой щит с гербом России/  
К царьградским воротам»<sup>14</sup>.

Сближая впрямую Олеговы деяния с современными событиями и воспевая религиозную миссию России, несущую свет христианства в места, откуда оно некогда пришло на Русь, Тютчев и Хомяков допускали анахронизм гораздо более серьезный, нежели Рылеев. В самом деле, было бы странно представлять язычника Олега, утвердившего свой щит на вратах христианского Константинополя, вдохновителем победы России над мусульманским Стамбулом. Показательно, что в стихотворении Пушкина сосуществуют все три исторических названия города: — христианское — Константинополь («град Константина»), — языческое — Царьград и мусульманское — Стамбул.

Отсюда, как надо полагать, кульминационный «сбой» в лирическом строе пушкинского стихотворения, образный параллелизм которого оказывается иррационально нарушенным.

Фантастическая тень Олега, которая принимает действительное участие в событиях современности, в высшей степени характерна для образной системы творчества Пушкина рубежа 1830-х годов. В это время его художественный метод, не изменяя своего основного реалистического качества, осложняется романтическими чертами. Трезвый исторический и социальный анализ действительности в произведениях Пушкина этих лет сочетается с осознанием невероятной сложности в чем-то ускользающего от рационального объяснения окружающего мира, с ощущением постоянного вторжения в сов-

---

<sup>13</sup> Московский телеграф, 1829, ч. 29, с. 260. Стихотворение напечатано анонимно, с пометкой «Андреанополи, 8 августа 1829». Впоследствии оно Хомяковым не перепечатывалось и не включалось в собрания его сочинений, так как тема эта была повторена в стихотворении «Прощание с Андрианополем», впервые опубликованном в «Северных цветах» на 1830 г. (СПб., 1829, ценз. разрешение 20 декабря) вместе с пушкинским стихотворением «Олегов щит». Щит Олега вспоминается в связи с русско-турецкой войной В. Г. Тепляковым в «Шестой фракийской элегии» (май 1829 г.) и Н. И. Надеждиным в «Вестнике Европы» (1830, № 2, с. 146).

<sup>14</sup> Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971, с. 108.

ременность неисчерпанных в своих следствиях событий прошлого.

Романтические тенденции позднего творчества Пушкина уже отмечались в исследовательской литературе. Справедливо связывая изменение мироощущения Пушкина с потрясениями последекабристской эпохи, В. Э. Вацуро заметил странную особенность большинства воспоминаний о поэте той поры: «Львиная доля их посвящена суевериям Пушкина, предчувствиям и приметам, занимавшим этот ум, в иные эпохи столь светлый и практичный»<sup>15</sup>. Новое мироощущение подготавливало изменение художественного метода, вторжение в пушкинское творчество «романтической струи»<sup>16</sup>, «романтических признаков»<sup>17</sup> и т. п. Очевидно, еще предстоит осмыслить это явление в целом, в общем контексте творческой эволюции Пушкина, обогащения его реалистического метода. Это позволит правильно истолковать многие пушкинские произведения конца 1820-х — начала 1830-х годов, за которыми закрепилось название «загадочных». Одним из первых в их ряду стоит стихотворение «Олегов щит».

---

<sup>15</sup> Вацуро В. Э. Пушкин в сознании современников. — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1974, с. 16.

<sup>16</sup> Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980, с. 144.

<sup>17</sup> Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973, с. 255.



**Пушкин  
и элегическая поэтика времени**

I

В элегии допушкинской поры сложились достаточно устойчивые принципы временного изображения, нераздельно слитые с природой старой элегической эмоции, с медитативными способами построения стиха. Незыблемость их была тем очевиднее, что их власть распространялась даже на воплощение элегических эмоций, заключавших в себе первое, и пока еще робкое, предвосхищение оттенков душевной жизни, смутное предвиденье невыразимой полноты душевного бытия. Речь идет о пресловутой предромантической меланхолии. В ней наметился тот сплав оксюморонных ощущений, которые позднее, в элегии Жуковского, сольются с переживанием минувшего и обретут на этой почве особую глубину. Правда, сентиментальная меланхолия, не успев выявить заложенные в ней возможности развития, быстро выродилась в шаблон. С другой стороны, как бы ни была контрастна эта эмоция, ее контрасты имели всеобщий, а не индивидуальный характер. Меланхолия особенно пришлась по вкусу предромантикам еще и потому, что заключенные в ней полярные движения чувств слабо выражены, едва мерцают и не поднимаются до размеров страсти. Сентименталистам и не нужна была страсть: их вполне устраивала чувствительность. Не случайно Карамзин снисходительно похваливал слезоточивую музу эпигона Шаликова, находя в ней «нечто тепленькое».

Вообще в предромантической меланхолии скрывается не столько определенно выраженное чувство, сколько рефлексия по поводу чувства. В самом деле, эмоция

эта несет в себе потаенно-расчленяющий ход сознания. В стихийном течении переживания выделяется созерцающий субъект, отчуждается чувство, превращаясь в объект созерцания. Горячая лава переживания невольно остывает в этом почти неприметном для носителя эмоции движении рассудка. В настоящем душевной жизни субъект и его эмоция нераздельно слиты. В меланхолии эмоция как бы отодвинута в прошедшее — ведь разглядывать собственный душевный поток можно только в условиях хотя бы минимальной временной дистанции.

У выдающегося русского теоретика искусства А. И. Галича в «Опыте науки изящного» есть определение жанра, вне всякого сомнения преломляющее в себе художественный опыт допушкинской элегии. «Элегия, — пишет А. И. Галич, — как тоскливое и веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к былым и минувшим страдательным состояниям души, которые охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений и, например, хотя со слезами еще на глазах, но уже с расцветающей на устах улыбкой воспевать блага, которых лишаемся»<sup>1</sup>. Определение это, конечно же, не универсально, но особая пронизательность его в том, что за точку исхода оно берет временной момент, упущенный во всех более поздних истолкованиях жанра. У старой элегии была своя поэтика времени. Суть ее в жестко закрепленной и неподвижной временной дистанции между высказыванием и эмоцией, между субъектом и объектом лирического воплощения. Дело не столько в том, что предромантическая элегия тяготела к изображению «минувших и страдательных состояний души» — ведь прошлое может быть воссоздано как настоящее, как нечто, переживаемое изнутри, — к тому же тяготение это станет явным лишь в лирике Жуковского. Дело именно в том, что лирический субъект как носитель эмоции у предромантиков словно бы исторгнут из непосредственного потока переживания. Он пребывает вне его, он созерцатель, а созерцают собственную душевную жизнь лишь на некоем мысленном отдалении.

В элегии Карамзина «К самому себе» происходит даже своеобразное «раздвоение» лирической личности.

---

<sup>1</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., Искусство, 1974, т. 2, с. 262.

Перед нами диалог поэта с самим собой, диалог, в котором явно господствуют остраненный голос и остраненный взгляд. Ламентации лирического субъекта, открывающие стихотворение, перебиваются охлажденными; предложениями второго «я», и это «я» на редкость рассудительно и спокойно:

Прости, надежда!.. и навек  
Исчезло все, что сердцу льстило,  
Душе моей казалось мило;  
Исчезло! Слабый человек!  
Что хочешь делать? Обливаться  
Рекою горьких, тщетных слез?  
Стенать во прахе и терзаться?  
Что пользы? Рока и небес  
Не тронешь ты своей тоскою  
И будешь жалок лишь себе...

Отчуждение переживания здесь заходит так далеко, что страждущее «я» элегии вдруг является нам облеченным чисто внешними атрибутами, увиденное сторонним оком:

А ты стоишь с унылым взором  
С душою мрачной...

В поле зрения старой элегии попадало лишь отстоявшееся в душевном мире, то, в чем уже угасает былая эмоциональная энергия. Едва ли случайно в этой связи стойкое пристрастие допушкинской элегии к персонификациям. В них — не только следы рационалистической традиции, еще не изжитые предромантическим мышлением, в них установка на воплощение того, что уже застыло в сознании в неколебимые и незыблемые формы. Любая персонификация закругляет эмоциональный момент настолько, что он оказывается самодовлеющим, изъятым из реального многообразия психологических связей. В персонификациях предромантиков так или иначе запечатлевается ретроспективный ход мышления, намек на существование некоей духовной вершины, от которой отталкивается мысль поэта, обозревающая круг своего душевного бытия.

В условиях временного отдаления между эмоцией и ее созерцанием неизбежно остывает переживание: обессиленное, оно исходит сентиментальными слезами. Оно слезоточиво еще и потому, что у предромантиков оно объект вольного или невольного любования. Там же, где носитель эмоции находится в самом эпицентре ее,

там, естественно, нет места самоумилению. Такова, по-видимому, психологическая почва сентиментальной элегии, в которую уходит корнями принцип дистанции.

В условиях временной дистанции остывает и слово: стиль предромантической элегии тяготеет к гармонии, исключая порывы страстей, резкие диссонансы, способные поколебать уравновешенный ход интонации. Нужно ли говорить, что это гармония иной природы, нежели пушкинская, являющая собой сложный итог душевной борьбы, отзвуки которой прорываются в слово.

Старая элегия вовлекала в поле обзора лишь противоречия внеличного порядка, порою фатально-неустрашимые и потому лишённые субъективной остроты. Трагизм, притаившийся в них, легко преодолевался с помощью резиньации. Даже в меланхолии полярности эмоций не противоборствуют, а лишь сосуществуют, и сосуществуют, изначально уравновешивая друг друга. Конфликтность элегии как бы застревает на уровне внешней темы, оставаясь лишь предметом медитации. Поэтому непосредственно запечатленные толчки эмоций, естественные в условиях острой лирической коллизии, толчки, создающие иллюзию мгновенно вспыхнувшего душевного движения, словно бы в этот же миг обретающего слово, по существу, невозможны здесь.

## II

Когда Жуковский сориентировал элегию на изображение минувшего, он не только закрепил предметно-тематическими средствами тот принцип жесткой дистанции, который был заложен в основание временной концепции жанра. В элегии Жуковского происходит экспансия временного начала: в ряду других жанровых признаков оно начинает явно доминировать, проникая в композиционный план изображения, стягивая к себе «пучок» жанровых эмоций, обрастая своего рода временной философией, на которую меньше всего могла претендовать элегия предромантического толка.

Это философия, замкнутая на минувшем. Даже в тех редких случаях, когда Жуковский все-таки сопрягает временные измерения бытия, — в сопряжениях этих нет динамики, нет и намёка на драматизм. Минувшее у Жуковского абсолютизировано и чаще всего изъято



из временной цепи: «для сердца прошедшее вечно». Можно сказать, что оно противостоит времени, как противостоит оно реальности в целом. Жуковский признает только одну временную — вернее вневременную — колею: движение вспяты, поскольку оно нераздельно с направленностью памяти и поскольку это движение создает столь драгоценную для поэта иллюзию господства над временем.

Все временные эпохи бытия у Жуковского как бы опрокинуты в прошедшее. Даже будущее в этой поэтической системе являет собой как бы возврат к минувшему. (Ведь оно мыслится как некая ретроспективная утопия, в которой дух освобождается от оков, сбрасывая с себя все ограничения реальности, в том числе и ограничения времени. Единственное, чем мы обладаем вполне, по Жуковскому, всегда позади. Его муза не доверяет настоящему, не допуская возможности безоглядного и нерелективного растворения в нем, столь притягательного для романтиков. По Жуковскому, настоящее неуловимо текуче, постоянно ускользает от нас, и мы не властны над ним — оно владеет нами. В нем господствует объективный ход времени, течение которого невозможно предусмотреть в русле индивидуальной судьбы. Каждый миг оно готово взорваться случайностями, непоправимыми переломами бытия. «Что может разрушить в минуту судьба, Эсхин, то на свете не наше», — восклицает герой одной из самых глубоких элегий Жуковского «Теон и Эсхин». Нет необходимости доказывать, что стойкое недоверие к настоящему (если не боязнь его) в мирозерцании Жуковского — феномен, взошедший и на биографической, и на идеологической почве.

Между тем мир прошедшего притягателен для поэта уже потому, что в его представлении это мир пропущенного сквозь фильтр памяти, а значит одухотворенного, времени, от которого больше не веет ледяным холодом реальности, разошедшейся с идеалом. Тут достигает цели стремление Жуковского «Одеть покровом Знакомой жизни наготу». Прошлое для Жуковского объективно лишь постольку, поскольку оно насквозь субъективно — и это не игра слов. Минувшее объективно для Жуковского не потому, что в любых, даже самых прихотливых, преломлениях памяти сохраняется реальная канва времени, а потому, что в соприкосновении

с миром души оно выявляет некие родовые свойства ее: жажда идеала и мечту о духовной свободе. Стало быть, оно объективно постольку, поскольку оно заключает в себе как бы проекцию этих свойств.

Быть может, самым значительным открытием Жуковского в истории элегического жанра было именно открытие минувшего как особой духовной среды, в которой поэзия сливается с реальностью.

Экспансия временного начала в элегиях Жуковского выражается и в том, что временной ход мысли в них неразрывно сливается с композиционным движением темы, отражаясь в крупных фазах ее развертывания. В элегических композициях Жуковского налицо строго выдержанная последовательность в сопряжении внешнего и внутреннего, предметного и психологического. Она могла бы показаться вполне традиционной (ведь и в сентиментальной элегии пейзаж порою предшествовал изображению души), если бы то, что в традиции выглядело случайным, не стало бы у Жуковского принципом построения, стягивающим к себе и тематическую, и временную сферы.

«Поэзия... есть абсолютно реальное», «поэзия растворяет чуждое бытие в своем», — писал Новалис<sup>2</sup>. Мышлению Жуковского близки эти постулаты, но было бы ошибкой полагать, что Жуковский вытесняет за пределы изображения всякую реальность, подменяя ее субъективной игрой воображения, как пытался доказать Г. А. Гуковский. Как-то, порою весьма обширные, пласты внешнего мира (мир природы прежде всего) входят в композицию элегии Жуковского, подтверждая и редкую наблюдательность поэта, и чувство колорита, и умение подмечать едва уловимые движения в природе. Недаром же Гоголь писал о живописном даре Жуковского, который, «взявши картину, его пленившую... не оставляет ее до тех пор, пока не исчерпает всей, разрезав как бы анатомическим ножом ее неуловимые подробности... Его «Славянка» с видами Павловска точная живопись»<sup>3</sup>.

Действительно, в композиции «Славянки» описательная интродукция развернута шире, чем где бы то ни было. Но именно «Славянка» как крайний случай

<sup>2</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., Искусство, 1967, т. 3, с. 282.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Сочинения. Изд-е 12-е. СПб., изд-е А. Ф. Маркса, М., 1894, т. 5, с. 197.

отчетливее всего раскрывает столь характерную для элегических композиций Жуковского последовательность движения мысли от внешнего к внутреннему, от природы в мир души, от реальности в область воображения. В «Славянке» этот ход темы как бы затруднен множеством опосредующих ступеней: одно изображение ландшафта сменяется другим, и все-таки можно заметить, что смена поэтических картин и сопутствующие ей перепады живописного освещения, как и едва заметные сдвиги лирической эмоции, не более чем ступени к той композиционной вершине, взойдя на которую мысль поэта возвращается к себе, погружаясь в поток меланхолического воспоминания. Подобные смещения темы в «Славянке» повторяются, и повтор создает определенный рисунок композиционного ритма, оттеняя связующий принцип всего построения. В лирическом пейзаже Жуковского экспрессивно насыщенные детали (какой-нибудь «пустынный храм» или «семья молодых берез», «как привидения», являющаяся в полумраке) возникают как раз в тот момент, когда мысль готова вступить на тропу воспоминания. В этих точках композиции реальность уже сливается с игрой воображения, и слияние столь нераздельно, что трудно заметить грань, за которой одно переходит в другое. К этим метаморфозам неуклонно устремляется мысль Жуковского, и как бы ни был разветвлен (или, наоборот, редуцирован, как в «Цвете завета») предметный ряд в его элегиях, рано или поздно их тема смещается в мир души, преобразующей реальность.

