

Известия Академии наук СССР
СЕРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Журнал основан

в 1940 году

Выходит 6 раз в год

МАЙ — ИЮНЬ

Том XXVIII

ВЫПУСК 3

МОСКВА · 1969

*6 июня 1969 г. — 170-летие
со дня рождения А. С. Пушкина.
Пушкину и посвящен
весь этот номер журнала*

Д. Д. БЛАГОЙ

СМЕХ ПУШКИНА

«Наша память хранит с малолетства веселое имя „Пушкин“» — так начал Александр Блок свою еще памятную многим речь «О назначении поэта» в петроградском Доме литераторов на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. — «Это имя, этот звук, — продолжал Блок, — наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства; мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя „Пушкин“. Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая: она трагическая...». А кончил свою речь Блок так: «Я хотел бы ради забавы провозгласить три простых истины. Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать. В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина».

Как видим, в представление о Пушкине, как гении легком и веселом, обрамлена вся речь Блока. Мало того, это представление, сложившееся в нем «с малолетства», Блок донес до самого конца жизни («речь» написана 10 февраля 1921 г. — 7 августа автора не стало).

Утверждение, что Пушкин «легко и весело умел нести свое творческое бремя» не совсем точно. Жизнь и творческий труд Пушкина были отнюдь не легки, больше того, говоря блоковским же словом, глубоко трагичны. Пушкин ведал и минуты отчаяния, и приступы гнева, и часы долгой, мучительной, гнетущей тоски. «Скука» — «русская хандра» — условия окружающей его действительности — владела не только Онегиным, но весьма часто и его автором. «Я... мнителен и хандрлив (каково словечко?)» — писал он Дельвигу 4 ноября 1830 г. А чтобы почувствовать, как трагически нелегок и, чем дальше, тем все более и более, бывал для Пушкина его подвиг художника, достаточно перечитать стихотворение «Поэту» (1829). Не-

сколько ранее в ответ на очень верное замечание Ксенофонта Полевого, что «в сочинениях его встречается иногда такая искренняя веселость, какой нет ни в одном из наших поэтов», Пушкин сказал, что «в основании характер его грустный, меланхолический, и если он бывает иногда в веселом расположении, то редко и ненадолго»¹. Все это нелегкое и невеселое отразилось и в многоцветнейшем спектре пушкинского творчества.

Но, по согласному свидетельству современников, Пушкин действительно, как никто другой, умел смеяться так легко и весело, таким звонким, детски-простодушным заражающим смехом. «Скажет бывало какую-нибудь эпиграмму и вдруг зальется звонким, добродушным смехом, выказывая два ряда белых арабских зубов» («Воспоминания В. А. Соллогуба»); «Он, чернокудрявый огнеокий, // Пламенный Онегина создатель, // И его веселый звонкий хохот // Часто был шагов его предтечей» (строки о Пушкине в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Воспоминание».) И это было свойственно не только Пушкину-человеку. «Легкое и веселое», которое в нашем восприятии в известной мере заслоняется исключительно серьезными по своему характеру и значению и порой глубоко трагическими сторонами творчества родоначальника русской классической литературы, составляет одну из неотъемлемо «пушкинских» черт и особенностей.

Наличие в писателе «веселости, этого бесценного качества, едва ли не самого редкого из даров», Пушкин чрезвычайно высоко ценил (рецензия на комедию Загоскина «Недовольные» — начало 1836 г.). Именно «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», являвшиеся, по мнению Пушкина, национально-русской приметой — «отличительной чертой в наших нравах» — делали для него Крылова «истинно-народным поэтом». Именно «бесценное качество» веселости так восхитило Пушкина в первом сборнике повестей Гоголя: «Сейчас прочел „Вечера близ Диканьки“. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности» — «веселость», в которой он снова, как в баснях Крылова, особенно подчеркивал черты демократизма — народности: «Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались „Вечера“, ... наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, — добавляет Пушкин, — вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою», — писал Пушкин о первом появлении Гоголя в большой литературе. Эти же слова повторил он в рецензии на второе издание «Вечеров» с их «веселостью простодушной и вместе лукавой»: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина».

«Бесценным качеством» «истинной веселости» щедро был наделен и русский национальный поэт — Пушкин. Оно ярко проявилось в «Руслане и Людмиле», с полной силой сказавшись в «Евгении Онегине», в «пестром» сплаве «полусмешных, полупечальных» глав которого сверкают переливчатым, бриллиантовым блеском все грани «мирообъемлющего» пушкинского гения. «Отпечаток веселости» и «шуточное описание нравов» сам Пушкин и прямо подчеркивал в предисловии к первой главе своего «романа в стихах». В то же время в полемике с А. Бестужевым и Рылеевым, которые встретили первую главу «Онегина» с нескрываемым неодобрением, призывая автора вернуться к «высокой поэзии» — жанру романтических поэм, ему пришлось горячо отстаивать право на подобную «шуточность» и «веселость». «Бестужев пишет мне много об „Онегине“, скажи ему, что он не прав: уже ли хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии» (кстати, не отсюда ли слова: легкое и веселое были взяты Блоком для определения Пушкина?). «Куда же денутся, — продолжал Пушкин, — сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить и Orlando furioso и Гудибраса, и Руссelle, и лучшую часть „Душеньки“, и сказки Лафонтена, и басни Кры-

¹ К. С. По л е в о й. Записки о жизни и сочинениях Н. А. Полевого, СПб., 1888.

лова etc, etc, etc, etc, etc! ... Это немного строго» (Письмо Рылееву 25 января 1825 г. Из ответа Рылеева 12 февраля 1825 г. видно, хотя первая глава «Онегина» и названа в нем «прекрасной», что в основном он разделяет позицию А. Бестужева).

Действительно, грань «легкого и веселого», хотя в главах, написанных после трагического финала восстания декабристов, она все больше овевалась дымкой печали, блистала в «Онегине» с такой ослепительностью, что подчас не давала увидеть всего остального. Резче всего сказалось это в статьях о Пушкине такого для своего времени весьма значительного критика, в котором не без оснований видят непосредственного предшественника Белинского как Н. И. Надеждин. Правильно считая «Евгения Онегина» произведением, в котором характернейшие черты пушкинского дарования проступали особенно рельефно, он именно под этим углом зрения объявлял всю поэзию Пушкина «*просто пародией*» (курсив здесь и далее критика). «Муза Пушкина, — заявлял он, — резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмеять все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное от Байроновой мисантропии и от Жан-Полева юморизма... Нечего бога гневить — что правда, то правда!.. мастер посмеяться и посмешить... когда только, разумеется, знает честь и меру! — И ежели можно быть великим в малых делах, то Пушкина можно назвать по всем правам гением — на карикатуры!»². Примерно то же повторяет он и в статье о седьмой главе «Евгения Онегина».

Увидеть в поэзии Пушкина только «карикатурное изящество», «забавную болтовню», умение мастерски «выворачивать» «природу наизнанку», и объявить его за это лишь «гением на карикатуры», «пародийным гением» — значит ничего не понять в ней (образцом такого грубейшего непонимания и является большинство пушкинских статей Надеждина). Но отвергать, подобно А. Бестужеву и Рылееву, грань «легкого» и «веселого» в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это обычно делается, должного внимания значит тоже не понять в с е г о Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой Пушкин не был бы тем, что он есть.

В частности, очень большое место занимает в творчестве Пушкина и имеет очень важное значение в его развитии, как поэта действительности, прием пародии, на котором я по преимуществу и остановлюсь в данном небольшом этюде.

Пушкин с раннего детства дышал воздухом русского «вольтерьянства», отраженной культуры французских салонов XVIII века, рос в атмосфере острых словечек, каламбуров, эпиграмм, пародий, которая господствовала в доме его родителей и вообще в московских литературных и окололитературных кругах. Характерно, что первыми, дошедшими до нас, литературными опытами девятилетнего и десятилетнего мальчика-Пушкина, делавшимися еще на французском языке, были, помимо импровизированных пьесок в духе Мольера, связанная с этим автоэпиграмма и «ироикомическая» перелицовка «Генрияды» Вольтера. Кстати, пародией на Вольтера будет и произведение, которое оказалось, видимо, последним литературным созданием Пушкина вообще, — одна из его статей, предназначенных для «Современника». Подобной же атмосферой была проникнута деятельность первого литературного объединения, в котором принял хотя заочное, но весьма активное участие Пушкин-лицеист, — «Арзамаса» с его пародийным ритуалом, шуточными «протоколами» заседаний, комическими «розыгрышами», одного из его членов — простодушного и недалекого дядюшки поэта, Василия Львовича. Эпиграммами на литературных противников

² Полтава. Поэма Александра Пушкина. «Вестник Европы», 1829, № 8. Подписано: «С Патриарших прудов».