Запечатленное в элегиях Жуковского движение темы от внешнего к внутреннему в аспекте времени оборачивается движением из настоящего в минувшее. В изображении прошедшего душевный мир поэта предстает как целое, как романтический универсум. Не отдельные эмоции, не мгновенные чувственные реакции, но вся душа человека, а точнее — ее основные стихии, ее романтически выявленные первоэлементы, то, что отстоялось в ней, и то, что отфильтровано воспоминанием, — к этому прикована лирическая мысль Жуковского. Взору открывается своего рода душевный «ландшафт», и открывается как бы с огромной высоты, откуда видны одни лишь вершины. Все случайное, мимолетное, несущее на себе отпечаток неповторимо чувственного момента — все это, в сущности, остается за чертою обзора.

Приходится повторять это слово «обзор» и его производные потому, что в них заключены именно те оттенки смысла, которые передают и временной прицел элегической поэтики (принцип дистанции) и установку Жуковского на всеохват души в изображении минувшего.

Но вот в элегии «Цвет завета» возникает поворот темы, казалось бы, переключающий образ минувшего из панорамного в крупный план. Взор поэта как будто локализуется, замыкаясь на малой точке, на одном «сладком часе», на одном вечере жизни:

Он вспомнит вам союза час священный,  
Он возвратит вам прошлы времена...  
О сладкий час! о вечер незабвенный!  
Как божий рай, цвела там сторона;  
Безоблачен был запад озаренный,  
И свежая на землю тишина  
Как ясное предчувствие сходила;  
Природа вся с душою говорила.

Но уже первые два стиха этой строфы, в сущности, уравнивают в ритмическом и смысловом отношении «час священный» и «прошлы времена». «Сладкий час» оборачивается условностью, необходимой для того, чтобы создать впечатление особого замкнутого мира минувшего и некоей духовной цикличности, сообщаемой ему постоянством идеалов и стремлений. Формы прошедшего многократного стирают в этой картине колорит ментальности:

И к нам тогда, как Гений, *прилетало*  
За песнею веселой старины  
Прекрасное, что некогда бывало  
Товарищем младенческой весны;  
Отжившее нам снова *оживало*;  
Минувших лет семьей окружены,  
Все лучшее мы зрели настоящим, —  
И время нам казалось нелетящим.

«Вечер незабвенный» превращается в знак ничем не возмущаемой гармонии минувшего. К тому же он сам распахнут в прошлое и живет лишь его отраженным светом. Этот островок минувшего, проступающий из тьмы, не просто неустойчив и лишен временных границ — он всего лишь точка приложения все тех же идеальных стихий, которые всякий раз оживают в душе, обращенной к прошедшему.

Былое в элегиях Жуковского идилично и, как всякая идиллия, лишено внутреннего движения. Подобно

идиллии, оно абсолютизирует момент постоянства и покоя — как бы предчувствуя, что всякое движение для него поистине смертоносно. Неопределенное по своим очертаниям и временной протяженности («без протяженности и границ», как выразился Жуковский в переводе «Шильонского узника»), оно исключает возможность какого бы то ни было расслоения во времени. Оно цельно и однородно — как цельно и однородно мгновение, в котором, по выражению Л. Фейербаха, «не отделены бытие от небытия»<sup>4</sup>, или как вечность — антипод мгновения, столь на него не похожий.

В этот замкнутый мир, отделенный от настоящего «недоступною чертой», не проникают всплески страстей, но все же он излучает у Жуковского особую экспрессию, подобия которой мы не найдем в традиции. Какая-то тень напряжения и беспокойства — если не тревоги — витает в его элегиях над умиротворяющей идиллией былого. Где же источник ее? Он не внутри изображаемой сферы прошедшего, он за ее пределами. Экспрессия эта привносится усилиями воображения, стремящегося схватить то, «что слито с сей блестящей красотой». Жуковского меньше всего занимает событийная полнота минувшего или его биографическая канва. Минувшее для него, конечно, не «бездна пустоты», но уж, во всяком случае, это мир, населенный «образами без лиц». В том же «Цвете завета» взору, углубившемуся в былое, является Верная:

И Верная была незримо с нами...

Со всем была, как таинство, слита  
Ее душа присутствием священным,  
Невидимым, но сердцу откровенным.

И нас Ее любовь благословляла;  
И ободрял на благо тихий глас...

Впрочем, странно даже сказать «является». Она не «является», а как бы соприсутствует прошлому, и соприсутствует «незримо». Это, по существу, бесплотный дух: не случайно все материальное размыто в этом образе, не случайно и самое обозначение его — «Верная». Объект замещается субстантивированным прилагательным, да к тому же выделенным графически и, следовательно, сознательно акцентирующим лишь субъективный

<sup>4</sup> Фейербах Людвиг. История философии. М., Мысль, 1974, т. 1, с. 62.

ореол объекта. И в «Славянке» возникает «без образа лицо», не очерченное даже фантастическим рисунком. В реальном или в духовном мире корни его явления? — Жуковский уклоняется от ответа. Все это, если можно так выразиться, духи воспоминания. «Минувших дней очарование» порой воскресает у Жуковского в образе «милого гостя» — пришельца из иного предела («Песня», «Славянка»). Но вот странность: словно бы что-то удерживает Жуковского от закругленной и детализированной персонификации минувшего — наподобие той, в которую облакает, например, Карамзин свою сентиментальную меланхолию. Жуковский набрасывает отдельные персонифицирующие детали, впрочем весьма расплывчатые («Шепнул душе-привет бывалый, Душе блеснул знакомый взор» — в «Песне»), но он не охватывает их сколько-нибудь твердым контуром.

Итак, не предметная «плоть» и не событийное начало влекут к себе музу Жуковского, и уж тем более не объективный ход времени в прошедшем. Для него притягателен самый контакт реальности и воображения в процессе воспоминания, зона перехода одного в другое, вязь этих превращений. Жуковский разглядывает минувшее не с точки зрения того, насколько оно сопричастно течению его судьбы (что так естественно для Пушкина), — он разглядывает минувшее *как художник*, ибо он обрел в нем такую сферу, которая насквозь пронизана потенциями творчества. Воспоминание и творчество идут у Жуковского одной стезей. И его стремление вернуть музыку былого, притаившееся в нем очарование, неуловимые и мимолетные настроения, слитые с ним, — это стремление глубоко художническое по природе своей. Здесь, на этой почве, Жуковский впервые так остро (как никто из русских романтиков) почувствовал пределы слова. Здесь, кажется, и исток того экспрессивного напряжения, которое выливается, например, в настойчиво вопрошающую интонацию последних стихов «Славянки». Но дело не только в этом. Очистив изображение минувшего от твердых форм материального бытия и очертаний объективно временного потока — вернее переплавив эти формы и очертания в чистой духовности, — Жуковский невольно поставил себе предел на пути проникновения в «невыразимое». Настроению, оживляющему минувшее, этой тени, отбрасываемой лицами и событиями, порой не на чем было закрепиться в событий-

но и предметно разреженном пространстве былого, как оно изображается Жуковским. И то напряжение, о котором шла речь, исходит, по-видимому, и от драматических попыток пробиться к смутному эмоциональному ореолу, минуя излучающий его предмет.

### III

Время в ранних элегиях Пушкина предельно условно. Условность эта проистекает от усвоенного Пушкиным элегического стиля, и следовательно, у нее жанровое, а не индивидуальное происхождение. Мы и начнем со стиля. Самый стиль элегии у юного Пушкина превращается в необыкновенно плотную дистанцирующую среду. Между субъектом и переживанием — почти непроницаемые напластования элегических формул, персонификаций, острающих приемов (кстати, развитых у юного Пушкина едва ли не шире, чем у его предромантических предшественников). Остраненное созерцание переживания встречается здесь чуть ли не на каждом шагу.

В глуши долин, в печальной тьме лесов,  
Один, один брожу *уныл и мрачен.*

*В тоске, слезах нередко я стенаю;*  
Но ропот волн стенаниям моим  
И шум дубрав в ответ лишь я внимаю.  
(«Любовь одна — веселье жизни холодной...»)

Как характерно это «нередко» — этот сигнал времени, точно бы замкнутого в непроницаемом кругу одних и тех же душевных стереотипов.

Я все забыл; печали молчаливой  
Покров лежит над *юною* главой.

Еще резче, еще заостреннее (почти до непредвиденного самопародирования) этот взгляд «со стороны» запечатлен в «Элегии» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»):

Напрасно!.. я молчал; *усталая рука*  
*Лежала, томная, на лире непослушной,*  
Я все еще горел — и в грусти равнодушной  
На игры младости взирал издалека.

Лирическое «я», по сути дела, перевоплощается из субъекта изображения в объект, и перевоплощается явно под влиянием стилевой инерции жанра. В композиции «Элегии» сила этой инерции (почти неуправляемая) нарастает буквально с каждой строкой. Все начинается с шаблонных персонификаций и аллегорий:

Я думал, что любовь погасла навсегда,  
Что в сердце злых страстей умолкнул глас мятежный,  
Что дружбы наконец отрадная звезда  
Страдальца довела до пристани надежной.

С этого момента лирическое «я» явно раздваивается между объективированным образом «страдальца», под-казанным овнешняющими переживание приемами жанра, и носителем высказывания. Аллегорическая деталь («пристань надежная») как бы произвольно развертывается в условную ситуацию:

Я мнил покоиться близ верных берегов,  
Уж издали смотреть, указывать рукою  
На парус бедственный пловцов,  
Носимых яростной грозюю.

Но в этом сюжетном положении, поскольку оно условно, уже нет места прямому носителю авторского высказывания, а есть место лишь его объективированному «двойнику» («страдальцу»). И, по-видимому, чтобы не спутали того и другого, Пушкин вынужден специально подчеркнуть принадлежность слова лирическому субъекту:

*И я сказал:* «Стократ блажен,  
Чей век, свободный и прекрасный,  
Как век весны промчался ясной...

В прямой речи лирического «я» возникает прямая речь, никак не увязанная с только что развернутой ситуацией — хотя первое впечатление таково, будто она исходит из глубины ее. На гребне этой стилевой волны и выплывает та предельно остраненная детализация («усталая рука» и т. п.), которая почти напрашивается на комическое истолкование.

Именно потому, что в лицейских элегиях Пушкина время всецело условно, оно, если можно так выразиться, легко растяжимо и в прошлое, и в будущее. Открывается возможность почти беспрепятственных временных смещений. В отличие от Жуковского, Пушкин рас-



членяет прошедшее: у него это достаточно подвижная сфера, и в ней проступают различные временные пласты, отсекаемые предметными ракурсами темы. В «Элегии», например, временные сдвиги просматриваются четко, отмеченные последовательностью условных ситуаций: сначала монолог «страдальца», достигшего «пристани надежной», обольщенного иллюзией расторгнутого душевного плена, — затем новая вспышка «пламени страстного» «мрачной любви» — затем попытка потушить его «в толпе друзей» под звуки «резвой лиры» — и, наконец, заклинание, обращенное к любви, «отраве наших дней», изображенное уже в настоящем. Так прошлое через ряд этапов у Пушкина движется к настоящему. Аналогичный временной ход, противоположный тому, который запечатлен в элегиях Жуковского, реализован и в «Наслаждении» и в «Разлуке».

Нужно только помнить, что все эти смещения совершаются пока что на фоне незыблемой жанровой дистанции. Они происходят в предметном поле изображения и не затрагивают области временной связи субъекта и объекта. Меж ними по-прежнему условная временная даль. За временными сдвигами ранних пушкинских элегий, за роковыми переломами души, которые так любил изображать юный Пушкин, — за всем этим, разумеется, нет никаких объективных истоков и сколько-нибудь индивидуальных психологических обоснований — как нет ни того, ни другого за напускной элегической мрачностью лирического «я». Пушкин проходит школу жанра, осваивая его временные приемы. Но если он поступает в эту пору как ученик, то, безусловно, как ученик гениальный, обладающий не только феноменальным чутьем сложившихся жанровых стилей, не только способностью к их свободному варьированию, но и даром предвосхищения собственной зрелой индивидуальности. Динамичность пушкинских изображений минувшего, ускоренный временной темп лицейских элегий; столь очевидный на фоне вяло текущих элегических композиций Жуковского, рельефно очерченные временные смещения — отдаленный прообраз будущей пушкинской поэтики времени с ее дерзкими пересечениями временных эпох, с ее стремлением разомкнуть их навстречу друг другу.

Уже в лицейских элегиях Пушкина можно заметить спорадические и робкие пока что попытки поколебать

принцип жанровой дистанции, приблизить временное течение высказывания к индивидуальному течению переживания в его настоящем. В элегии «Любовь одна — веселье жизни хладной...», густо насыщенной элегическими формулами, следом за характеристикой традиционной элегической ситуации («В вечерний час над озером седым В тоске, слезах нередко я стенаю...») вдруг прорываются строки, отмеченные такой энергией выражения, таким непосредственным движением души и такой искренностью страдания, которые уже невозможно просто поэтически «разыграть», пользуясь «правилами игры», разработанными жанром:

Прервется ли души холодный сон,  
Поэзии зажжется ль упоенье, —  
Родится жар, и тихо стынет он:  
Бесплодное проходит вдохновенье.

Не очевидно ли, что в этом образе вдруг резко сокращается временная дистанция — ведь он несет на себе печать минутного виденья, идущего из глубины переживаемого душевного момента. И как характерно, что разрыв условностей и нарушение временной отчужденности элегического высказывания возникает именно там, где мысль Пушкина коснулась остро пережитого, всей горечи и сладости испытанных ею творческих мук. В ту пору в них было едва ли не единственное средоточие индивидуального душевного опыта, идущего в разрез с инерцией жанровых стилей.

Среди элегических штудий юного Пушкина какой-то особый и неожиданный, загадочный свет исходит от элегии «Желание». Это уже было замечено в пушкинистике. И в самом деле, на фоне достаточно развернутых элегических построений Пушкина-лицеиста «Желание» выделяется уже редкой лаконичностью формы, сжатой почти до немногословности миниатюры. Всепроницающее образное движение, гармоническое распределение масс в композиции, принцип контраста, положенный в основу построения, синтезирующий тип финала — все это сразу же бросается в глаза, и все это предрекает склад и строй поэтического организма зрелых пушкинских элегий.

Медлительно влекутся дни мои,  
И каждый миг в унылом сердце множит  
Все горести несчастливой любви

И все мечты безумия тревожит.  
Но я молчу; не слышен ропот мой;  
Я слезы лью, мне слезы утешенье;  
Моя душа, плененная тоской,  
В них горькое находит наслажденье.  
О жизни час! лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье;  
Мне дорого любви моей мученье —  
Пускай умру, но пусть умру любя!

Неторопливо и плавно разворачивается первый период элегии, вьющийся из строки в строку и только однажды разорванный явной смысловой паузой. Она выпадает на конец стиха, и в этом положении длительность ее почти равновелика протяженности интонационно-синтаксических водоразделов. Рисунок интонации отчетливо смыкается с «рисунком» времени. Временным ключом этого периода является слово «медлительно». Оно создает смысловой фон некоей безысходно-однообразной длительности, на котором временные градации («дни мои», «каждый час») уже несущественны. Поступь времени, казалось бы, осязаема — ведь в конце концов оно множит «все горести несчастливой любви» — и в то же время бытие циркулирует здесь словно бы по замкнутому кругу. «Все горести» уже ведомы, и повторяется одно и то же. Образ призрачного протекающего времени даст резонанс в финале элегии, вызвав к жизни метафору «пустое привиденье».

Второй период энергичней по интонации, расчлененной теперь глубокими паузами в середине и в конце первых стихов. Возрастание ритмико-интонационной энергии исподволь готовит тот взрыв экспрессии, который произойдет в финале — и тут же, впрочем, будет уравновешен разворотом душевной мелодии, гармонизирующей картину души («Мне дорого любви моей мученье — Пускай умру, но пусть умру любя!»). До сих пор в «Желании» безраздельно господствовала элегическая дистанция — и в обозрении медленно текущего бытия, и в этой цепи душевных реакций, на которую предшествующий образ бросает тень роковой повторяемости, безысходной многократности («Но я молчу; не слышен ропот мой; Я слезы лью, мне слезы утешенье...»). Но этот созерцающий полет мысли над собственным переживанием вдруг молниеносно пресекается, разрешаясь взрывчатым психологическим жестом:

О жизни час! лети, не жаль тебя,  
Исчезни в тьме, пустое привиденье...

Время переживания и время высказывания сближаются здесь предельно, и слово насквозь пронизано токами мгновенно вспыхнувшего душевного порыва. Да и самое время преобразилось: аморфный и вяло текущий поток вдруг сгустился в малую, но беспредельно емкую частицу бытия («жизни час») и вот проносится у нас перед глазами.