«Арзамаса», пародиями сыпал и Пушкин-лицеист, зачитывавшийся в эти годы, помимо «Pucelle» и ее русского подражания — радищевского «Бовы», ироикомической поэмой Василия Майкова «Елисей или Раздраженный Вакх», шутивно-пародийной «Душенькой» Богдановича, рукописной шуто-трагедией Крылова «Труmf» и непристойными пародиями «удалого наездника пылкого Пегаса» пресловутого И. С. Баркова.

Пародия была издавна, еще со времен греческой и римской древности, обычным оружием борьбы между собой литературных школ, направлений, отдельных писателей.

Широко использовалось это оружие и в полемических спорах и литературной борьбе пушкинского времени. Бесподобно — наповал — умел владеть этим оружием и сам Пушкин (достаточно напомнить хотя бы фельетоны Феофилакты Косичкина). Но в его руках прием пародии далеко вышел за обычные пределы, приобрел существенно новые качества и, соответственно, совсем особое и очень важное значение в эволюции Пушкина-художника, являясь даже порой своего рода рычагом его творческого развития.

Прежде всего, действительно, бросается в глаза обилие в литературном наследии Пушкина как собственно пародий, так и вообще самого разнообразного пародийно окрашенного материала. Уже в лице им пишется вслед «известному русскому весельчаку», «насмешнику», «списавшему Простакову», творчество которого до конца жизни он продолжал так высоко ценить, шуточно-сатирическая поэма «Тень Фонвизина», в которую включена пародия на Державина; складываются пародии на стихотворения Жуковского. Пародийностью овеяна первая же снискавшая Пушкину особенно широкую популярность поэма «Руслан и Людмила», в которую включена прямая, очень острая пародия на того же Жуковского. В 1821 г. пишется «Гавриилиада». В 1823 г. начинается работа над романом в стихах, переполненным самым разнообразным пародийным материалом, а в предпоследней (по первоначальному плану) главе о путешествии Онегина прямо превращающимся в пародию на Байрона. В 1825 г. пишется пародийная «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову», на самом деле имеющая гораздо более широкий адрес; делаются наброски оригинального замысла, условно названного мною «Фауст в аду», пародийное острие которого направлено по двойному адресу — «Фауста» Гете и «Божественной комедии» Данте³, наконец, создается пародия на одно из произведений Шекспира — «Граф Нули». В 1830 г. пишется вызывающе пародийный по своему замыслу «Домик в Коломне», создается пронизанный элементами пародийности цикл «Повестей Белкина», с пародийным же образом автора-рассказчика Ивана Петровича Белкина, и ведется работа над подчеркнuto пародийной «Историей села Горюхина», непосредственно имеющей в виду «Историю русского народа» Полевого, но задевающей и карамзинскую «Историю Государства Российского». В 1831 г. появляются такие шедевры пародийной литературы, как две статьи Феофилакты Косичкина, и овеянная легкой пародийной дымкой «Сказка о царе Салтане»; в 1832 г. — пародийные отрывки-вариации на темы дантовского «Ада». Несомненные пародийные черты сквозят и в написанной год спустя «Пиковой даме». Завершается весь этот длинный, проходящий сквозь все творчество Пушкина пародийный ряд уже упомянутой пародией на Вольтера — статьей «Последний из свойственников Иоанны д'Арк». Ряд этот можно дополнить многочисленными пародийно-окрашенными эпиграммами, критико-полемическими заметками и набросками, оставшимися в большинстве в рукописях Пушкина, но частично им и напечатанными.

Рассматривая весь этот столь богатый и разнородный материал, сразу же видишь, что прием пародии утрачивает у Пушкина (не только в художественной его практике, но и в его теоретическом сознании) свою специфическую ограниченность. Это заставляет внести существенные поправки и в

³ Свою работу об этом неизученном замысле Пушкина я доложил на научном заседании в Московском музее Пушкина 11 марта этого года; она находится в печати.