Мы оставим в стороне дальнейший ход пушкинских усилий, цель которых — придать гибкость и подвижность принципу жанровой дистанции. В конце концов, двинувшись таким путем, мы лишь умножим примеры одного и того же порядка. Не лучше ли попытаться внимательно посмотреть под этим углом зрения на одну из зрелых пушкинских элегий, причем на такую, которая бы, в чем-то пересекаясь с жанровой традицией, уже достаточно далеко удалилась от нее.

В 1825 году Пушкин пишет стихотворение «Все в жертву памяти твоей...», так и не опубликованное при жизни — быть может, потому, что в сознании поэта, если не в образной ткани своей, оно было связано с одним из слишком интимных и слишком больших периодов пушкинской судьбы:

Все в жертву памяти твоей:  
И голос лиры вдохновенной,  
И слезы девы воспаленной,  
И трепет ревности моей,  
И славы блеск, и мрак изгнания,  
И светлых мыслей красота,  
И мщенье, бурная мечта  
Ожесточенного страданья.

Начинаешь думать, на что же все-таки, на какой образный слой падает здесь едва уловимый, как бы скользящий отсвет традиции, какова эта смутно ощущаемая традиция, и в конце концов приходишь к мысли, что до предела сжатая, насыщенная тугой образной силой пушкинская элегическая миниатюра чем-то напоминает, как это ни странно, циклопические построения старых элегий Жуковского. Перед нами, разумеется, не уменьшенный снимок с разветвленных композиций Жуковского и даже не сгущенный аналог их. Пушкинская элегия не заключает в себе сколько-нибудь развернутого изобра-

жений настоящего—эту площадку обзора, всегда хорошо подготовленную у Жуковского в том смысле, что у него всегда разработан экспрессивный фон, на котором ожидают видения минувшего. Пушкинская же мысль погружается в пережитое буквально со второй строки. Однако в том, как она формирует его образ, отбирая-элементы прошедшего и связывая их воедино, есть нечто, напоминающее композиционный ход просторных элегий Жуковского.

Как и у Жуковского, в картине минувшего у Пушкина — необыкновенно широкий, панорамный охват бытия, в сущности, целая духовная эпоха проходит перед взором памяти. Как и у Жуковского, мысль движется по духовным вершинам, и движение это выливается в прерывистый образный след. Вереница присоединительных конструкций, перебрасываемая от строки к строке в точках соприкосновения элементов временного потока, оставляет зияющие пустоты, временные прочерки, напоминающие те провалы времени, над которыми раскинуты у Жуковского шаткие мостки ассоциаций.

Но, в конце концов, все это достаточно общие аналогии. Есть ведь и конкретный импульс, подтолкнувший к сравнению. Он исходит от пушкинской цепи предельно обобщенных узловых образов («славы блеск», «мрак изгнания», «светлых мыслей красота», «мщенье» — «мечта страдания» — явная персонификация в духе Жуковского), побуждающих вспомнить излюбленный композиционный прием Жуковского, его склонность растягивать полотно минувшего на опорных словах, обладающих широтой своеобразных поэтических универсалий. Порою, лишённые собственной экспрессивной формы, они у Жуковского интенсивно впитывают в себя образную энергию контекста — и вот наступает момент, когда они сами начинают пульсировать живой образной «кровью». И у Пушкина и у Жуковского в этих словах-вершинах сосредоточены основные духовные стихии минувшего. Но именно здесь, где у Пушкина как будто вполне ощутимо в изображении минувшего проступают приметы родства с традицией — пусть деформированные законами малой формы — уже здесь раскрывается вся глубина расхождения. Как только у Жуковского контекст начинает работать на экспрессивное обогащение узловых образов — семантических центров его композиции, накапливая в себе эксп-

рессивный заряд, они начинают все более утрачивать определенность смысловых контуров, и постепенно их окутывает зыбкий экспрессивный туман. Пушкинские образы, которыми означены вехи былого, образы, наделенные более устойчивой определенностью смысла, выглядят аскетичнее, но и тверже по очертаниям. И пути их взаимодействия с контекстом иные. Главное в этом взаимодействии — не наращивание экспрессивных ореолов на исходные смысловые доминанты, главное — в таком взаимораскрытии образов, в котором обнаруживается их подспудная или явная конфликтная суть.

Пушкинское прошедшее исполнено бурь и потрясений, непредвиденных и грозных перепадов судьбы. Временные разрывы в зонах синтаксических присоединений, ритмически повторяясь, создают ощущение импульсивно текущего времени. Есть в этом потоке моменты стабильности и покоя («шепот музы вдохновенной», «светлых мыслей красота»), но и их в конце концов рассеивает стремительный бег бытия. В элегии «Все в жертву памяти твоей...» отсутствуют прямые, грамматически выявленные сигналы процесса. Но это безглагольное стихотворение динамично насквозь, и динамика его — в конфликтных сопряжениях слова. Тень и свет минувшего у Пушкина предстают в предельном, максимально интенсивном проявлении: не тень, а «мрак», не свет, а «блеск». Безоблачной идиллии былого, которую культивировала элегия Жуковского, Пушкин нанес сокрушительный удар. Прошлое у него чаще всего мучительно, оно обжигает память. Одинаково мучительно и расставание с минувшим, и его неустранимое присутствие в настоящем, и боль забвения (знакомая Пушкину задолго до Тютчева). Уйти от минувшего не дано, ибо оно отмечено знаком судьбы. Это понятие — ключевое для пушкинской концепции времени. В нем сливаются субъективное и объективное в том новом единстве, которое ставит акцент на закономерностях объективно-временного потока. В нем сопрягаются время личности и время истории — и элегия широко раскрывает свои жанровые владения навстречу динамике исторического бытия.

Так называемая историческая элегия в итоге либо неузнаваемо перевоплощается у Пушкина, насыщаясь неведомым ей ранее зорким и сложным психологизмом («Андрей Шенье»), либо вообще исчерпывает себя, и место ее заступают новые жанровые модификации —

такие, как элегия «К морю», свободно переключаются временной диапазон с волны личности на волну истории. В сущности, именно это было камнем преткновения для исторической элегии К. Н. Батюшкова. В «Пленном», например, он вынужден был прибегнуть к лирическому персонажу: ему нужен был «медиум», которого можно было бы разместить между временем лирического субъекта и временем истории. Но и с помощью посредника-персонажа Батюшкову не удалось преодолеть традиционную разнородность этих систем временного отсчета, мыслимых старой элегией как несоизмеримые и полярные. Пытаясь сблизить их (как в этом убеждает опыт Батюшкова), элегия делала невольный уклон в сторону баллады, и персонаж тянул за собой обрывки нереализованного эпического сюжета.

В элегии «Все в жертву памяти твоей...» мысль поэта сплетает в единый образный ряд эпохальное и мимолетное. Время течет то в тесных границах отдельного жизненного момента, то на просторах истории и судьбы. «Славы блеск» и «мрак изгнания» — знаки обширных по протяженности этапов пушкинского бытия, вобравших в себя драматизм и динамику истории. Иной временной масштаб в начале стихотворения. Из потока времени здесь выхвачены мгновения: частное и интимное, с их болью и мукой, всплывают на свет памяти. Здесь-то как раз и исчезает элегическая дистанция. Временная позиция лирического субъекта словно бы смещается в экспрессивный центр ситуации, набросанной беглыми и разрозненными штрихами, скорее намекаемой, чем изображенной. И «шепот музыки», и «трепет ревности» — это нечто переживаемое сейчас, точнее, *прежде — как сейчас*. Лирическая мысль элегии погружается на такую глубину минувшего, на которой может быть захвачен еще не остывший жар переживания.

Пушкин по-разному снимает элегическую дистанцию. На малом композиционном пространстве элегии «Все в жертву памяти твоей...» сигналами снятой дистанции являются малые клетки лирического целого: отдельное слово, неразвернутая поэтическая деталь. Иногда эффект закрепляется особым разворотом интонации, определяющим такие сцепления слова и такую вибрацию мысли, которые передают как бы сиюминутно рождающийся накал переживания. В композиции пушкинского

«Воспоминания» есть строки, в которых достигает апогея смятение души, прикоснувшейся к минувшему:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью...

Склад интонации здесь обусловлен повторами присоединительных сцеплений. Экспрессивная роль присоединений двойственна. За ними может скрываться эллипсис — быстрый прочерк смыслового звена, обходной маневр мысли, мгновенный скачок ее в другую предметную сферу — все те экспрессивные неожиданности, предназначение которых в пушкинской лирике так тонко и точно исследовано акад. В. В. Виноградовым. Но за присоединением может стоять и функция сопряжения разнородных чувственных реакций в единое и слитное переживание. Вот на это-то и нацелена присоединительная интонация пушкинского «Воспоминания». Позволим себе несколько кощунственную операцию над пушкинским текстом: попробуем расчленить состояния души, скрепленные троекратным пушкинским «и», и выстроить их во временной последовательности—лирическое «я» сначала «трепещет», потом «проклинает», потом «горько жалуется» и, наконец, «горько слезы льет». Коробит от такого разъятия, и коробит не только потому, что мы аналитическим ножом вторглись в живое образное «тело», отважившись на всегда нелепую трансформацию языка поэзии на язык прозы. Дело в том, что возможная с точки зрения логической или абстрактно-психологической последовательность решительно невозможна здесь, в лирическом контексте «Воспоминания». Интонация, образуемая движением пушкинских присоединений, не просто сближает различные, хотя и родственные состояния лирического «я», — она сливает их столь нераздельно, что отпадает всякая мысль о временной последовательности. Пушкинская метафора из «Евгения Онегина» «буря ощущений» точнее всего передает эту стихию переживания: тут рухнули все временные границы, и одна эмоция интерферирует в другую, проникается ею как бы в самый момент высказывания. Ощущение временного разрыва исчезает, и возникает иллюзия переживания, тотчас же переливающегося в слово.

Иллюзия эта особенно отчетлива в пушкинской лирике там, где в изображение минувшего вторгаются



формы настоящего времени. В «Желании славы» это вторжение выглядит неожиданным, но стоит внимательно присмотреться к деталям, на которых построена картина минувшего, как станет ясно, что неожиданность эта готовится, что к ней ведут тонкие и плавные движения мысли, постепенно укрупняющие очертания лирической ситуации. С обобщенного наброска ее начинается стихотворение:

Когда, любовью и негой упоенный,  
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,  
Я на тебя глядел и думал: ты моя...

Дальше тема погружается в психологический план, в размышления лирического героя, которые могли бы далеко разойтись с конкретностью повода, питающего их, если бы не эти ситуативные узы, связующие слово с непосредственностью случая, если бы не диалогические реакции на собеседника:

Ты знаешь, милая, желал ли славы я;  
Ты знаешь: удален от ветреного света...

Следующие строки все более сдвигают временную позицию высказывания в глубь минувшего, все тверже становятся контуры ситуации, обрстая новыми и новыми деталями. Возникает сначала жест героини, потом ее слово, затем реакция героя на полноту мгновения, которому, кажется, не будет конца, в котором остановилось время и исчерпаны все желания. Навстречу этой раздвигающейся с каждой строкой временной перспективе высказывания, все глубже внедряющейся в минувшее, словно бы приближается жизненный миг, освещаясь все ярче и ярче, обретая движение, слово и жест. И если есть все-таки временная дистанция, разделяющая высказывание и объект, то она минимальна, и на ее фоне временной сдвиг следующих строк — мгновенное перевоплощение прошлого в настоящее, воссоздание прошлого как настоящего — при всей его экспрессивной остроте выглядит завершающим этапом неуклонного движения мысли, последовательно сокращавшей временной разрыв между словом и переживанием:

. . . . . Что я, где я? Стою,  
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,  
И все передо мной затмилось!..

Вернемся теперь к элегии «Все в жертву памяти твоей..». Мы оставили ее в тот момент, когда, кажется,

готово было возникнуть ложное впечатление, будто зрелый Пушкин вообще отказывается в изображении минувшего от всякой временной дистанции.

Нет, совсем не к этому сводится пушкинская временная реформа элегии. Пушкин отнюдь не отбрасывает дистанцирующие формы элегического изображения. Все дело в том, что они утрачивают налет условности, а принцип дистанции становится гибким и подвижным. Мгновенные ракурсы изображения, несущие в себе ситуативный накал слова, сменяются у Пушкина сигналами временных опосредований, которые, в конечном счете, есть не что иное, как производное всей широты и глубины пушкинского опыта. У Пушкина они всегда присутствуют в слове — как бы ни было оно порою устремлено к случайному и мимолетному.

Ближе к финалу в элегии «Все в жертву памяти твоей...» начинают накапливаться приметы временной дистанции. Явно дистанцированы уже эти предельно сгущенные метафоры двух резко контрастных эпох пушкинской судьбы — «славы блеск» и «мрак изгнания». Пршлое настолько отодвинулось во временную даль памяти, что оно может быть воспринято как арена столкновения нерасчлененных стихий блеска и мрака. Чем дальше отодвигается минувшее, тем очевиднее нарастает в изображении начало гармонии. Дисгармонирующее столкновение «мрака» и «блеска» в контексте одной строки преодолевается в гармоническом понятии света («светлых мыслей красота»). Уже одно это ощущение гармонии в минувшем неразрывно связано с его далевым восприятием, ибо гармония не может быть воспринята изнутри переживаемой жизненной стихии: для ее постижения необходим временной отлет мысли, дистанция, раздвигающая горизонты обзора.

И, наконец, в заключающем образе пушкинской элегии ощущение временной дали возрастает настолько, что одна из самых жгучих в лирическом сознании Пушкина эмоций — эмоция мщенья — оказывается опосредованной спокойным и трезвым пониманием психологических истоков, такой ясностью понимания, которая возможна лишь с высоты промчавшихся лет. «Мщенье» здесь расценивается всего лишь как «бурная мечта», порождаемая «страданием», да к тому же страданием «ожесточенным». Но любой финал, замыкая художественное целое, всегда отсылает к его исходной черте.

И как только, оттолкнувшись от лирического финала, мы двинемся вспять, попутно интегрируя — теперь уже в ретроспективе — все элементы изображения, достигнув его исходной точки, мы осознаем, что вся эта подвижная панорама минувшего и вся эта толща временных опосредований, нарастающая к финалу, — все снято в мгновенном движении мысли и слова, в пушкинском жертвенном жесте, стягивающем прошлое к настоящему: «Все в жертву памяти твоей...»

Лирическое слово Пушкина то идет по горячим следам душевного момента, впитывая в себя всю его мгновенно излившуюся энергию, то высоко взмывает над ним, так что видны временные пласты душевного опыта, отделяющие лирическое «я» от пережитого.

Совмещение в лирической структуре этих образных движений и составляет существо пушкинского воплощения времени в элегии. Пушкин всегда и внутри элегического переживания, и как бы вне его. Две линии временного направления мысли, центростремительная и центробежная, сочетаются здесь, гармонически уравновешивая друг друга.



**От «Путешествия в Арзрум»  
к «Фрегату „Паллада“».  
Пушкин и Гончаров**

Предлагаемые ниже страницы освещают один из моментов сложной творческой истории «Фрегата „Паллада“», вернее, истории текста этого произведения. Сравнение всех прижизненных изданий «Фрегата» показало, что окончательный текст его сложился под прямым воздействием Пушкина, что до 1879 г., то есть в журнальных публикациях очерков и в отдельных изданиях 1858 г. и 1862 г., «Фрегат „Паллада“» был качественно иным, нежели в изданиях 1879 и 1886 гг., в которых установился наконец окончательный текст произведения.

В 1878 г. в статье «Лучше поздно, чем никогда» И. А. Гончаров писал: «Пушкин как великий мастер этими двумя ударами кисти (образы Татьяны и Ольги.— Т. О.) да еще несколькими штрихами дал нам вечные образцы, по которым мы и учимся бессознательно писать, как живописцы по античным статуям» (8, 78)<sup>1</sup>.

«Путешествие в Арзрум» в истории русской путевой прозы занимает совершенно особое место. Пушкин взорвал изнутри традиционный жанр, расшатал его, казалось бы, незыблемые каноны и создал тот «вечный образец», который не был в достаточной мере оценен современниками. К этим современникам, как увидим ниже, не относился И. А. Гончаров.