обычное представление о пародии, как таковой. Вот, например, что кладется в основу (хотя и с некоторыми последующими оговорками) определения пародии в только что вышедшем пятом томе «Литературной энциклопедии»: «Пародия — жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния. Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с нею содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и дискредитирует его; «пародичность» достигается несоответствием стиля и тематического материала речи...» (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, 1931, стр. 27). Литературное произведение передразнивает не самую действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях, причем в тех же формах, в которых оно было осуществлено... Пародия в большинстве случаев представляет собой юмористическую или сатирическую стилизацию. Она должна непременно снижать, дискредитировать стилизуемый объект... Однако, будучи стилизацией, пародия снижает и высмеивает не только стилистику (стиль в узком смысле слова), но нередко и весь художественно-идеологический комплекс оригинала (стиль в широком значении) и даже миросозерцание автора в целом... Литературная пародия существует только «в паре» со своим оригиналом. Эффект пародирования — в мысленном, но отчетливо ощущаемом контрасте с пародируемым, в наличии „второго плана“. Я сделал эту пространную выписку для того, чтобы стало яснее, насколько опыт Пушкина-пародиста, кстати сказать, в данной заметке совсем неучтенный, богаче и шире данного, в основном правильно отражающего бытующие представления, определения. Под него, действительно, подходят некоторые пародии Пушкина, такие, как ода Хвостову. Но в подавляющем большинстве случаев оно оказывается явно недостаточным, а порой и прямо неверным. Например, совершенно необязательно, чтобы при чтении «Графа Нулина» в нашем сознании присутствовала «Лукреция» Шекспира. Больше того, если бы не указание самого Пушкина, мы бы и не подозревали, что он имеет в виду эту шекспировскую поэму. «Пары» таким образом словно бы и нет; «эффект пародирования» отсутствует. И все же фактом остается, что поэма Пушкина, как прямо удостоверяет сам поэт, является в основе своей пародией, хотя по значению далеко выходит за поставленную пародийную задачу. В «Графе Нулине», как и в очень большом, если даже не большем, числе перечисленных пушкинских произведений «пародийного» ряда, нет и прямой «имитации», «подражания», «стилизации», как нет и «непременного» «дискредитирования» пародируемого материала. Мало того, опять-таки сам же Пушкин указывает, что толчком к созданию «Графа Нулина» явилось «двойное искушение» пародировать не только «слабую поэму Шекспира» — литературный источник, а и «историю», то есть «самую действительность». И это, как дальше убедимся, не единственный случай.

Второе, что обращает на себя внимание в перечне пушкинских пародий, что они направлены не только на литературных противников поэта — «врагов», но чуть ли не чаще всего на «друзей». Предметом пародирования для раннего Пушкина являются не только те, на кого ополчались арзамасцы, — «друзья непросвещения», «беседчики», но и писатели, в то время бывшие особенно близкими начинающему Пушкину — его непосредственные предшественники и даже прямые литературные учителя — Державин, отчасти Батюшков (в той же «Гени Фонвизина») и, в особенности, Жуковский.

Но своими русскими предшественниками Пушкин не ограничивается. Начиная с «Евгения Онегина», он направляет свое пародийное острие и на тех, кого сам же считает крупнейшими, а иных даже величайшими мастерами искусства слова во всей мировой литературе, таких, как Гомер, Данте, Шекспир, Вольтер, Байрон, Гёте, Вальтер Скотт.

Почти поговорочное значение приобрели полные возмущения слова: «Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери».

Но ведь эти слова вложены Пушкиным в уста угрюмого, замкнутого, высокомерного, не любящего жизнь и презирающего людей, разрывающего искусство как труп, никогда не смеющегося (попробуйте представить его хохочущим, тем более хохочущим по моцартовски-весело и беззаботно) завистника Сальери. И, конечно, Пушкину ближе гениально простодушный Моцарт, который, радуясь, что его музыка пошла в народ, от всей души «хочет» над тем, как слепой старик на своей убогой скрипочке переписывает его арии.

И Пушкину было «несмешно», когда он сталкивался с произведениями авторов, которые, считал он, действительно, не проявили должного уважения, «бесчестили» великого писателя. Как негодуяще откликнулся он на образ Джона Мильтона, данный Виктором Гюго в трагедии «Кромвель» и Альфредом де Виньи в его историческом романе «Сен-Мар». «Вот каким жалким безумцем, каким ничтожным пустомелей,— пишет он, разбирая трагедию Гюго,— выведен Милтон человеком, который, вероятно, сам не ведал, что творил, оскорбляя великую тень!.. Нет г. Юго! Не таков был Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец „Иконокласта“ и книги „Defensio populi“. Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет „Gromvele, our chief etc.“. Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто в злые дни, жертва злых языков, в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал „Потерянный Рай“» (статья «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного Рая“»). По своим гневным, уничтожающим интонациям слова эти несомненно превосходят реплику Сальери.

Виктор Гюго едва ли намеренно пародировал образ Мильтона. Но он показал его так, что получилась «бесмысленная пародия», «оскорбляющая великую тень». Пародии Пушкина на «великие тени», при всей их намеренности ничего «оскорбительного», «дискредитирующего» в себе не заключают.

Собираясь напечатать отдельно (до выхода в свет всего романа в стихах) главу о путешествии Онегина, Пушкин в подготовленном было им предисловии писал: «Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить. Мысль, что шутовую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти — также удерживала меня. Но „Чайльд-Гарольд“ стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла во мне родиться. Эпитет «шутовый» может быть применен, как наиболее точный, и к пародиям Пушкина на все остальные «великие тени» — на Шекспира, на Гёте, на Данте.

И вместе с тем все эти пародии были отнюдь не только шуточной, они заключали в себе нечто очень значительное и серьезное.

Цель, глубоко осознанная и четко сформулированная для себя Пушкиным уже в 1821 г.: «в просвещении стать с веком наравне» (цель, стоявшая перед всей русской жизнью и культурой, начиная с петровского времени), имела непосредственнейшее отношение к его писательскому делу. Чтобы стать наравне с веком, с современностью, надо было достигнуть того же уровня, овладев опытом не только своих русских предшественников, но и опытом величайших достижений мирового (тогда это значило главным образом европейского) искусства слова. Последовательное, все более расширяющееся овладение этим опытом и являет собой развертывание пушкинского творчества в основных его этапах, которые так часто и неправильно называли периодами подражаний Пушкина Вольтеру, Байрону, Шекспиру и т. п.

Следует, кстати, оговорить, что для самого Пушкина понятие «подражание» отнюдь не было синонимом отсутствия самостоятельности, эпигонства, второсортного копирования чужого образца и потому ничего одиозного в себе не заключало. В одной из своих последних статей («„Фракийские элегии“». Стихотворения Виктора Теплякова) Пушкин замечал: «Талант не волен и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на собственные силы, надежда

открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смиренности своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». Вот почему сам Пушкин ни мало не стеснялся обозначить свою гениальную элегию «Погасло дневное светило», как «подражание Байрону», создавал целые циклы стихов под названиями «Подражания древним», «Подражания восточному». Имеются в его творчестве случаи и подражания второго рода, связанные с желанием дать новую жизнь изученному образцу (таковы вариации дантовского «Ада», такова поэма «Анджело»).

Вместе с тем творческому интеллекту Пушкина была неизменно свойственна «благородная надежда на собственные силы», как и самостоятельность взгляда и суждений, умение критически отнестись к творчеству и тех писателей, которыми в данное время он особенно увлекался. Безгранично восхищался он в 1825 г. — в период открытия им по следам гения новых миров — создания своего «Бориса Годунова» Шекспиром. И это не помешало ему тогда же спародировать Шекспира. Правда, пародировал он то его произведение, которое сам называл «слабым». Но уже способность увидеть в творчестве писателя, перед которым преклоняешься, наряду с сильным, и слабое, тоже говорит о многом; тем более, что «слабое», недочеты находил он и в тех произведениях Шекспира, которые являлись самыми сильными в его творчестве, вводили его в число величайших художников слова — в его драматических творениях. «Шекспир велик, — скажет он пять лет спустя, — несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (статья 1830 г. «О народной драме и драме „Марфа Посадница“, 1830).

И это свойство Пушкина было присуще ему с самых первых же литературных шагов. Совершенно аналогичный случай имеет место в отношении его к Державину, культ которого царил в Лицее, что ярко проявилось при знаменитом появлении Державина, в качестве почетного гостя, на публичном экзамене лицейстов, перед началом которого ближайший друг Пушкина, тоже лицейский поэт Дельвиг специально вышел на лестницу, «чтобы дожидаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую Водопад». Не чужд был этому культу и Пушкин. Вспомним, как он рассказывает об этом дне: Державин «дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестели; он преобразился весь. Разумеется, читаны были его стихи, разбирались его стихи, поминутно хвалили его стихи. Он слушал с живостию необыкновенной. Наконец, вызвали меня. Я прочел мои „Воспоминания о Царском селе“, стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояния души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...». Но в тот же рассказ об этом торжественном, навсегда незабвенном для Пушкина дне, который стал одним из замечательнейших событий всей его жизни, он вводит некоторые подробности совсем иного характера. Когда Державин вошел в лицейские сени, «Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: „Где, братец, здесь нужник?“ Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу». Но Пушкин и без этой прозаической детали руки не собирался у него целовать. А через некоторое время, в том же году, написал пародию и на него самого, на одно из недавних его стихотворений, применив не только остроумный, но и своеобразный прием, с разными вариациями и в дальнейшем им применявшийся, — пародирование поэта его же собственным материалом. Из разных мест стихотворения был взят ряд отдельных строк и соединен в некое рифмованное целое. В результате получился требовавшийся по контексту эффект совершенной и весьма забавной бессмыслицы. Правда, как и в позднейшем случае с Шекспиром, для пародирования было взято одно из слабых, старческих стихотворений Державина. Однако именно это явилось началом полного высвобождения Пушкина из-под державинского влияния, необходимого для