Влияние «Путешествия в Арзрум» ощущается и на боткинских «Письмах об Испании», и на отдельных

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т. М., Худ. лит-ра, 1952—1955. С указанием в скобках тома и страницы цитируемого сочинения.

страницах «Былого и дум» Герцена, на записках «Из кругосветного плавания» К. М. Станюковича, на зарубежных очерках Ф. М. Достоевского. Заметнее же всего это влияние сказалось, пожалуй, на «Очерках путешествия» И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада”». Но прежде коснемся вопроса о соотношении «Фрегата „Паллада”» с «Письмами русского путешественника» Н. М. Карамзина. Ограничимся тем, что приведем слова самого Гончарова из его письма А. Н. Пыпину от 10 мая 1874 г. Он писал: «Про себя я могу сказать, что развитием моим и моего дарования я обязан прежде всего влиянию Карамзина, которого тогда только еще начинали переставать читать, но я и сверстники мои успели еще попасть под этот конец, но, конечно, с появлением Пушкина скоро отрезвлялись от манерности и сентиментальности французской школы (я говорю об искусстве), которой Карамзин был представителем» (8, 471).

В самом деле, «Фрегат „Паллада”» — книга, по форме, казалось бы, столь близкая «Письмам русского путешественника», — абсолютно свободен от тех примет допушкинских «путешествий», которые так точно были сформулированы В. А. Жуковским в его рецензии на «Путешествие в Малороссию» князя П. Шаликова (1803 г). «Не будем же искать в этой книге ни географических, ни топографических описаний, — писал Жуковский. — Мы не узнаем, сколь многолюден такой-то город, могут ли ходить барки по такой-то реке и чем больше торгуют в такой-то провинции, — мы будем бродить вместе со странником куда глаза глядят... вздохнем близ могилы его друга, освещенной лучами заходящего солнца, и вместе с ним вспомним о прошедшем»<sup>2</sup>. Эти слова, хоть и не в полной мере, относятся и к карамзинским «Письмам...», в которых отбор реального материала все-таки подчинен желанию путешествующего автора передать свои эмоции, является в значительной степени поводом для его «самовыражения».

«Фрегат „Паллада”» был, по свидетельству Д. И. Писарева, встречен современниками «с такою радостью, с какой редко встречаются на Руси литературные произведения»<sup>3</sup>. Богатство и разнообразие картин,

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Пг., 1918, т. 3, с. 11.

<sup>3</sup> Писарев Д. И. Сочинения. В 4-х т. М., Худ. лит-ра, 1955, т. 1, с. 197.

которые писатель наблюдал в течение своего почти трехлетнего путешествия на русском военном корабле от Кронштадта к берегам Японии, необыкновенная красочность описаний природы и меткость бытовых зарисовок, наконец, самый тон повествования, «правдивый до добродушия», — все это снискало книге признание ничуть не меньшее, чем «классические» романы его автора.

Кажется странным, что, стремясь определить глубокое своеобразие новой книги Гончарова, критика тех лет почти не применяла к ней критериев того жанра, в котором она была написана и о канонах которого, казалось бы, прежде всего можно было вспомнить в данном случае. Более того, как раз этому-то жанру, то есть жанру «путешествий», «Фрегат „Паллада“» преимущественно и противопоставлялся большинством критиков. Тот же Д. И. Писарев особо подчеркивал, что на книгу Гончарова «должно смотреть не как на путешествие, но как на чисто художественное произведение». Это, разумеется, не было обычным в таких случаях предостережением против слишком педантического прочтения путевых очерков, уже в силу своей жанровой природы претендующих на определенную достоверность. Не было это и только констатацией высоких художественных достоинств книги, и без того очевидных. Было же это признанием подлинно новаторского значения книги, которая, смело разрушив давно сложившиеся эстетические каноны жанра, подняла его на невиданную дотоле высоту, и на многие годы сама сделалась своеобразным его эталоном.

Эта жанровая революция приобретала тем большее значение, что победа, одержанная над канонами жанра, была одновременно и одной из выдающихся побед реализма над сентиментализмом и особенно романтизмом, поскольку в середине 50-х годов, когда создавался «Фрегат», последним оплотом уходящего романтизма оставался в русской литературе именно жанр «путешествий». Именно в нем с наибольшей силой продолжало сказываться влияние традиций «морской» прозы Марлинского, ее экзотически-пышной палитры, ее изобразительной и эмоциональной неумеренности.

Книга Гончарова разрушила эту последнюю цитадель романтизма, утвердив новую традицию — реалистическую, которой следовало не одно поколение рус-

ских писателей и которая не утратила своего значения и до сих пор.

Гончаров любил повторять, что «путешествия в дальние концы мира имеют вообще привилегию держаться долее других книг» (8, 64). Было ли это его вполне серьезным убеждением — судить трудно. Но что это было выражением особого авторского пристрастия к «Фрегату „Паллада“» — хорошо известно.

Но вернемся к вопросу о пушкинском влиянии на автора «Фрегата „Паллада“». Факты постоянного интереса Гончарова к творчеству Пушкина общеизвестны. Обратим внимание на один из них. В декабре 1853 г., находясь в Шанхае, он пишет Е. А. и М. К. Языковым: «И Павлу Васильевичу кланяйтесь: так он издает Пушкина! Как я рад, я, жаркий и неизменный поклонник Александра Сергеевича. Он с детства был моим идолом, и только один он. Я было навязывался на подарок экземпляра, да Павел Васильевич, уклончивый вообще, в этом случае уклонился с особенным старанием» (8, 262—263).

У нас нет прямых свидетельств того, когда Гончаров приобрел анненковские «Материалы для биографии А. С. Пушкина». Судя по нетерпению, отразившемуся в только что цитированном его письме, — тотчас по возвращении из плавания<sup>4</sup>. Одно можно сказать с уверенностью: этот том он прочел с особой заинтересованностью и тщательностью и, конечно, не мог не обратить внимания на переданный Анненковым следующий рассказ лицейского товарища Пушкина Федора Матюшкина, обращенный к самому Анненкову. Анненков пишет: «Один из лицейских его товарищей, занимающих ныне почетное место в морской службе, получил от Пушкина; при первом своем отправлении вокруг света, длинные наставления, как вести журнал путешествия. Он рассказывал нам, что Пушкин долго изъяснял ему настоящую манеру записок, предостерегая от излишнего разбора впечатлений и советуя только не забывать всех подробностей жизни, всех обстоятельств встречи с разными племенами и характерных особенностей природы»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Впоследствии, как известно, он «цензуровал» анненковское издание Пушкина (См.: Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., Наука, 1960, с. 72, 75).

<sup>5</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, с. 165.

Эти слова Пушкина относятся к 1817 г.

В этом году Федор, Матюшкин, будущий крупнейший мореплаватель и путешественник, впоследствии адмирал и сенатор, отправлялся в кругосветное плавание и в своем дневнике записал, что он «сбирался» его «вести по совету и плану Пушкина»<sup>6</sup>. Знаменательно, что слова 17-летнего Пушкина, приведенные Анненковым, для существовавшего в то время жанра путешествий, означали буквально реформу. А между тем сказаны они были поэтом «просто по поводу», но сам он в 1835 г. будет именно так писать свое «Путешествие в Арзрум». И эта же пушкинская мысль через 20 лет ляжет в основу «Фрегата „Паллада”».

У нас есть все основания полагать, что и советы Матюшкину, и «манера» «Путешествия в Арзрум» легли в основу того окончательного текста «Фрегата „Паллада”», который Гончаров выработал в 1879 г. при подготовке нового, третьего издания своих путевых очерков. Это именно тот текст, по которому в дальнейшем печатались все издания «Фрегата» и который значительно отличается от всех предыдущих изданий.

Может возникнуть вопрос, почему лишь в 1879 г. Гончаров вдруг вернулся к переработке своего любимого произведения? Ответ прост, и его оставил нам сам Гончаров. Писатель всегда различал работу над романами и нероманами. «Очерки путешествия» не требовали от него таких титанических усилий, которые были направлены на создание «Обломова» и «Обрыва». К концу 70-х годов творческая фантазия Гончарова ослабла; у него не было больше того захватывающего интереса, который, например, не давал ему передышки в течение двадцатипятилетнего периода работы над последним крупным произведением — романом «Обрыв».

И потому теперь, когда речь зашла о переиздании «Фрегата „Паллада”», Гончаров решил на коренную переработку своего любимого детища. Возможно, что именно в это время он перечитал и «Путешествие в Арзрум», о чем свидетельствует тот факт, что в новое издание не попадает один эпизод, который представлял собою почти цитату из пушкинского путешествия, или, вернее, не цитату, а невольное заимствование, объяснявшееся, скорее всего, цепкой писательской памятью.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Руденская М., Руденская С. Они учились с Пушкиным. Л., 1976, с. 99.



В «Путешествии в Арзрум», в главе третьей, читаем: «Мы нашли графа на кровле подземной сакли перед огнем. К нему приводили пленных. Он их расспрашивал. Тут находились и почти все начальники. Казаки держали в поводьях их лошадей. Огонь освещал картину, достойную Сальватора-Розы, речка шумела во мраке» (8, 470).

Во всех изданиях «Фрегата „Паллада”», кроме последнего, в главе «Гон-Конг» было: «...Красный отблеск огня на вершинах деревьев, движущиеся силуэты людей, котлы, дым, а на небе яркие звезды — все это *достойно кисти Сальватора-Розы*» (Изд-е 1858 г., с. 499; курсив мой. — Т. О.).

Вообще же преимущественная переработка «Фрегата „Паллада”» велась прямо по рекомендации Пушкина Матюшкину: избегать «излишнего разбора впечатлений». И Гончаров последовательно освобождает текст своих очерков от такого «разбора впечатлений». Так, из главы «Плавание в атлантических тропиках» выпадает пространное «лирическое отступление»: «Давно ли еще я с томительным чувством скуки и нетерпения глядел со шканцев, или из окна капитанской каюты, на величественные, конечно, но однообразные водяные бугры, и, от нечего делать, ожидал по временам того периодического вала, который называют девятым, и сравнивал, как сильно накренил он судно против предыдущего вала, как с глухим шумом ударит в корму, как корабль будет ложиться на один бок, потом встанет, чтоб перелечь на другой... А теперь шагаешь по улицам южного города, сидишь в португальском семействе, поднимаешься в горы, как будто вдруг после скучного чтения развернулась самая живая страница книги. С этого утра я убедился, что не даром завидуют страннической жизни и стремятся пожить ею»<sup>7</sup>.

В главе «От мыса Доброй Надежды до острова Явы» Гончаров сокращает еще одно «впечатление»: «Мы останавливались и озирались кругом; немея от изумления, от восторга, не верили глазам, не верили себе, что мы не во сне и не на сцене видим эту картину, что мы в центре чудес природы. Что шаг, то новый, роскошный и невиданный для северных глаз ландшафт»<sup>8</sup>.

Из главы «Манила» он убирает целую страницу

---

<sup>7</sup> Отечественные записки, 1855, № 5, с. 88.

<sup>8</sup> Современник, 1855, с. 150.

текста, начинающегося словами: «Не ждите от меня описаний чего-нибудь нового, каких-нибудь поразительных красот Манилы: я побывал в эти полтора года под многими прекрасными небесами, ступал на многие жаркие и цветущие берега: тропическая природа имеет все одну и ту же обаятельную физиономию, на которую не успеваешь любоваться.»<sup>9</sup>

В главе «От Манилы до берегов Сибири» до последнего издания было такое рассуждение по поводу приготовленного омара: «Прекрасное чудовище на взгляд и на вкус, говорят, тоже. Я не ел, во-первых, потому, что меня не было: я уехал до ужина домой, то есть на фрегат, во-вторых, не люблю омаров; они многим нравятся, но мне кажутся грубы, жестки и приторны. То ли дело наши речные раки? Я пробовал всех возможных горимсов, креббов и лобстеров — и ни одни не сравнятся с теми»<sup>10</sup>. Особенно много таких субъективных «рассуждений» («Я пошел...», «Я заглядывал...») и «разборов впечатлений» убирает Гончаров из глав «Из Якутска» и «До Иркутска»<sup>11</sup>.

Но этим влияние Пушкина не ограничивается. Вспомним слова Гончарова из одной его «Автобиографии»: «Живее и глубже всех поэтов поражен и увлечен был Гончаров поэзией Пушкина в самую свежую и блистательную пору силы и развития великого поэта и в поклонении своем остался верен ему навсегда...» (8, 222). И это «увлечение» и «поклонение» отразилось на тексте «Фрегата „Паллада”» самым непосредственным образом: пушкинские фразы, цитаты, поэтические образы органически вошли в ткань гончаровского произведения.

В самом начале «Фрегата „Паллада”», в письме из Англии, цитируется выражение из «Полтавы»: «Едешь в вагоне, народу битком набито, а тишина, как будто «в гробе тьмы людей», по выражению Пушкина» (2, 54).

Чуть дальше, в главе «Атлантический океан и остров Мадера», Гончаров перефразирует строчку из стихов «На перевод Илиады»: «Далеко, кажется, уехал я, но *чую* еще север *смущенной* душой» (2, 90). А в главе

<sup>9</sup> Отечественные записки, 1855, № 10, с. 367.

<sup>10</sup> Морской сборник, 1855, т. 16, № 5, отд. I, с. 451.

<sup>11</sup> Эти варианты объемом около 2 печатных листов будут приведены в примечаниях к новому изданию «Фрегата „Паллада”» в серии «Литературные памятники».

«Плавание в Атлантических тропиках» приводится строка из стихотворения «Ночной зефир»: «Я лежал легко одетый под самым люком, а «ночной зефир струил эфир» прямо на меня» (2, 110). Словами «Еще одно, последнее сказание» (2, 292) заканчивается глава о Сингапуре; в конце путешествия, в главе «На Аяне», гончаровскую фразу завершает строка из стихотворения «К морю»: «На одном повороте за скалу Ч. сказал: «Поглядите на море; вы больше его не увидите». Я быстро оглянулся, с благодарностью, с любовью, почти со слезами. Оно было синее, ярко сверкало на солнце серебристой чешуей. Еще минута — и скала загородила его. *«Прощай, свободная стихия! в последний раз...»* (3, 341). Характерно, что в самом конце романа, в главе «Через двадцать лет», вновь прощальным аккордом зазвучат слова из «Евгения Онегина»: «Так кончилась эта экспедиция, в которую укладываются вся «Одиссея» и «Энеида»—и ни Эней, с отцом на плечах, ни Одиссей не претерпели и десятой доли тех злоключений, какие претерпели наши аргонавты, из которых *«иных уж нет, а те далече»* (3, 442).

Часто в подобных случаях имя Пушкина прямо называется, например в отброшенном из главы «Русские в Японии» варианте: «Карриатура южных зим», — говорит Пушкин про наше северное лето...» (Морской сборник, 1855, т. XVIII, с. 128); иногда оно не названо, но как бы само собой разумеется. Так, в описании японского берега читаем: «Куда спрятались жители? зачем не шевелятся они толпой на этих берегах? отчего не видно работы, возни, нет шума, гама, криков, песен, словом, кипения жизни или «мышьей беготни», по выражению поэта?» (3, 15). Часто пушкинские слова просто даются в тексте «Паллады» в кавычках или курсивом, так, чтобы читатель понял цитату. К примеру, в главе о Китае Гончаров пишет: «...то чернорабочий, без шапки, обвинивший, за недосугом чесаться, косу дважды около вовсе „нелилейного чела”» (3, 108). Эти закавыченные слова «нелилейного чела» должны сейчас же вызвать в памяти слова из пушкинской «Полтавы»:

...вокруг лилейного чела  
ты дважды косу обвила —

и создать сильный комический эффект.

В главе «Манила» в сцене с испанкой выделены курсивом слова, представляющие собою пушкинскую строку из стихотворения «Я здесь, Инезилья»: «Вот вечером тут, пожалуй, явится кто-нибудь с *отвагой и шпагой...*» (3, 234).

Также курсивом помечает Гончаров и слова «с душистой струей» в тексте: «... на сцену является известный погребец, загремят чашки, повалит дым, с *душистой струей*, от маленького графинчика» (3, 403). Выделенные курсивом слова перекликаются со строчками из «Евгения Онегина»:

По чашкам темною струею  
Уже душистый чай бежал...