того, чтобы стать не «вторым Державиным», как воспринял его, прослушав «Воспоминания в Царском селе», крупнейший русский поэт XVIII в., а самим собой — Пушкиным; началом критического отношения к творчеству Державина, весьма суровый приговор которому он вынес в 1825 г. в письме к продолжавшему преклоняться перед ним Дельвигу.

«Надежда на собственные силы» прозвучала в том же 1815 г. и в ответе Пушкина тому, кого он тогда ценил выше всех русских поэтов-современников, Батюшкову, пытавшемуся направить пушкинскую поэзию в нужную, как ему казалось, сторону: «Бреду своим путем». В том же году произошла встреча Пушкина с другим его непосредственным литературным учителем, Жуковским, обаяние «пленительной» романтической поэзии которого он в это время начал особенно ощущать. Из рассказа Жуковского в письме к Вяземскому видно, как глубоко взволновала Пушкина эта встреча: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском селе. Милое, живое творение! Он мне обрадовался и крепко прижал мою руку к сердцу»⁴. Прижал руку к сердцу — это совсем иной жест, чем намерение Дельвига поцеловать руку Державина. Вместе с тем, как раз на произведении Жуковского сделано молодым Пушкиным особенно много пародий. «Пленительная сладость» стихов Жуковского продолжала еще сильнее зачаровывать Пушкина в последующие годы. В 1818 г. он обращает к нему восторженное послание «Когда к мечтательному миру»; тогда же слагает проникновенную «Надпись к портрету Жуковского». Однако именно «мечтательный мир» Жуковского, которым так залюбовался эстетически Пушкин, ему, поклоннику в эту пору вольтеровской «Pucelle», автору вольных стихов, по существу был глубоко чужд. И Пушкин, примерно, тогда же «отшучивается» от него самой острой и художественно впечатляющей пародией из всех, до того им написанных. В «Руслана и Людмилу», поэму, слагавшую во многом еще литературным учеником Жуковского, включается эпизод о пребывании Ратмира в замке двенадцати дев, демонстративно пародирующий одно из самых романтических созданий «поэзии чудесного гения», «наперника, пестуна и хранителя» его — Пушкина — музы. Иронически заменяя «преlestную ложь» Жуковского «истиной», мистику — эротикой, Пушкин здесь и в самом деле «дискредитирует» «небесный романтизм» Жуковского, с которым позднее поведут решительную борьбу в своих критических высказываниях писатели-декабристы. Жуковского пушкинская пародия явно не только не обидела, а, вероятно, и повеселила. Но характерно, что сам Пушкин позднее за нее себя осуждал: «Непростительно было особенно в мои лета, — писал он в 1830 г., оглядываясь на весь свой, к этому времени пройденный, литературный путь, — пародировать в угождение черни девственное поэтическое создание» (незавершенная статья «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»). И, действительно, таких по-вольтеровски резких «дискредитаций» в последующих пародиях Пушкина, обращенных на «великие тени», мы не найдем.

Но именно в этой пародии наиболее обнажена особая и очень важная функция пародийных переиначиваний Пушкиным значительнейших поэтических достижений прошлого и современности, которыми необходимо овладеть, чтобы стать, как писателю, в просвещении с веком наравне и в то же время сохранить свою самостоятельность, не оказаться в «плену» у их творцов — идти «своим путем». Ведь как раз потому, что в своей шуточной сказочно-романтической поэме Пушкин вышел из мира «небесного» романтизма Жуковского, в ней впервые так ярко проявились многие характернейшие черты и особенности его собственного дарования, сделан был первый шаг по направлению к тому пути — пути «п о э з и и д е й с т в и т е л ь н о с т и», на котором и были осуществлены им все его замечательнейшие достижения, одержаны величайшие творческие победы.

⁴ «Литературное наследство», т. 58, М., 1952, стр. 33.

Особенно отчетливо эта освобождающая функция «веселости» — приема шутливой пародии — проступает в истории так называемого пушкинского байронизма. Байронизм был самым характерным и значительным явлением духовной жизни Европы периода утраченных просветительских иллюзий, величия и падения Наполеона, реакции Священного союза, становления нового буржуазного общества. Могучий талант Байрона, как никто выразивший эту психологию века, потому и оказал колоссальное влияние на все европейские литературы, подчиняя себе наиболее передовые умы. Пройти мимо такого явления — значило не быть с веком наравне. Неудивительно, что молодой Пушкин, как и большинство его современников почти во всех европейских странах, от творчества Байрона в период своей южной ссылки, по его собственному признанию, «сходил с ума». Однако демонический романтизм Байрона, неизмеримо более захвативший его, чем небесный романтизм Жуковского, был по существу своему также чужд и его дарованию, и основным тенденциям его творческого развития.

Пушкин блестяще овладел творческим опытом Байрона в своих южных поэмах, недаром снискавших ему столь шумную славу в кругах русских романтиков, поспешивших провозгласить его «Северным Байроном». Но сам поэт, как известно, был ими глубоко не удовлетворен. Выйти из сферы притяжения Байрона, стать не «планетой» в его «системе», как, полагая, что произносят ему величайшую похвалу, определяли его значение некоторые критики, а стать тем, чем надлежало ему быть — *солнцем русской поэзии* — помог все тот же прием освобождающей пародии. Именно так и возник «роман в стихах». В предисловии к его первой главе Пушкин сам подчеркивал связь нового произведения, с одной стороны, с «Русланом и Людмилой» («Несколько песен или глав „Евгения Онегина“ уже готовы... они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей все произведения автора „Руслана и Людмилы“»), с другой стороны, — с «Кавказским пленником» («характер главного лица», «сбивается» на «Кавказского пленника»). Уже одна мысль погрузить образ байронического героя в столь ему не только несвойственную, но и прямо чужеродную стихию «веселости», вести повествование о нем в «легком» и «шутливом» тоне «Руслана и Людмилы», была в основе своей пародийна. Характер несомненной автопародии на ту же свою первую романтическую поэму в духе Байрона и образ ее героя носит, как мне уже приходилось указывать, и фабульная завязка романа в стихах. Пародийность героя — русского байрониста; «москвича в гарольдовом плаще» неоднократно подчеркивается по ходу романа. «Уж не пародия ли он?», — спрашивает себя Татьяна, побывав в отсутствие Онегина в его «келье модной», украшенной портретом Байрона и статуэткой Наполеона, познакомившись с кругом его чтения. Вопрос остается без ответа. Но ответом на него как раз и является следующая глава о путешествии Онегина, которую Пушкин, как уже упоминалось, заранее объявляет «шутливой пародией» на одно из самых характерных произведений Байрона. Все это не ведет к «дискредитации» замечательных, стоящих «на такой высоте» творений Байрона, «чудной лире» которого Пушкин продолжает воздавать должные хвалы; но властителем его дум и вдохновений он уже не является.

Прием пародирования байронизма проходит, как мы только что видели, сквозь весь роман Пушкина. Но это, конечно, никак не сводит его значение только к пародии. Шутливая пародия является здесь лишь средством выхода из «плена» байронизма и тем самым возможности окончательного утверждения себя на своем собственном, в высшей степени новаторском пути, пути русского национального гения — художника-реалиста, «поэта действительности», давшего в своем романе широчайшую художественную панораму современности — «энциклопедию» русской жизни и, тем самым, создавшего одно из величайших творений мировой литературы. Подобно этому и в «Графе Нулине» пародирование Шекспира явилось еще одним средством утверждения нового творческого метода Пушкина в основном жанре его

южного творчества: создания взамен романтических поэм шутливой бытовой реалистической повести в стихах.