Иногда же Гончаров и вовсе не помечает пушкинские строки в тексте. Так, в одном из описаний встречаются слова «песчаный косогор». Их можно было бы и не заметить в таком контексте: «...разве есть что-нибудь не прекрасное в природе? ...когда глаза, привыкшие к стройности улиц и зданий, на минуту, случайно, падали на первый болотный луг, на крутой обрыв берега, всматривались в чашу соснового леса с *песчаной почвой*: как полюбишь каждую кочку, песчаный косогор и поросшую мелким кустарником рытвину!» (2, 110.— Курсив мой. — Т. О.).

Но приходят на память слова из «Обыкновенной истории»: «Глядя на эту картину, Александр начал постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака» (1, 182), и если мы вспомним строфу из «Евгения Онегина»:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор...—

то не останется сомнений, что «песчаный косогор» из «Фрегата „Паллада“» несомненно очередная пушкинская реминисценция, также как и «чухонский пейзаж» из следующей гончаровской фразы: «Виноват, плавая в тропиках, я очутился в Чекушах и рисую чухонский пейзаж» (2, 111). Вспомним вступление к поэме «Медный всадник»:

Река неслася, бедный челн  
По ней стремился одиноко.

По мшистым, топким берегам  
Чернели избы здесь и там,  
Приют убогого чухонца...

Разговор о явных и скрытых цитатах можно было бы продолжить, но думается, что как выявленного принципа переработки первоначального текста, так и приведенных цитат достаточно, чтобы утверждать, что «Фрегат „Паллада”» — одно из самых «пушкинских» произведений Гончарова, до последних дней называвшего себя учеником великого писателя.



## К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский

Проблема, сформулированная в названии статьи, имеет одинаковое отношение к двум, на первый взгляд, не связанным вопросам историко-литературной науки: о пушкинских традициях в творчестве Ф. М. Достоевского и об истолковании «Моцарта и Сальери». Связь, однако, есть. Знаменитая болдинская трагедия, бесспорно, оказала влияние на творчество Достоевского, но и оно, углубив и развив нравственно-философскую проблематику драмы «гения и злодейства» в рамках новой эпохи, оказало воздействие на современное понимание пушкинского произведения. Интерпретатор «Моцарта и Сальери», будь то ученый, художник, режиссер, артист, должен учитывать, что пушкинский шедевр как явление, живущее и развивающееся вместе с национальной культурой, не изолирован от широкого историко-литературного контекста. Сегодняшний читатель, в культурную память которого вошли романы Достоевского, вероятно, и не может отрешиться от этого позднейшего «продолжения» «Моцарта и Сальери», не может не воспринимать Пушкина через трагические опыты Достоевского или, по выражению Д. Д. Благого, не видеть «Достоевского в Пушкине»<sup>1</sup>.

Таким образом, интересующая нас проблема имеет вертикальный (историко-генетический) и горизонтальный (историко-функциональный) срезы. Далее мы будем иметь в виду именно *взаимодействие* пушкинской трагедии и творчества Достоевского.

<sup>1</sup> Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., Художественная литература, 1972, т. 1, с. 429.

## 1. Сюжет

Самое раннее отражение у Достоевского «Моцарта и Сальери», насколько нам известно, еще не отмеченное, мы находим в «Неточке Незвановой», в трагической истории скрипача Ефимова<sup>2</sup>. Героя Достоевского мучает вопрос Сальери: «И я не гений?» Вопрос этот, вызывая острые завистливые переживания, подавляет творческий потенциал личности художника, становится, по выражению одного из героев повести, «неподвижной идеей».

Ефимов пытается найти причину творческой бесплодности и, по логике эгоистического сознания, находит ее не внутри, а вне собственной личности. Виновата жена, ставшая бременем свободного художника, а следовательно, ее смерть станет его возрождением. Задача творчества, мысль о музыке оказались связанными с идеей преступления, талант по какой-то странной логике давал право на преступление через кровь. Законы этой логики впервые были художественно исследованы Пушкиным в характере Сальери.

Неизвестно, причастен ли Ефимов к смерти жены, как неизвестно, повинен ли он в смерти своего приятеля, скрипача-итальянца. И здесь, и там герой оставлен в подозрении. Он мог убить; и этого уже достаточно, чтобы взбунтовалась нравственная природа человека. «*Это не я, Неточка, не я, — говорил он., указывая дрожащею рукою на труп. — Слышишь, не я; я не виноват в этом*» (2, 186)<sup>3</sup>. Ефимов с его комплексом вины — первый набросок психологии потенциального преступника, полностью развернутой в позднейших образах писателя (Ставрогин, Иван и Дмитрий Карамазовы). Достоевский впервые в этой повести строит сюжет нравственного возмездия за преступление, к которому герой

<sup>2</sup> Исследователи указывают обычно на другую параллель этой истории — с сюжетом гоголевского «Портрета» (см.: Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., Наука, 1979, с. 177—183). Было бы интересно проследить взаимодействие в повести пушкинской и гоголевской традиций, вообще характерное для раннего Достоевского, но это тема особая.

<sup>3</sup> Здесь и далее ссылки на произведения Пушкина и Достоевского даются в скобках по изданиям: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., Наука, 1977—1979; Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Наука, 1972—1980, т. 1—20 (том Пушкина обозначается римской цифрой, Достоевского — арабской). Курсив везде, кроме особо оговоренных случаев, автора цитаты.

был готов в тайниках души. Автор «Неточки Незвановой» намеренно оставляет невыясненным вопрос о юридической вине Ефимова (скорее всего, он не виновен ни в смерти итальянца, ни в смерти жены), чтобы тем решительнее обвинить героя в ином: он отвечает перед своей совестью уже за самый ход мысли, за индивидуалистский склад личности, неуклонно ведущий к преступанию нравственных границ. Ефимов неоднократно переходит их: платит черной клеветой бывшему своему благодетелю, предаёт дружбу, а главное — не останавливается ради исполнения навязчивой идеи перед тем, чтобы толкнуть на бесчестный поступок Неточку, принести в жертву детскую невинность дочери. Человек, который способен на все это, мог переступить и через кровь. Такова логика характера Ефимова и логика потенциального, подразумеваемого сюжета преступления в первой части повести. Можно предположить, что подобный же тип сюжета остался не развернутым и в третьей, неоконченной части: муж Александры Михайловны — ее потенциальный убийца, кстати, также не остановившийся перед нравственным насилием над юной, неокрепшей душой Неточки.

Вероятностная, потенциальная сюжетная ситуация в эстетической системе Достоевского — своеобразный эксперимент, в котором автор испытывает личность героя последним испытанием, в реальной конкретике своей, может быть, и невозможным, фантастическим. Сюжетное экспериментаторство присутствует у Достоевского и там, где речь идет о «реальном», юридически наказуемом преступлении. И там чувствуется, что автор доводит героя до этой реальности как до предельной черты, до результата. Вряд ли тонко чувствующий и рефлектирующий Раскольников решился бы на убийство, но вот автором пущена в ход пружина сюжетного эксперимента (нечаянно подслушанный разговор на Сенной) и — «последний день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений» (6, 58)<sup>4</sup>. Можно разное толковать этот эпи-

<sup>4</sup> Ср. долгие колебания Сальери: он протянул с исполнением своего замысла до конца ужина, а бросает яд, как бы подтолкнутый под руку фразой Моцарта о гении и злодействе — «нечаянно», о чем говорит и последовавшее тут же мгновение раскаяния: «Постой!...



зод из «Преступления и наказания» («власть идеи», «гипноз преступления» и т. д.), но нельзя не видеть его ключевую позицию в идейно-эстетической телеологии романа, экспериментальной по своему существу. Эта особенность в парадоксально-заостренной форме отмечена И. Анненским: «дело только в том, что *физического убийства не было*»<sup>5</sup>.

Сюжетный эксперимент — доведение героя до последней черты (пусть это выглядит фантастически!) — нужен автору, чтобы предъявить самый высокий счет своему герою. «В повести моей, — разъяснял Достоевский свой замысел будущему издателю, — есть... намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника... отчасти потому, что *он и сам его нравственно требует*»<sup>6</sup>. Вопрос о человеке, о его нравственном пределе — а именно это волнует автора «Преступления и наказания» — требовал предельных же условий испытания, достижимых только в «чистом эксперименте». Из романа Достоевского как будто откачан воздух и созданы, подчас искусственно, условия для возникновения предельной ситуации: все случайности жестко работают на необходимость.

Экспериментальность сюжетосложения — характерная черта «фантастического реализма» Достоевского, однако пути эстетической традиции идут от Пушкина, «давшего нам почти все формы искусства»<sup>7</sup>. Художественный эксперимент организует сюжет ряда пушкинских произведений, и особенно интенсивно в болдинскую осень 1830 г., когда создавались «Повести Белкина» с их нарочито вероятностными сюжетными ситуациями и так называемые «маленькие трагедии», которые в другом варианте имели жанровое определение: «опыт драматических изучений».

В «Мощарте и Сальери» экспериментальна сама фабула, в которой участвуют персонажи с реальными историческими именами. Как известно, *факт* отравления не доказан, и фабула трагедии лишь гипотеза реальных событий. Пушкин строит ее по закону вероятности, потенциальной возможности. В позднейшей заметке «О Саль-

<sup>5</sup> Анненский И. Книги отражений. М., Наука, 1979, с. 186.

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Письма. В 4-х т. М.; Л., ГИЗ, 1928, т. 1, с. 418.

<sup>7</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 178.

ери» дан своеобразный автокомментарий: «Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца» (VII, 181. Курсив наш. — В. В.). Для Пушкина фактически доказанным было только то, что реальный Сальери по характеру своему способен был на такое преступление. Если для юриста, для историка это даже не факт, то художнику его более чем достаточно. В трагедии действует ведь не исторический Сальери, а его поэтический образ, экспериментально законченный, доведенный до своего онтологического предела.

Остается выяснить, зачем понадобился такой эксперимент, условия которого нередко представлялись критикам не слишком корректными в отношении реально существовавшего композитора Сальери. Не проявление ли это жестокости таланта, которую так любят смаковать разного рода легенды, возникающие вокруг имен великих мастеров от Буонаротти до Достоевского? Не говоря уже об отвратительных слухах, последнего прямо и публично обвиняли за «мучительские опыты над своими героями»<sup>8</sup>. Не будем касаться чисто этического момента, уже достаточно выясненного, нас интересует вопрос об эстетической целесообразности эксперимента (а через эстетику проступает и высший этический смысл). Для этого необходимо вначале определить место «Моцарта и Сальери» в общем контексте других «опытов драматический изучений».

Каждая из болдинских трагедий представляет противоборство двух человеческих типов. Альбер — Барон, Моцарт — Сальери, Вальсингам — Священник, в «Каменном госте» с одной стороны Лаура и Дон Гуан, с другой — Дон Карлос и Командор. Расточительство и скупость, душевная щедрость и черная зависть, игра со смертью и священный трепет ее власти, чувственная раскрепощенность и нравственный догматизм. Все эти оппозиции при своем конкретном несходстве имеют типологическую грань, на которой образ застывшего в камне Командора чем-то напоминает не только Дон Карлоса, но и Барона, Сальери, Священника. В разной степени, но каждый из них тяготеет к благоразумной рассудительности, догматически-твердой приверженности неколебимым устоям бытия. Стройная, но безжалостная гармония царит на этом холодном полюсе жиз-

---

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский в русской критике. М., ГИХЛ, 1956, с. 361.

ни. Иной полюс представляется отсюда опасным царством хаоса, беспорядка, наконец, просто безумия.

В «опытах драматических изучений» сталкиваются не просто различные убеждения, взгляды, но взаимоисключающие типы жизнеотношения, диссонирующие строи личности. С одной стороны, жесткое подчинение живого процесса бытия идее разумности, привнесение, насаждение гармонии в жизнь, с другой — освобождение личности от сковывающих предрассудков, даже такого, как страх смерти, ощущение гармоничности самого процесса жизни, нахождение красоты в «неправильном» хаосе бытия. Эти два онтологических типа, к которым так или иначе тяготеют герои «маленьких трагедий», испытываются в четырех первичных сферах человеческого бытия: власть золота, искусство, любовь и смерть. Оба типа предстают на последнем пороге, и оба мужественно идут к своему пределу; здесь Пушкин отвечает за чистоту эксперимента, не усложняя его никакими дополнительными, необязательными обстоятельствами. Сальери в отстаивании своих принципов может быть таким же бунтарем, богоборцем, как Дон Гуан. Силой личности не обделена ни одна из противоборствующих сторон. Сталкиваются не сила и слабость, как можно было бы трактовать, скажем, отношения Сальери и Моцарта, Священника и Вальсингама, а сила и сила, две равновеликие духовные сущности человеческого мира.

Такова типологическая сюжетная ситуация «драматических изучений» Пушкина. В «Моцарте и Сальери» она проявлена в мире искусства, в борьбе двух типов художника, наделенных равновеликой, но разнонаправленной духовной мощью. Видимо, так воспринял «Моцарта и Сальери» и Достоевский, создавший художественную параллель к пушкинской трагедии в «Неточке Незвановой», где сопоставил двух героев-музыкантов — Ефимова и С-ца.

Ефимов. «Его жажда — слава. А если такое чувство сделается главным и единственным двигателем артиста, то этот артист уже не артист, потому что он уже потерял главный художественный инстинкт, то есть любовь к искусству, единственно потому, что оно искусство, а не что другое, не слава» (2, 175).

«Но С-ц, напротив: когда он берет смычок, для него не существует ничего в мире, кроме его музыки. После

смычка первое дело у него деньги, а уж третье, кажется, слава. Но он об ней мало заботился...» (2, 175).

С-ц получает в повести некоторые черты импровизатора из «Египетских ночей». Достоевский почувствовал в этих двух пушкинских героях — Моцарте и импровизаторе — нечто общее, тип художника, бескорыстно и щедро творящего, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется», в иное же время пребывающего «в заботах суетного света». Беда и зло Сальери (и Ефимова) в том, что, не сознавая того, он и в музыке живет по законам «ничтожного мира»: его служение искусству эгоистично, потому что перманентно острое ощущение «я» оказывается в конечном счете сильнее «творческих ночей и вдохновенья». Эта болезнь, может быть, субъективно и достойная сочувствия, но объективно социально опасная. Достоевский именно в таком свете увидел сложное психологическое образование сальеристского типа. Так, главная забота Ефимова, главный вопрос его жизни — «выше ли он С-ца, или С-ц выше его, — больше ничего, потому что он все-таки уверен, что он первый музыкант во всем мире. Уверьте его, что он не артист, ...он умрет на месте, как пораженный громом, потому что страшно расставаться с неподвижной идеей, которой отдал на жертву всю жизнь и которой основание все-таки глубоко и серьезно, ибо призвание его вначале было истинное» (2, 175).

Обострившееся ощущение самости, эта болезнь новой эпохи, ведет героев Пушкина и Достоевского к гордому бунту против несправедливой судьбы, и хотя основание его — понятие о несправедливости мироустройства — «глубоко и серьезно», но по логике индивидуалистического бунтарства оно уводит человека от первоначального «истинного призвания». Пушкин в болдинскую осень 1830 г. трезво и сурово судит романтический идеал мрачного, могучего и своевольного героя, протестующего против слепой судьбы. В это же время создавался образ Сильвио, всецело подчинившего жизнь самоутверждению личности любой ценой. Это направление пушкинской мысли, осуждение эгоцентрического героя нового времени составило то нравственно-философское зерно, из которого выросло творчество Достоевского. Особенно же близко было Достоевскому читателю,

что «Сальери гордому»<sup>9</sup> в трагедии противостоит Моцарт с его удивительной способностью целиком растворить свое «я» в процессе творчества, в музыке как высшем проявлении живой жизни (таков же и С-ц самого Достоевского).

Болдинская трагедия Пушкина, высвеченная тем светом, который отбрасывает на нее мир Достоевского, — это диалог сущностей, исторически сложившихся типов духовной культуры человечества. В этом смысле мы можем назвать сюжет «Моцарта и Сальери», равно и романов Достоевского, великим философско-художественным экспериментом.