Прием пародирования играл в развитии пушкинского дарования и еще одну важную роль. О пародии Пушкин писал: «Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами» (заметка «Англия есть отечество карикатуры и пародии», 1830). Пушкин, как никто, обладал способностью владеть «всеми слогами». Недаром современники называли его Протеем. И шутливые пародии Пушкина несомненно способствовали развитию этой способности — пушкинскому протезизму. Создавая их, поэт творчески — изнутри — овладевал «слогом» и вместе с тем сущностью (этим его пародии коренным образом отличались от простых стилизаций) пародируемого автора или произведения. Блистательный образец этому — вариации на тему дантовского «Ада», о которых младший современник поэта, Белинский с полным основанием утверждал, что они впервые дали понять русскому читателю, что такое «Божественная комедия» и почувствовать все величие ее творца. А ведь эти вариации пародийны по отношению не только к неудачным переводам из Данте Катенина, но в известной мере и к самому оригиналу. В прежних изданиях сочинений Пушкина редакторы озаглавливали их «Подражания Данте», но именно потому, что они овеяны тонкой дымкой легкой и шутливой пародийности, они выходят за рамки только подражания. Точно так же, чтобы по-настоящему овладеть «слогом» (в широком понимании этого слова) гетевского Фауста, Пушкину надо было пройти через пародийные наброски своего «Фауста в аду». И, видимо, только после этого смог он создать «Продолжение» гетевской трагедии — свою собственную «Сцену из Фауста»: идя по следам гения, сотворить новые миры.

Но «бесценное качество веселости», составляющее одно из важнейших слагаемых творческого духа Пушкина и так ярко проявившееся в приеме шутливой пародийности, которым он столь виртуозно владел, — не только способствовало его самоутверждению, как художника, стремительному поступательному продвижению по «своему», указуемому его «свободным умом», литературному пути.

Смех Пушкина имеет и еще одно, жизненно важное значение. «Гений и Злодейство — две вещи несовместные». Это гуманистическое слово Пушкина крепко вошло в наше сознание. Менее помним мы то, что сказал еще совсем молодой Пушкин в «Руслане и Людмиле»: «Со смехом ужас несовместен». Это словно бы об ином и вместе с тем внутренне родственно одно другому.

С силой, едва ли меньшей, чем Достоевский, Пушкин ощущал и в самом себе, и вокруг себя трагические антиномии бытия — «вечные противуречия существенности» — и отражал их в своем творчестве. Достаточно назвать, с одной стороны, его «Дар напрасный, дар случайный», его «Воспоминание», его «Три ключа» — стихотворения, в которых, говоря словами глубоко прочувствовавшего это Белинского, звучит «рыдание мирового страдания», с другой стороны — его «Медного Всадника».

Вскоре после декабрьской катастрофы, в мае 1826 г., ссыльный Пушкин получил письмо от потрясенного ею Вяземского, который только что перенес и большое семейное горе: у него умер — уже четвертый — сын, ребенок. На жалобы Вяземского: «скучно, грустно, душно, тяжко» не менее чем он потрясенный случившимся, Пушкин отвечал ему, имея в виду не только его семейную личную трагедию, но и трагическую судьбу всего их поколения: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего». «И от судеб защиты нет», — писал Пушкин ранее в финале «Цыган». Но у него — великого поэта — защита от судеб была. В своем творчестве он мог то, чего уже не смог Достоевский, что в числе многого другого влекло Достоевского к Пушкину, как к навек ут-

раченной гармонии,— противопоставить ужасному и трагическому не только вальсингамовскую крепость и мощь человеческого духа, но и светлую разрешающую улыбку гения — снять «ужас» «смехом».

Смех, «веселость» входят органической составной частью в то, что мы называем пушкинским жизнелюбием, пушкинским оптимизмом, в чем заключается оздоравливающая, тонизирующая сила творчества автора «Евгения Онегина».

Блок глубоко усвоил пушкинский —вальсингамовский— мотив трагического «наслаждения гибелью», который, как верно отмечалось исследователями, стал одним из основных мотивов его творчества. Но редко кто видел его улыбающимся и смеющимся.

Федин вспоминает, что только раз довелось ему наблюдать улыбку и смех Блока и добавляет: «Смех его был школьнически-озорной, мимолетный, он вспыхивал и тотчас потухал, точно являлся из иного мира и, разочаровавшийся в том, что встречал, торопился назад, откуда пришел. Это не было веселостью. Это было ленивым отмахиванием от скуки»⁵.

По свидетельству близких, и в Блоке жил некий «комический двойник». Но в его творчестве, трагическом по преимуществу, он не проявлялся. Не потому ли в последние месяцы жизни Блок, до краев переполненный этим трагическим, так потянулся к умеющему заклинать «страшный мир» смехом, легкому и веселому имени нашего национального гения — Пушкина?

⁵ Конст. Федин. Горький среди нас., М., 1967, стр. 37.