## 2. Диалог

«По структурному типу «Моцарт и Сальери» Пушкина ближе к романам Достоевского, нежели к каким-либо известным драматическим композициям»<sup>10</sup>. Это наблюдение можно в принципе распространить на все «маленькие трагедии», где, на наш взгляд, вызревал полифонизм художественного мышления, открытый М. М. Бахтиным в поэтике Достоевского. В самом деле, определенные качества социальной природы человека исследуются здесь не только как объективно данный характер (принцип мольеровской драматургии), но и как самосознание. Скупой или завистник у Пушкина не просто скуп или завистлив, но создает целую философию скупости (зависти), а «шайка отпетых молодцов, которые среди всех этих ужасов (чумы. — В. В.) сходились каждую ночь для шумных пиров»<sup>11</sup>, в лице своего Председателя еще и создает философию безбожного жизнелюбия. Человеческий тип у Пушкина обосновыва-

<sup>9</sup> Это слово-термин знаменитой пушкинской речи Достоевского было точно отмечено им как семантически ударное в поэтическом лексиконе автора «Цыган». Вызвавшая множество толкований фраза «Смирись, гордый человек» может быть правильно понята лишь с учетом собственно пушкинского значения слова, подхваченного Достоевским.

<sup>10</sup> Маймин Е. А. Полифонический роман Достоевского и пушкинские традиции. — Культурное наследие Древней Руси. М., Наука, 1976, с. 313.

<sup>11</sup> Дефо Д. История великой лондонской чумы. Цитирую по статье: Яковлев Н. В. Об источниках «Пира во время чумы». — Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М.; ПГ., 1923. с. 93—94.

ет свое право на существование, осознает свое место и предназначение в общей картине мироздания.

Отсюда берет свое начало философский характер диалога в «маленьких трагедиях». Это может быть спор, прямая сшибка мнений, например Вальсингама и Священника, Лауры и Дон Карлоса, однако более характерна для болдинских драматических опытов непрямая форма «тайного» диалога.

Обращаясь к «Моцарту и Сальери», мы замечаем, что Сальери идеологически выражает себя в *монологах*, которых Моцарт не слышит и отвечать на которые, естественно, не может. Более того, даже когда антипатия Сальери все-таки прорывается в диалог («Нет. Мне не смешно, когда маляр негодный...» и т. д.), собеседник продолжает его не слышать, а может быть, и не желает слышать и отвечать: «Ты, Сальери, Не в духе нынче. Я приду к тебе В другое время». Подобный же уход Моцарта от прямого диалога и в следующем обмене репликами: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я». — «Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось».

Диалогические позиции героев как будто не равны и в другом отношении: если Сальери произносит развернутые, логически стройные речи, с убежденностью защищая свою точку зрения, то Моцарту отведены немногие, как бы случайные реплики. Иногда отсюда делается поспешный вывод, что Сальери «переигрывает» Моцарта. Такого рода интерпретации не учитывают художественного своеобразия диалога в «Моцарте и Сальери», не ограниченного формой прямого речевого контакта. Для эксперимента, в котором подвергаются испытанию духовные сущности в их последней инстанции, такая форма явно недостаточна. Пушкин прибегает к диалогу сущностей, что в эстетическом плане выражается в композиционной форме диалога, возникающего как бы над конкретным движением речевой ситуации. Только на этом сверхуровне Моцарт по-настоящему отвечает Сальери, не опускаясь до прямого объяснения с ним.

Взаимодействие речевых структур не только в зоне прямого контакта, но и в отношениях композиционных, впоследствии характерное и для поэтики Достоевского, родственно музыкальной эстетике. Пушкин в форме композиционного диалога как бы делает перевод с языка музыки на язык драматургии. Почему, скажем, Моцарт,

не слышавший монологов Сальери, как будто отвечает ему, во всяком случае, говорит о том же? Объяснение не вне, а внутри эстетической формы драматического опыта, в данном случае формы диалога двух *музыкантов*, построенного по принципу варьирования музыкальной темы. Тему поначалу задает Сальери в своих двух монологах, предваряющих оба акта трагедии, а затем Моцарт дает свои вариации, таинственно-музыкальным образом улавливая идущие от Сальери флюиды враждебного личностного начала (в контраст с внешне дружеским расположением).

В конкретном развертывании сюжета это происходит следующим образом. В монологах Сальери возникает ряд устойчивых, узловых понятий-мотивов, обозначенных семантически ударными словами, почти терминами.

Отверг я рано *праздные* забавы...

Где ж правота, когда священный *дар*,  
Когда бессмертный *геций* — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки *праздного?*..

Что *пользы*, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?..

...Что *пользы* в нем?

(V, 306, 307, 310. Курсив везде наш — В. В.)

«Терминология» Сальери укладывается им в стройную, логически выверенную систему, образует вокруг себя мощное однонаправленное семантическое поле. Так, «священный дар» в окружении повторяющихся упреков в праздности — нечто *даром* полученное, *даровое*, за что не заплачено упорным трудом, несправедливо распределенное богом — судьбой — жизнью. Отсюда закономерное недовольство, ропот на бога — судьбу — жизнь, зависть к счастливцу и, как венец бунтующей мысли, решение восстановить справедливость, «остановить» Моцарта. Это решение рождается, что очень важно понять, как вполне закономерное, «правильное» в пределах семантического поля Сальери. Оно даже получает вид роковой неизбежности. По замыслу драматурга, зрительный зал попадет под воздействие этого магнетизма внутренней убежденности, логической неопровержимости.

А что же Моцарт? Разбивает ли он на глазах зрителей шаг за шагом всю стройную систему силлогизмов, выкованную изощренно-иезуитским мышлением Сальери? Отнюдь. Его ответ не опровержение, а вариация. Моцарт варьирует, то есть переосмысляет не связи между словами-терминами, а самые слова. Он их иначе, нежели Сальери, понимает, они по-другому звучат в музыке его речи. Так незаметно он создает новое, свое семантическое поле. Вот всего одна «идеологическая» реплика Моцарта под занавес:

Когда бы все так чувствовали силу  
Гармонии! Но нет: тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству.  
Нас мало избранных, счастливых *праздных*,  
Пренебрегающих смиренной *пользой*,  
Единого прекрасного *жрецов*,  
Не правда ль?..

(V, 315, Курсив наш. — В. В.)

Слова-термины из монологов Сальери «праздность» (в новом сочетании «счастливы праздные») и «польза» (теперь в сочетании презренная «польза»), в речи Моцарта подверглись переоценке: поменялись места «низ» и «верх» стройной системы Сальери, а отсюда зашаталась и рухнула вся система, столь тщательно возводимая. Рухнула не от нападения враждебной силы — к этому-то Сальери был готов и сумел бы защититься, рухнула от неправильного словоупотребления, разумеется, неправильного с точки зрения Сальери. Вместе с «праздностью» и «пользой» Моцарт варьирует и остальные узловые, концептуальные для Сальери понятия: «гармония», «избранные», «жрецы», наконец, «гений». Вот этот переход слов-мотивов из уст Сальери в уста Моцарта следует признать решающим в развитии внутреннего сюжета трагедии. В точке перехода, варьирования семантики рождается философский сверхдиалог Моцарта и Сальери.

Меня самый смысл слов, пушкинский Моцарт может себе позволить и неконтактность в прямой диалогической ситуации, и бездоказательность своих утверждений, потому что его превосходство в глазах зрительного зала аксиоматично. Это превосходство «гармонии» над «алгеброй» (не от пушкинского ли выражения ведет происхождение противопоставление у Достоевского



«арифметики и «живой жизни»?), которое и сам Сальери не может не ощущать неким таинственно-неподвластным ему-инстинктом. В композиционном диалоге логическая система мышления Сальери варьируется мелодической Моцарта, что сказывается и в ассоциативном характере семантических связей, и в более мягком, пластичном ритме речи последнего.

Так надо ли спорить? И Моцарт с достоинством отворачивается от самой возможности вступить в прямой идеологический контакт с Сальери. Точно так в «Легенде о великом инквизиторе» (тоже, к слову сказать, экспериментально построенной сюжетной ситуации) Христос отказывается от идейного спора с инквизитором, но гармоничностью своего существования, жизненного поведения, не предсказуемого обычной логикой (молчаливый поцелуй), целиком отвергает всю неопровержимо-стройную систему своего противника.

Пушкин, а следом и Достоевский экспериментально сталкивают своих героев не для того, чтобы найти ошибку одного из них. Дело не в этом. В цепочке рассуждений Сальери, приведших его к преступлению, *нет логических ошибок* (ср. замечание Достоевского о Раскольникове: «Но сознает, однако, что все вышло из правильной логической идеи». — 7, 147). Моцарт, если бы и захотел, не мог бы уличить его в этом. Расхождение героев вообще не на уровне умозаключения, а на уровне образования понятий. Здесь различие сущностное, онтологическое, и логика не формальная, но жизненная. На этом метауровне проясняется типология Сальери, она во всецелом, без остатка, подчинении живой жизни рационализированной схеме. Пушкин подвергает испытанию не только «идею», то есть выводы, умозаключения Сальери, но и сам тип личности как тип образования понятий, при котором «идея» догматически узурпирует власть над живым процессом жизни. Этот эксперимент Пушкина продолжен Достоевским в новую эпоху, когда опасность увлеченного теоретизирования обрела катастрофические черты: умножились возможности, изошрились способы насилия над живой жизнью.

◆  
**Персонажи произведений Пушкина  
как читатели**

Что Пушкин был не только замечательным писателем, но и замечательным читателем, общеизвестно<sup>1</sup>. Об этом в литературе о Пушкине сказано много, но все еще, полагаю, недостаточно. Однако в настоящем своем очерке я остановлюсь не на том, как читал сам Пушкин, но как читали персонажи его произведений.

Все они в большей или меньшей степени преданы чтению. В повести «Метель» гусарский полковник Бурмин, собираясь сделать предложение Марье Гавриловне, застаёт ее с книжкой в руках, в белом платье, настоящей «героиней романа». «Героиней романа» ...возможно, того самого, который она держит в руках<sup>2</sup>.

Аналогично и в «Барышне-крестьянке», где Пушкин, говоря о Лизе Муромской, замечает вообще об «уездных барышнях»: «воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни черпают из книжек»<sup>3</sup>.

И даже о Параше («Домик в Коломне») Пушкин считает нужным сказать, что

В ней вкус был образованный. Она  
Читала сочиненья Эмина.

---

<sup>1</sup> Это не требует особых доказательств. Чтобы в этом убедиться, стоит хотя бы вспомнить примечания Пушкина к стихам Батюшкова.

<sup>2</sup> Характерно, что Марья Гавриловна при объяснении ей в любви Бурмина вспомнила первое письмо St.-Preux.

<sup>3</sup> Примечательно, что в черновом варианте «Метели» Пушкин об этом пишет почти в тех же выражениях: «Она была воспитана на чистом воздухе и французских романах».

И в отрывке «Рославлев» мы читаем, что «Полина чрезвычайно много читала... Ключ от библиотеки отца ее был у ней. Библиотека большею частию состояла из сочинений писателей XVIII века. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребилльона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть».

А в поэме «Граф Нулин» герой появляется перед нами

С ужасной книжкой Гизота  
С романом новым Вальтер Скотта.

И даже когда Нулин ложится спать, слуга ему приносит еще «неразрезанный роман».

Наталья Павловна из «Графа Нулина», хотя у нее много хозяйственных дел, занимается не ими, а сидит перед окном:

Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
*Любовь Элизы и Армана,  
Иль переписка двух семей.*

Иногда чтение персонажа приобретает для нас дополнительный, литературоведческий интерес. Так, престарелая графиня из «Пиковой дамы», прося своего внука Томского снабдить ее романом, при этом добавляет: «...такой роман, где бы... не было утопленных тел».

«Не было утопленных тел...» Полагаю, что это явный намек на повесть Карамзина «Бедная Лиза», в которой героиня кончает с собой, бросившись в пруд. Впрочем, в словах графини, может быть, скрыт намек не только на повесть Карамзина.

В «Идиллии» Дельвига (1828) пастух рассказывает путешественнику о том, как обольщенная и брошенная пастушка сходит с ума и гибнет в волнах подобно Офелии. И в «Русалке» Пушкина (законченной в 1832 году, но над которой он работал уже в 1829 году) дочь мельника, обольщенная и обманутая, бросается в воду. Равным образом и в одной из «Песен западных славян» — «Яныше королевиче» — обманутая девушка также бросается в воду.

Напомню, что даже Лизавета Ивановна, которая в «Пиковой даме» благополучно вышла замуж, по либ-

ретто оперы Чайковского «Пиковая дама» утопилась совершенно так же, как Лиза в повести Карамзина.

Подобная концовка на склоне 18-го века и даже ещё в начале 19-го века была, видимо, типичной. Во всяком случае, уже в 1792 году бытовала анонимная эпиграмма:

Здесь бросилась в пруд Эрастава невеста,  
Топитесь, девушки: в пруду довольно места!<sup>4</sup>

А вот что и как читал отец Гринева из «Капитанской дочки»:

«Батюшка у окна читал Придворный календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи.. когда он случайно его находил... то; бывало, по целым часам не выпускал уж из своих рук».

Здесь попутно отметим, что читать только одну книгу или только на одну тему опасно. Известно, что Дон-Кихота Ламанчского довело до безумия именно то, что он читал только о рыцарских похождениях. Но, говоря «опасно», я употребляю и оценку самого Пушкина, который о Татьяне Лариной говорит, что

Татьяна в тишине лесов  
Одна с опасной книгой бродит.

Читателем одной только книги был и Б\*\* из пушкинского наброска «Гости съезжались на дачу»: «Весь ум его почерпнут из «Liaisons dangereuses».

О том, какое влияние может оказать книга на жизнь человека, очень хорошо сказано в «Скупом рыцаре». Там барон говорит, что он читал где-то, что однажды царь велел своим войнам снести по горсти земли в кучу<sup>5</sup> и вырос большой холм, и заключает свой рассказ:

<sup>4</sup> В связи с этим небезынтересна реплика Достоевского в «Братьях Карамазовых»: «Ведь знал же я одну девицу еще в прошлом «романтическом» поколении, которая после нескольких лет загадочной любви к одному господину... в бурную ночь бросилась с высокого берега... в довольно глубокую и быструю реку... единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию... Факт этот истинный, и надо думать, что в нашей русской жизни, в два или три последние поколения, таких или однородных с ним фактов происходило немало («Братья Карамазовы», ч. 1, гл. 1).

<sup>5</sup> Рассказ барона из «Истории» Геродота.

Так я, по горсти бедной принося  
Привычну дань мою сюда в подвал,  
Вознес мой холм.

Но читатели только одной книги среди пушкинских персонажей редкость. Обычно они читают много и многих и не всегда с разбором. Так, в неоконченном «Романе в письмах» Лиза из деревни пишет своей подруге:

«Я читаю очень много... Теперь я понимаю, за что Вяземский и Пушкин так любят уездных барышень. Они их истинная публика».

Читает очень много и герой из «Истории села Горюхина»: «Весь дом знал охоту мою к чтению».

Можно было бы привести еще много подобных примеров, замечу только в заключение, что и в «Евгении Онегине» читают почти все герои. Читают в разное время по-разному. Но совсем без книги не обходится никто.

Почему же такое могучее влияние приписывал книге Пушкин, что не мыслил от нее отдаленным ни себя, ни своих героев? Ответ на это даст нам сам Пушкин:

«Никакое богатство не может перекупить влияние того, чем овладевает книга...»

# Пушкинское музееведение

Ю. И. ЛЕВИНА

## Межевые планы Болдина. Из истории некоторых экспонатов Болдинского музея-заповедника А. С. Пушкина

В Болдинском доме-музее А. С. Пушкина, в разделе, посвященном истории этого родового имения, экспонируется большой межевой план болдинских земель 1813 года. Несколько межевых планов «дачи Лукояновского уезда села Болдина» разных годов хранятся и в фондах музея<sup>1</sup>.

Названные экспонаты появились в результате поисков документальных материалов по истории Болдина и пушкинской усадьбы, проводимых еще в процессе создания музея в барском доме Пушкиных<sup>2</sup>.

Межевые планы — ценнейший исторический документ, дающий точные сведения о границе земель и общей планировке села. Для Болдина материал этот имеет первостепенное значение, так как другие документальные и графические источники почти полностью отсутствуют, а многое в историческом развитии села и усадьбы остается неизвестным и по сей день. Сразу же оговоримся, что имеющиеся немногочисленные планы также не дают ответа на все основные вопросы, касающиеся пушкинской усадьбы.

Наибольший интерес представляют для нас планы конца XVIII и начала XIX веков.

Первый межевой план был приобретен в 1961 году<sup>3</sup> и экспонировался во вновь открытом музее с 1963 по 1973 год. Оригинал его находится в ЦГАДА (ф. 1321, оп. 2, д. 2963) и воспроизведен в своей центральной части еще в 1936 году в сборнике «Летописи Государственного Литературного музея. Кн. 1. Пушкин». П. Попов, публикуя и комментируя документы хозяйственного архива Пушкина (по нижегородским владениям), поместил план в качестве иллюстративного дополнения со следующей подписью:

<sup>1</sup> Большой частью в фотокопиях с оригиналов, находящихся в различных архивах страны.

<sup>2</sup> Вся работа по созданию музея велась Всесоюзным музеем А. С. Пушкина. Автор данной статьи выполнял ее в 1960—1963 гг. в качестве научного сотрудника ВМП.

<sup>3</sup> Цветная фотокопия в размер оригинала была выполнена фотографом В. С. Молчановым. Музейный номер: КП 2124/ПУ 132.

«часть плана специального межевания. Межевой архив. Москва»<sup>4</sup>. Очевидно, публикатор не смог увидеть его целиком в подлиннике, где имеется датировка и подробные объяснения, поэтому соотнес его с документом 1813 года, названным им «Справка о владениях В. Л. Пушкина, С. Л. Пушкина и Е. Л. Сонцовой»<sup>5</sup>. В действительности же план относится к 1785 году и является приложением к многотомному спорному делу о границах земельных участков, возникшему между владельцами-соседями при генеральном межевании: «Дело спорное по рапорту землемера Горняковского о дачах: села Знаменского, Пустошка тож, села Чукал, деревни Селищи, села Болдино с прочими дачами владений г. г. Беклемишева, Пушкина, Чебышева, новокрещеной мордвы и экономических крестьян. Начато 1786 г., решено 1831 года»<sup>6</sup>.

Как известно, составление межевых планов было непосредственно связано с процедурой межевания земельных участков и фиксации их точных границ. Еще с 1730-х годов в России стоял вопрос о необходимости поземельного урегулирования и намечались меры для проведения сплошного и обязательного государственного межевания. Но лишь в 1765 году, после создания особой комиссии, составления манифеста и основных «генеральных» правил, началась практическая деятельность по размежеванию всех земель. Генеральное межевание по губерниям и уездам растянулось на несколько десятилетий. В Нижегородской губернии оно проходило в 1784—1797 годах. Одной из основных причин, вызвавших эти государственные меры, было массовое распространение ожесточенных земельных споров, сопровождавшихся враждебными столкновениями на границах участков, многолюдными сражениями и убийствами. При проведении генерального межевания приходилось заниматься и спорными делами, стремясь, в первую очередь, достичь «полюбовного» соглашения. Спорящие стороны должны были представить все документы, устанавливающие рубежи их земель, доказательство на право владения; выделялись спорные участки (спорные отводы), и принадлежность их тем или иным владельцам должен был решать межевой суд<sup>7</sup>.

Подобного характера и названное нами спорное дело. Оно начинается рапортом починковского землемера поручика Горняковского, докладывающего о том, что при размежевании им в 1785 году «дачи починковской округи дворцового ведомства д. Пикшени крестьян», расположенной «по смежности с дачей Лукояновской округи села Болдина.. отставного артиллерии подполковника Льва Александровича сына Пушкина, что на плане под № 4»<sup>8</sup>, возникли споры на границах их земель. Спорные участки имелись на границах Болдина и с другими соседними именьями: с селом Большое Казариново (которым владел тогда подполковник А. С. Чебышев) и с государственными крестьянами мордовской деревни Пермеево.

Интересующий нас план представляет собой фактически карту

<sup>4</sup> Летописи Государственного Литературного музея. Кн. 1. Пушкин. Журн.-газ. объединение, 1936. Вкл. л. между с. 192—193.

<sup>5</sup> «Летописи...», с. 86.

<sup>6</sup> ЦГАДА, ф. 1321, оп. 2, д. 2897.

<sup>7</sup> См. об этом: Шульгин М. М. Землеустройство и переселение в России в XVIII и первой половине XIX в. М., 1928.

<sup>8</sup> ЦГАДА, указанное выше дело, л. 1.

территории ряда названных в деле селений и пустошей, где показаны все места спорных земель. Размер его 100×60 см, масштаб «1 английский дюйм — 500 сажен». Наверху листа имеется заголовок: «Геометрической уменьшенной спорной план Сергачского уезда села Чукал с деревнею Селищами, дворцового ведомства крестьян, которой значится на плане под № 4 межевания землемера капитана Судакова 1786 года, Лукояновской округи села Болдина с деревнею, владения артиллерии подполковника Льва Александровича сына Пушкина, что значится на плане под литерою 4, Починковской округи деревни Пикшень ведомства главной дворцовой канцелярии крестьян, которая означается на плане под № 5, Сергачской округи, что прежде было Алаторского уезда Пьянского стану села Знаменского Пустошка тож, с селом Срезневым и пустошами... вновь отысканная дача Погорела Поляна, владения отставного Кабинет Курьера Петра Сергеевича сына Беклемишева, которая значится под знаком № 8, деревня Роксажан ведомства главной дворцовой канцелярии, которая на плане под № 9, межевания учиненного в 1785 году землемером поручиком Горняковским»<sup>9</sup>.

Наше внимание привлекает та часть карты-плана, на которой изображена территория всего болдинского имения и показано само село. Основными вехами для ориентировки являются речка Азанка (на правом берегу которой расположено Болдино) и втекающие в нее две мелкие речки (или два больших ручья). Прямая к Азанке западной стороной, с трех остальных сторон село замыкалось крестьянскими «порядками»; центром являлась площадь и улица, идущая от нее на запад и восток. На площади изображены отдельные постройки: две — в центре, прилегающие друг к другу, и еще одна, севернее, около зеленого луга. Южнее, в треугольнике, образованном двумя впадающими в Азанку речками, обозначены крестиком две церкви.

Изображенное на плане уточняется сведениями о селе, взятыми из описных поузедных книг 1798 года, так называемых «экономических примечаний»: «Во оном (селе) церковь деревянная во имя Успения пресвятой богородицы с приделом архистратига Михаила и чудотворца Николая, да вновь свершается церковь каменная. Господский дом деревянный, при нем саду нет. При оном доме дворовые люди ткут холсты и полотна для господского обихода. Во оном селе торг бывает еженедельно... казенный питейный дом»<sup>10</sup>.

«Экономические примечания» составлялись по материалам генерального межевания, и, как мы полагаем, изменения в селе, происшедшие за последующие 13 лет, в них не отражены: к 1798 году в Болдине была лишь одна, вновь отстроенная церковь, а старая, деревянная, сгорела в 1787 году<sup>11</sup>. Таким образом, данные «экономических примечаний» соответствуют не 1798 году, а 1785-му — времени генерального межевания Болдина и составления плана.

<sup>9</sup> ЦГАДА, ф. 1321, оп. 2, д. 2963. В названии мы сократили перечисление ряда деревень и пустошей.

<sup>10</sup> Щеголев П. Е. Пушкин и мужики. М., Федерация, 1928, с. 63.

<sup>11</sup> ГАГО, ф. 570, оп. 555, д. 51. — Дело об освящении церкви в



К сожалению, мелкий масштаб уменьшенного «спорного» плана и его схематичность не дают возможности установить характер построек, расположенных на центральной площади; но, на наш взгляд, имеется достаточно оснований считать две из них, занимающих центральное положение, строениями барской усадьбы<sup>12</sup>.

Сам подлинник плана генерального межевания Болдина не сохранился. Об этом свидетельствует дело из того же межевого архива: «...по рапорту директора чертежного архива с представлением ветхого плана на дачу Лукояновского уезда деревни Болдиной владения Г. г. Пушкиных, сочиненного в 1785 году землемером Горняковым. Нач. 20 июля 1860 г. оконч. ...1863 г.»<sup>13</sup>.

В описи, около наименования дела, имеются приписки: «при нем план», затем сбоку карандашом: «отложен к уничтожению», более поздняя проверочная помета, относящаяся к плану: «нет». В рапорте сообщается, что «План генерального межевания на дачу нижегородской губернии Лукояновского уезда деревни Болдиной с деревнею Малой Болдиной с числом земли 8351 десятин 99 сажень, владения Г. г. Пушкиных и Сонцевой, сочиненной в 1785 году землемером Горняковым от времени оказался то дого ветох и даже многие части оного совершенно утратились, что к употреблению сделался негоден, а потому на основании предписания Межевой канцелярии от 31 декабря 1857 г. за № 32 952 представлен при сем означенный ветхий план, имею честь испрашивать разрешения о пересочинении оного вновь...»<sup>14</sup>.

После длительной переписки Нижегородское губернское правление предоставило в межевую канцелярию копию плана «на дачу Лукояновского уезда с. Болдина с деревнею Малой Болдиной», а с нее, в свою очередь, изготовили копию для хранения в межевом архиве. Дальнейшая судьба этой копии нам пока неизвестна<sup>15</sup>.

Итак, уменьшенный план, приложенный к спорному делу и скопированный с подлинника генерального межевания 1785 года, является первым документальным свидетельством, дающим графическое представление о Болдине<sup>16</sup>. Несмотря на малый масштаб и обобщенность, он содержит ряд необходимых сведений об исторической планировке села, выявляет его старую центральную часть, место расположения базарной площади и старой барской усадьбы. Он послужил основой всех последующих планов.

---

с. Болдине... 1791. Там же, д. 52 — Рапорт благочинного об освящении церкви в с. Болдине... 1791. Приведенные данные впервые опубликованы без указания источников: Левина Ю. Пушкинское Болдино. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1974, с. 14.

<sup>12</sup> Впоследствии эта северо-западная часть села отошла В. Л. Пушкину, затем была продана С. В. Зыбину. «Господское строение» стояло примерно на этом же месте, около базарной площади, почти до нашего времени.

<sup>13</sup> ЦГАДА, ф. 1321, оп. 6, д. 1347. В документе землемер ош. бочно вместо Горняковского назван Горняковым.

<sup>14</sup> ЦГАДА, ф. 1321, оп. 6, д. 1347, л. 1.

<sup>15</sup> Из дела неясно также, была ли сделанная копия повторением плана 1785 г. или в 1860-е годы составлялась с учетом более поздних планов села.

<sup>16</sup> Аналогичные, но еще более схематичные изображения села имеются на старых планах Лукояновского уезда.

Вслед за генеральным межеванием, проводимым по территориальному признаку, независимо от принадлежности земельных участков и количества их обладателей, началось так называемое «специальное» межевание, которое фиксировало земли уже по отдельным владельцам, устанавливая по их желанию границы внутри участков. Последующий этап упорядочения землевладельческих границ мог быть осуществлен только после разрешения межевых конфликтов.

Последние земельные споры Болдина с соседями были окончены в 1811 году (в пользу Болдина) решением правительствующего Сената, и по его указу было предписано «оним дачам утвердить в натуре межи и сочинить планы с книгами»<sup>17</sup>. Весной 1813 года уездному землемеру Бобыреву было поручено «оное дело к исполнению в натуре», а еще через год, в апреле 1814 года, межевая канцелярия рапортовала в правительствующий Сенат: «...землемером титулярным советником Бобыревым межи в натуре утверждены, и беспорные планы с межевыми книгами сочинены, которые в сию канцелярию представлены»<sup>18</sup>.

Экземпляр плана 1813 года, экспонируемый в настоящее время в музее, получен из фондов Государственного архива Горьковской области и представляет собой одну из старинных копий<sup>19</sup>.

Размер всего листа — 203×144 см, масштаб «1 англ. дюйм — 100 сажен». Наверху листа идет текст заголовка вместе со всеми подробными данными о владениях: «Геометрический специальный план Нижегородской губернии Лукояновского уезда села болдина, с деревнею малой болдиною, владения коллежского асесора Василия, служащего в комисариатском штате седьмого класса и кавалера Сергея Львовича Пушкиных и сестры его надворной советницы Елизаветы Львовны Сонцовой. Межевания, учиненного по Спорам в прошлом 1785 году, июля 7го дня землемером поручиком Горнековским, а межа утверждена по Указу правительствующего Сената общего 4 и 5 межевого департамента собрания в 1813 году сентября 26го дня старшим землемером титулярным советником Бобыревым, а внутри того владения отмежеванного от всех смежных владельцев одною окружною межою...» Далее идет перечисление количества земли (пашни, леса и покосов), площади «под поселениями, огородами, гуменниками и конопляниками», под церковью и кладбищем, дорогами, речками и прудами; здесь же, наряду с числом «душ» и крестьянских дворов, указаны и два господских дома: один — Василия Львовича, другой — Сергея Львовича Пушкиных.

Мы не приводим весь этот текст полностью, потому что он целиком совпадает с опубликованной П. Поповым уже упомянутой «Справкой о владениях В. Л. Пушкина, С. Л. Пушкина и Е. Л. Сонцовой», которая фактически и является просто скопированной кем-то (для хозяйственных надобностей) надписью с этого плана<sup>20</sup>.

Рассматривая изображение самого села, можно сразу заметить отличия от первого плана 1785 года. Общая планировка цент-

<sup>17</sup> Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 244, оп. 22, д. 7, л. 180.

<sup>18</sup> Там же, л. 182.

<sup>19</sup> Музейный номер: КП 2125/РУ 133. Другой экземпляр плана 1813 года находится в ГАГО, ф. 829, оп. 676 а. д. 158.

<sup>20</sup> «Летописи...», с. 86. Сам документ заголовка не имел, и при публикации его название получил по содержанию.

ра, улицы и основных участков осталась та же, показана и площадь с отдельными строениями, но конфигурация ее — иная, исчез и полукруглый, замыкающий село северо-восточный «порядок» (от него остался лишь небольшой ряд, ближе к реке)<sup>21</sup>. Церковь — одна, около нее на речке (ручье) появился пруд с плотиной. Ниже по течению, с южной стороны (там, где на плане 1785 года была указана еще одна церковь), изображены три постройки с маленькими участками, как мы полагаем, также господская усадьба; ведь в это время в селе «два господских дома — две усадьбы», и план указывает их примерное местоположение: одна — примыкает к площади, другая — в районе речки с прудом к церкви.

Несмотря на наличие нескольких владельцев, в 1813 году болдинские земли числились еще под «одной окружной межею», без внутреннего разграничения, с расположенными чрепозолосно участками, что было явно неудобно для ведения отдельных самостоятельных хозяйств.

В 1817 году владельцы болдинского имения подали прошение о размежевании их частей, составив (в соответствии с действовавшими правилами) совместную «полюбовную сказку». «Сего 1817 года августа... дня... для общего спокойнаго навсе пред идущие времена в дачах Лукояновского Уезда села болдина идеревни Новоуспенской, Господ Сергея Василья елизаветы Пушкиных владения, в коих Оне Единственные владельцы Состоят — Предположив развестись К одним местам, зделали полюбовную Сказку натаком Основании 1. Как сначанные Села болдина идеревни новоуспенской Дачи погенеральному земель размежеванию обмежованы водну Окружную межу ипорешении вмежевых правительствах Спору Отсоседних селений... Кообоим селу идеревне обмежовано — одной удобной земли 8351 десятина ссаженными — некоторые дачи ибеспорный План смежевой Книгою им Пушкиным выданы. 2с. Современи 5й ревизии владение между их было почислу душ, Коих Занями побывшему между ихидругою Еще Сестрою Анною Имачихою Ольгою васильвеною<sup>22</sup> Пушкиными разделу, Состояю вболдине Завасильем Исергеем тысяча пятьдесят одна, авно(во) Успенской Заодною Елизаветою 293 души, исоответственно Оному разделу почислу Оных душ Землею иугодыями владели иныне владеют, Елизавета одна в дачах при новоуспенской, авасилей Исергей Чрепозолосно приборддине, почему Соответственно тому бывому владению иразделу... предположили разделить всю оную беспорно отмежованную дачу по числу душ по 5й ревизии состоящих... на каждую душу по 6 ти десятинам ссаженными, Акновоуспенской то Есть Елизавете Сонцевой втех местах иурочищах Где прежнее Ее владение было иныне владеет, на число 293 души должно оставаться 1822 десятины ссаженными, апротчая затем при болдине усергея и василья пушкиных по полам, Ивасилию пожеребью досталось КСтороне деревни новоуспенской, даводполнение Ктому 40 десятинам от лактионова Гумна

<sup>21</sup> Исчезновение этого крайнего большого «порядка» можно объяснить переселением крестьян в деревню Новоуспенскую, где в 1813 г. числилось 102 двора (699 крестьян); при основании деревни, в 1776 г., было всего 18 домов.

<sup>22</sup> Доверенным лицом С. Л. Пушкина на ведение этого дела и составление «Полюбовной сказки» был его брат Петр Львович; вероятно, поэтому (от его лица) Ольга Васильевна Пушкина называется «мачехой».

вдва Столба Стем Чтобы Для прогону Скота Ипроезду Сполей Отступя от Гумен четыре сажени Сделать Идорогу...»<sup>23</sup>.

Лукояновский уездный суд 31 августа 1817 года вынес решение: «отнестись К здешнему уездному землемеру Г-ну нестерову... чтоб он благоволил вразмежевании между Г. Г. пушкиных и Сонцевог поселу болдину и деревни болдиной дач кодным местам, согласно той заключенной... полюбовной Скаске с приведением предварительно излишку или недостатку визвестность...»<sup>24</sup>. Через некоторое время были утверждены «в натуре» формальные межи, а затем, в 1818 году, составлены «специальные планы с межевыми книгами для получения владельцев»<sup>25</sup>.

В болдинском музее имеется (в фотокопии) «Геометрический уменьшенной План Нижегородской губернии Лукояновского Что ныне Мадаевского уезда Пол Села Болдина Сергиевское тож, владения военнаго Советника и ковалера Сергея Львовича Пушкина, разМежевания учиненнаго 1818·Года Октября 9 го дня Мадаевским Землемером Титулярным Советником Нестеровым...»<sup>26</sup>.

Оригинал его хранится ныне в рукописном отделе ИРЛИ АН СССР<sup>27</sup>, до 1939 года он находился в Государственном Литературном музее и воспроизведен в «Летописях...» П. Поповым<sup>28</sup> в связи с помещенным там же документом о размежевании Болдина в 1817—1818 годах; но название самого документа — «Полюбовная сказка об отмежевании части Болдина В. Л. Пушкину»<sup>29</sup> — ошибочно и не соответствует его содержанию. Опубликованный текст, с данными измерений угломерной съемки и датированный декабрем 1817 года, был, вероятно, скопирован с полевой записи, сделанной во время установки межевых знаков. Выдержки же из подлинной «полюбовной сказки», поданной в уездный суд в августе 1817 года, мы приводили выше. Уменьшенный план 1818 года имеет размер: 53,5×38 см, масштаб «1 дюйм — 500 сажень». Слева, на полях, идет, как обычно, описание смежных земель, справа помещена «экспликация»: «Под поселением пол Села Болдина Сергиевское тож, в том числе Священно и церковно Служителей — 90 десятин 1924 сажен.

Пашенной земли — 2530 десятин	339 сажен
Сенного покосу — 106	818
Лесу дровяного...	
старой рощи — 170	1459
молодой рощи — 60	130
мелкаго кустарника — 261	702

---

Итого 3219

572

<sup>23</sup> Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 244, оп. 22, д. 325, л. 7—8. Орфография документа всюду сохраняется.

<sup>24</sup> Вышеуказанное дело, л. 24 об.

<sup>25</sup> «Летописи...», с. 92.

<sup>26</sup> Музейный номер НВ 122.

<sup>27</sup> Ф. 244, оп. 2, д. 323.

<sup>28</sup> «Летописи...», вкл. лист между с. 192—193.

<sup>29</sup> Там же, с. 89.

из Оного числа вырезано к Состоящей в том Селе Болдине церкви порядку		
земель — пашни	11	832
Да под поселением		
Священно и церковно служителей	3	
Итого	14	832

Затем в действительном владении Оного Пол Села Болдина Оста-  
лось удобной земли 3204 2140...»

Слева внизу имеется и более поздняя пометка, связанная с провер-  
кой правильности межевания, сделанной губернским землемером  
Ивановым<sup>30</sup>.

В соответствии с экспликацией на плане выделены условными  
обозначениями участки молодой и старой рощи, показаны пашни,  
овраги, реки и т. д. Чертеж же самого села по сравнению с пре-  
дыдущим планом сделан более схематично и, вероятно, с меньшей  
долей точности. Это позволяют предполагать выпрямленные ( в от-  
личие от прежних планов) линии «порядков» и участков, сдвинуты  
к западу усадебные постройки, изображенные внамяно ближе  
к впадению ручья (речки) в Азанику. Но несмотря на схематичность,  
в плане имеются интересные для нас детали. Он точно показывает  
границу половины села, принадлежавшей С. Л. Пушкину: она про-  
ходила вдоль центральной улицы, разделяя ее на две части — на  
два «порядка». А на юго-востоке, в конце этой половины села,  
появился новый небольшой замыкающий ряд.

Описанная копия является единственным известным нам экземп-  
ляром плана 1818 года. Подлинник общего межевого плана, сделан-  
ного землемером Нестеровым, отыскать не удалось<sup>31</sup>.

Этим годом и исчерпывается имеющийся в наличии графический  
материал о планировке села первой половины XIX века<sup>32</sup>.

Хотя в 1845—1850 годах в Лукояновском уездном суде рассмат-  
ривалось дело «...о возобновлении межевых признаков села Бол-

<sup>30</sup> К части В. Л. Пушкина следовало отмежевать еще 140 деся-  
тин. Об этом см.: «Летописи...», с. 92—93.

<sup>31</sup> Черновой план «общей дачи сочиненной землемером Несте-  
ровым» упоминается в реестре дела 1845—1850 гг. (ИРЛИ..., ф. 244,  
оп. 22, д. 384). Болдинский краевед И. В. Киреев сообщил автору  
статьи, что у него хранился план 1818 г., в 1920-е гг. он отдал его  
Н. А. Саввину для передачи в «литературный музей». В 1930-е г.  
в Литературном музее А. М. Горького (г. Горький), по сообщению  
А. И. Елисеева, находился план Болдина, судьба его неизвестна.

<sup>32</sup> В связи с неточностями, допущенными при межевании 1818 г.,  
губернский землемер Иванов составил в 1819 г. новый план, но де-  
ло не было доведено до конца. Об этом — примечание 30.

В 1837 г. состоялось дополнительное размежевание между  
С. Л. Пушкиным и С. В. Зыбиным (владельцем другой части Бол-  
дина после смерти Василия Львовича); они обменялись участками  
земли в 30 десятин: «под строениями, огородами и огуменниками  
близ церкви Новоуспенской длиной 80, впоперечнике 40 сажен» —  
Пушкину, аналогичный участок на выезде в д. Новоуспенскую —  
Зыбину (ИРЛИ..., ф. 244, оп. 22, дд. 153, 383). Новые планы при  
этом обмене, видимо, не составлялись.

дина», утраченных за давностью лет, и предполагалось затем «сочинить на каждый участок специальные планы»<sup>33</sup>, новый утвержденный план Болдина был составлен лишь к 1862 году, после того как пушкинские земли были закреплены за следующими поколением владельцев<sup>34</sup>. Подлинник плана всего болдинского имения 1862 года хранится в рукописном отделе ИРЛИ АН СССР, в музее же имеется фотокопия<sup>35</sup>.

Так же, как и на других планах, в верхней части листа помещен большой текст с наименованием владельцев и краткой историей межевания: «Геометрический специальный общий поверочный план дачи Нижегородской губернии Лукояновского уезда села Болдина с деревнями: Малой Болдиною и вновь поселенными таковыми ж: Дмитриевкою, Логиновкою, Елушиха тож, и Львовкою, со всеми к ним принадлежавшими землями и угодьями, которые состоят в общем владении Лейб Гвардии полковника Александра, Лейб Гвардии Штабс Ротмистра Григория Александровичей, Надворной Советницы Елизаветы Александровны и детей ея: Анатолия, Ольги и Марии Львовых Пушкиных, Полковника и кавалера Сергея Васильевича Зыбина и из дворян девиц Ольги и Екатерины Матвеевых Солнцевых...» На плане перечисляются известные уже даты межеваний 1785, 1813 и 1818 годов, а затем сообщается, что «по снятию с натуры и возобновлении раздельных и по поверке окружной межи, по предписанию Господина Нижегородского Губернского Землемера, от 24 Апреля за № 542, последовавшего с Указа же Нижегородского Губернского Правления, от 15 Октября 1859 года за № 14 408, План сей сочинен... в 1862 году ноября 12 дня, исправляющим должность Ардатовского Уездного Землемера Волковым». Ниже, в «экспликации», приведены подробные данные по всем владениям, перечислены смежные земли, названы все присутствующие при межевании и т. д. Укажем еще на примечание, сделанное на полях: «вытянутые на сем плане линии синей краскою означают межи землемера Нестерова, утвержденные в 1817 году, вместо кои согласно променного полубовного акта, составленного владельцами в 1837 году на промен усадебной земли, с того времени существуют другие межи, а прежде бывшие до промена совершенно утратились, о чем объяснено в полевом межевом журнале снятия раздельных меж, веденном 7-го августа 1862 года». Масштаб плана: «в английском дюйме — 100 сажен».

Интересующая нас планировка Болдина, изображенная достаточно четко, имеет существенные отличия от прежних планов. Исчезла центральная улица, вместо двусторонней застройки — ровный длинный «прямодок», расположенный на земле С. В. Зыбина и занимающий базарную площадь. Центром села стали обе барочные усадьбы, каждая с садом, вплотную примыкающим один к другому. Вокруг церкви образована площадь, от нее на юго-восток идет большая улица. Окружая центральную часть, чуть отступая от усадеб и двух площадей, изображены в плане ряды крестьянских построек (с приусадебными участками). Общая планировка села

<sup>33</sup> ИРЛИ..., ф. 244, оп. 22, л. 384, л. 23.

<sup>34</sup> После смерти С. Л. Пушкина в 1848 г., а затем и его наследника, Льва Сергеевича, в 1852 г.

<sup>35</sup> ИРЛИ, ф. 244, оп. 22, л. 328. Увеличенная фотокопия находилась в экспозиции музея с 1963 по 1973 г.

стала значительно компактнее, количество мелких «порядков» уменьшилось. За селом с северной стороны отмечено кладбище.

Произошли изменения и в районе пушкинской усадьбы. На месте речки, впадавшей в Азаныку (с одним прудом в 1813 году), — четыре пруда с плотинами: два в усадьбе, два за ее пределами; севернее и западнее прудов — сад, в котором обозначены деревья и кустарники. На южной стороне первого усадебного пруда — узкий квадратик дома<sup>36</sup> (фасадами на юг и на север), расположенный в четко ограниченном участке, где изображены и деревья.

Когда же произошли указанные изменения, появилась целая система прудов, был разбит сад? Точных, документально подтвержденных ответов на эти вопросы пока нет, но, сопоставляя планы и некоторые другие имеющиеся сведения, попытаемся сделать предположительные выводы. Сравнение плана 1862 года с предыдущими устанавливает, что северная часть барского сада расположена там, где раньше были ряды крестьянских построек с усадебными участками. Несомненно, что изменения в усадьбе и в планировке самого села были непосредственно связаны между собой и происходили, вероятно, в один период. В документе, составленном в ноябре 1837 года С. Л. Пушкиным и С. В. Зыбиным для обмена двумя земельными «селидебными» участками, имеется следующий текст: «...согласились мы между собой полюбовно по случаю перестройки одного имени...»<sup>37</sup>. Известно, что в 1836—1839 годы шло переселение болдинских крестьян во вновь образованные деревни — Львовку, Логиновку, Дмитровку<sup>38</sup>. Переселение, естественно, вызвало перенос домов, уменьшение улиц и «порядков» и перестройку. После этого и могла быть расширена усадьба, и разбит барский сад на месте прежних крестьянских дворов. Эти выводы совпадают со сведениями, записанными историками-краеведами в конце XIX — начале XX веков по воспоминаниям болдинских старожилов<sup>39</sup>. По сообщению Ан. Л. Пушкина, поселившегося в Болдине с 1865 года, пушкинская усадьба заново перестраивалась в 1840 году, тогда же был основан и сад<sup>40</sup>. Вышесказанное позволяет сделать заключение о том, что перестройка села и усадьбы произошла не ранее конца 1830-х годов и планы Болдина 1813—1818 годов ближе к облику села пушкинского времени, чем план 1862 года.

Наряду с общим планом всего имени 1862 года сохранились также и отдельные, на каждую половину села<sup>41</sup>.

В последующие годы, в связи с отменой крепостного права и выделением земли крестьянам, а также по случаю дальнейших разделов родового имени, появились еще ряд межевых планов — 1870-х годов, 1899 года и др.<sup>42</sup>. Все эти документы необходимы для изучения истории села и заповедной усадьбы, но в данной статье мы ограничимся обзором наиболее значительных планов, близких к пушкинскому времени.

<sup>36</sup> По отношению к пруду и церкви, в том же месте, где расположен барский дом и в настоящее время.

<sup>37</sup> ИРЛИ..., ф. 244, оп. 22, д. 383, л. 1.

<sup>38</sup> Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 135—136.

<sup>39</sup> Звездин А. И. О болдинском имении Пушкина. 1912, с. 13.

<sup>40</sup> Пушкин в Болдине. Горький, 1937, с. 86—87.

<sup>41</sup> Оригиналы находятся в ГАГО, ф. 829, оп. 676а, д. 160, 166. В музее фотокопия — МПБ КП2124/РУ 132.

<sup>42</sup> ГАГО, ф. 829, оп. 676а, д. 191, 192, План 1899 г. в музее.

## Содержание

Творчество А. С. Пушкина периода «болдинской осени»	
<i>Г. В. Краснов.</i> Болдинские чтения, 1969—1980. Некоторые итоги . . . . .	4
<i>Л. С. Сидяков.</i> Творчество «болдинской осени» в художественной эволюции Пушкина рубежа 1830-х годов . . . . .	12
<i>Г. П. Макогоненко.</i> «Сказка о рыбаке и рыбке» и вопросы ее интерпретации . . . . .	22
<i>Ю. Н. Чумаков.</i> Два фрагмента о сюжетной полифонии «Мопарта и Сальери» . . . . .	32
<i>Н. И. Михайлова.</i> Временная композиция «Истории села Горюхина» . . . . .	44
Поэтика Пушкина	
<i>А. П. Чудаков.</i> К поэтике пушкинской прозы . . . . .	54
<i>В. М. Маркович.</i> О мифологическом подтексте сна Татьяны . . . . .	69
<i>Е. С. Хаев.</i> Идиллические мотивы в «Евгении Онегине» . . . . .	82
<i>Е. М. Калло, В. Н. Турбин.</i> Эхо «Вакхической песни» . . . . .	105
<i>С. А. Фомичев.</i> «Загадочное» стихотворение Пушкина «Олегов щит» . . . . .	125
<i>В. А. Грехнев.</i> Пушкин и элегическая поэтика времени . . . . .	133
<i>Т. И. Орнатская.</i> От «Путешествия в Арзрум» к «Фрегату „Паллада“». Пушкин и Гончаров . . . . .	156
<i>В. А. Викторovich.</i> К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский . . . . .	166
<i>М. С. Альтман.</i> Персонажи произведений Пушкина как читатели . . . . .	178
Пушкинское музееведение	
<i>Ю. И. Левина.</i> Межевые планы Болдина. Из истории некоторых экспонатов Болдинского музея-заповедника А. С. Пушкина . . . . .	182

### БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редакторы А. А. Белкин, З. С. Колодина. Худож. редактор В. З. Вешапури. Техн. редактор В. А. Юрьева. Корректоры Л. А. Ершова, О. А. Гаркавцева.

ИБ № 950. Сдано в набор 28.05.81. Подписано к печати 17.09.81. МЦ 17888. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 3. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл.-печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 10,25. Тираж 1500 экз. Заказ 4725. Цена 60 коп. Заказное, Волго-Вятское книжное издательство, 603019, г. Горький, Кремль, 4-й корпус. Дзержинская типография Горьковского областного управления издательств, полиграфии и книжной торговли, 606000, г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15.